



SEÇÃO: ENSAIOS

A teoria da carnavalização e o romance *Ensaio sobre a cegueira* – ou por que ler Saramago¹

*The theory of carnivalization and the novel *Blindness* – or why read Saramago*

Ana Maria Coelho Silva
Wertheimer²

orcid.org/0000-0002-0987-2599
ana.wertheimer@pucrs.br

Recebido em: 30 abr. 2022.

Aprovado em: 19 abr. 2022.

Publicado em: 11 ago. 2022.

Resumo: Para uma leitura reflexiva da obra de José Saramago, sobretudo dos romances construídos a partir de *Levantado do chão* até *Ensaio sobre a cegueira*, a teoria da carnavalização (elemento presente nas raízes do gênero romanesco, segundo os estudos de Mikhail Bakhtin) constitui um instrumento indispensável. Nesses romances, a teoria marxista da linguagem, desenvolvida pelo filósofo russo, articula-se com os intuítos ideológicos da prosa do celebrado escritor português. O presente artigo tem por objetivo analisar a carnavalização em *Ensaio sobre a cegueira*: a história de um inédito surto epidêmico que leva uma população à cegueira, com exceção de uma mulher que, não por acaso, é esposa de um médico oftalmologista. Pela voz do narrador onisciente, característico de José Saramago, e pela perspectiva da mulher do médico, são narrados acontecimentos que, para um leitor mais perspicaz, apontam para uma segunda voz, para um diálogo não finalizante, que dá margem a uma segunda interpretação ainda mais reveladora, o que está relacionado ao conceito de dialogismo. Com a virada do século XXI, Bakhtin e a teoria da carnavalização parecem ter sido superados pelas correntes pós-modernas; no entanto, Saramago continua a ser marxista, o que justifica uma investigação sobre aspectos carnavalescos em sua obra.

Palavras-chave: Carnavalização. Dialogismo. Mikhail Bakhtin. *Ensaio sobre a cegueira*. José Saramago.

Abstract: For a reflective reading of the works of José Saramago, especially the novels written from *Raised from the Ground* to *Blindness*, the theory of carnivalization (an element of the novelistic genre, according to the studies of Mikhail Bakhtin) constitutes an indispensable instrument. In these novels, the Marxist theory of language, developed by the Russian philosopher, articulates with the ideological purposes of the prose of the celebrated Portuguese writer. This article aims to analyze the carnivalization in *Blindness*: the story of an unprecedented epidemic outbreak that leads a population to blindness, except for a woman who, not by chance, is the wife of an ophthalmologist. Through the voice of the omniscient narrator, characteristic of José Saramago, and through the perspective of the doctor's wife, events are narrated that, for a more discerning reader, point to a second voice, to a non-finalizing dialogue, that gives rise to a second interpretation, even more revealing, which is related to the concept of dialogism. With the turn of the 21st century, Bakhtin and the theory of carnivalization seem to have been superseded by postmodern currents; however, Saramago remains a Marxist, which justifies an investigation into carnival aspects in his work.

Keywords: Carnivalization. Dialogism. Mikhail Bakhtin. *Blindness*. José Saramago.

E se a Península Ibérica se desprendesse da Europa? E se Jesus Cristo questionasse os designios de Deus? E se todas as pessoas fossem cegas? Os romances de José Saramago parecem ser motivados por uma



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ O presente artigo é constituído de partes do texto da tese da autora "Uma abordagem tripartida do dialogismo na leitura de *A Jangada de pedra*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira*", de José Saramago" (2018).

² Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS, Brasil.

hipótese³ a partir da qual é criada uma narrativa alegórica de duplo significado. Segundo Beatriz Berrini (1998, p. 113-114), o discurso alegórico de Saramago “objetiva tornar mais sensível um pensamento, através do emprego de imagens; pensamento que, apresentado diretamente e sem qualquer espécie de véu, não atrairia muito a atenção do leitor nem seria talvez entendido”.

Ao apresentarem uma hipótese transformadora (E se ...), as narrativas de Saramago instituem uma alegoria que pode ser considerada uma nuance da carnavalização, um dos elementos que, na análise de Mikhail Bakhtin (1895-1975), se encontra na raiz do gênero romanesco. Para o teórico russo, o folclore carnavalesco não representa um fenômeno literário em si, mas uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual que varia de acordo com a época, os povos e festejos e que permanece na memória dos gêneros.

A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isso, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros (BAKHTIN, 2015, p. 122).

Na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, que data da década de 1940 e consiste na tese doutoral de Bakhtin sobre o riso carnavalesco em Rabelais (MORSON; EMERSON, 2008, p. 105), o teórico busca “revelar a unidade, o sentido e a natureza ideológica profunda dessa cultura [da cosmovisão carnavalesca], isto é, o seu valor como concepção do mundo e o seu valor estético” (BAKHTIN, 1993, p. 50).

Michael Holquist (2002), conceituado pesquisador da obra de Bakhtin, questiona “por que um pensador tão preocupado em compreender o

funcionamento do discurso em geral deveria atribuir tamanha importância a uma forma particular de discurso chamada literatura” (2002, p. 68, tradução nossa).⁴ O próprio pesquisador reconhece que o gênero romance, por representar o discurso do dia a dia, provido de variações linguísticas e de “constantes indicações da alteridade na fala” (2002, p. 76, tradução nossa),⁵ constitui o texto que caracteriza uma fase na história da consciência: “O romance é o texto característico de um estágio particular da história da consciência, não porque marca a descoberta do eu, mas porque manifesta a descoberta do outro pelo eu” (2002, p. 75, tradução nossa).⁶

Morson e Emerson (2008) defendem que o teórico russo desenvolve três teorias sobre a relação do romance com outros gêneros: a primeira, abordada em *O discurso no romance* e em *Da Pré-história do discurso novelístico*, é considerada pelos dois estudiosos a mais bem-sucedida e original das três teorias, pois “descreve o romance em termos de seu uso especial da linguagem” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 317); a segunda teoria, apresentada em *Formas do tempo e do cronotopo*, estuda “os gêneros como conceitualizações do tempo histórico, do ‘espaço’ social, do caráter individual e da ação moral” (2008, p. 317, grifo dos autores); a terceira teoria – ou a primeira a ser largamente difundida no mundo ocidental –, desenvolvida na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, trata dos aspectos da literatura carnavalesca existentes nas raízes do gênero romanesco.

O presente artigo busca identificar a cosmovisão carnavalesca, descrita por Bakhtin, no romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (1995).⁷ Para além de uma narrativa ficcional da história sobre um inédito surto epidêmico que

³ A possibilidade de haver uma hipótese para cada romance saramaguiano foi discutida no Seminário Livre de Literatura II: estudos de José Saramago, ministrado pelo Prof. Dr. Ricardo Kralik Angelini, do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, em abril e maio de 2016.

⁴ Do original: [...] we will want to know why a thinker so concerned to understand the workings of discourse in general should assign such great importance to the particular form of discourse called literature.

⁵ Do original: [...] constant reminders of otherness in speech.

⁶ Do original: The novel is the characteristic text of a particular stage in the history of consciousness not because it marks the self's discovery of itself, but because it manifests the self's discovery of the other.

⁷ O trabalho do pesquisador Odil José de Oliveira Filho (1993), com o título *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em Saramago*, serviu como motivador para este artigo. Oliveira Filho examina “os procedimentos internos do texto de Saramago que possam indicar a sua filiação ao espírito que informa as obras tocadas pela ‘cosmovisão carnavalesca’” (1993, p. 17, grifo do autor).

leva uma população à cegueira, percebe-se, nesse celebrado romance, um segundo discurso, um diálogo não finalizado que deixa "transparente a verdade das relações humana, a noção de literatura carnavalizada" (OLIVERA FILHO, 1993, p. 17), cabendo ao leitor a tarefa de desvelá-lo. Para Maria Alzira Seixo (1999, p. 109), há evidentemente duas vias discursivas em *Ensaio sobre a cegueira*: a via do discurso da narrativa (a história que se conta, linear e clara) e a do discurso da significação, cujos recursos semânticos, como elementos simbólicos, alegóricos, alusivos, irônicos e satíricos "abrem a via interpretativa da duplicidade, quer de leitura, quer da tonalização ideológica".

A ideia de memória dos gêneros foi introduzida por Bakhtin na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1929. Em seu estudo, o teórico alega que o romance polifônico não se enquadra nas normas que dominam a literatura de sua época; porém, relaciona-se a gêneros anteriores na tradição literária do Ocidente. Dostoiévski, segundo Bakhtin (2015), desenvolve o potencial das formas tradicionais de gêneros, como o romance de aventura e o cômico-sério (linha carnavalesca), renovando a tradição por meio de um discurso polifônico.

Entretanto, convém a pergunta: como é possível afirmar que Dostoiévski tenha desenvolvido o potencial de gêneros anteriores sem que existam registros de que o escritor os conhecia? Bakhtin (2015), no capítulo "Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski", reconhece a dificuldade:

Falar de uma influência direta e essencial do carnaval e seus derivados tardios (a linha da mascarada, a comicidade do teatro de feira, etc.) em Dostoiévski é difícil (embora em sua vida se registrem vivências reais de tipo carnavalesco). A carnavalização o influenciou, como influenciou a maioria dos escritores dos séculos XVIII e XIX, predominantemente como tradição literária de gênero cuja fonte extraliterária – isto é, o carnaval autêntico – talvez nem sequer

tenha sido percebido por ele [Dostoiévski] de maneira claramente precisa (BAKHTIN, 2015, p. 180-181).⁸

Ocorre que, como afirmam Morson e Emerson (2008, p. 313), "Dostoiévski não precisou de muitas sátiras menipeias para descobrir o tipo especial de gênero do 'pensar artístico' [...] porque o gênero o fez por ele". O gênero literário "reflete as tendências mais estáveis, 'perenes' da evolução da literatura" (BAKHTIN, 2015, p. 121, grifo do autor), e conserva as particularidades dos gêneros anteriores na memória objetiva do próprio gênero. Bakhtin (2015), portanto, ao abordar as tendências mais estáveis na evolução do gênero, argumenta que

o gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*⁹. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à sua atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisso consiste a vida do gênero. [...] O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo (BAKHTIN, 2015, p. 121, grifo do autor).

Ao mesmo tempo em que afirma que a narrativa inovadora de Dostoiévski difere-se das obras de sua época, Bakhtin identifica semelhanças entre o romance polifônico e os gêneros da Antiguidade Clássica, a saber, o romance de aventura¹⁰ e o gênero cômico-sério. Do primeiro, a escrita de Dostoiévski parece herdar traços do enredo e do herói, enquanto do segundo, reproduz a combinação da fantasia e do diálogo filosófico, do elevado simbolismo ao naturalismo de submundo, entre outros elementos.

Ao refletir sobre a teoria e a história dos gêneros literários, Bakhtin afirma que "o gênero renasce e se renova [atualiza-se] em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura" (1981, p. 91). Na Antiguidade e, posteriormente, na época

⁸ Ao comparar-se as versões em língua portuguesa e inglesa da citação, opta-se por uma tradução nossa, do inglês para o português, da última oração: "was perhaps not even perceived by him in any clearly precise way" (BAKHTIN, 2014, p. 157).

⁹ Em nota, o tradutor Paulo Bezerra (2015, p.121) esclarece que *archaica* é entendida "no sentido etimológico grego como Antiguidade ou traços característicos e distintos dos tempos antigos" (BAKHTIN, 2015, p. 121).

¹⁰ O romance de aventura do século XIX representa, segundo Bakhtin, "apenas um ramo – ademais empobrecido e deformado – da poderosa e amplamente ramificada tradição do gênero" (2015, p. 120), que tem suas raízes na Antiguidade Clássica.

Helenística, inúmeros gêneros foram formados, constituindo um campo especial da literatura a que os próprios antigos denominaram de *campo do cômico-sério*, em oposição aos gêneros reconhecidamente sérios como a epopeia, a tragédia, a história e a retórica clássica. Bakhtin (2015) relaciona o gênero cômico-sério ao folclore carnavalesco por compartilharem três características: ambos estabelecem um novo tratamento à realidade – o dia a dia é objeto do gênero; baseiam-se na experiência e na fantasia livre; e instauram uma pluralidade de estilos e variedade de vozes. O gênero sério-cômico, como destaca Irene Machado (1995), constitui o objeto de investigação de Bakhtin nas obras de Dostoiévski e de Rabelais, o que levou o teórico russo a “recusar definitivamente a hierarquia dos gêneros poéticos” (1995, p. 180).

Bakhtin (2015) sugere que o gênero romanesco se assenta em três raízes básicas: a épica, a *retórica* e a *carnavalesca*. A obra de Dostoiévski, segundo o teórico (2015), é conduzida pela linha carnavalesca e, para a formação dessa linha, dois gêneros cômico-sério são determinantes: o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia*. Ao contrário do que possa parecer, o discurso socrático não é um gênero retórico, mas está “profundamente impregnado de cosmovisão carnavalesca” (BAKHTIN, 1981, p. 94).

Há, pelo menos, cinco manifestações do diálogo socrático que aparentam ter importância para as discussões referentes às obras de Dostoiévski. A primeira delas refere-se ao método dialógico da busca da verdade. Sócrates, o provocador de intrigas, colocava as pessoas frente a frente para discussão, o que resultava no nascimento da verdade. A segunda diz respeito aos dois métodos do diálogo socrático: a *síncri*se (o confronto) e a *anácrise* (a provocação), que se referem, respectivamente, ao confronto de diferentes pontos de vista de um mesmo objeto e à provocação da palavra – da verdade – pela própria palavra. Uma terceira manifestação do diálogo socrático consiste no herói ideológico que, pela primeira vez, é introduzido na história da literatura europeia. O acontecimento no diálogo socrático é de

procura e experimentação da verdade e, portanto, é igualmente ideológico. A quarta manifestação trata da situação temática no diálogo socrático, que é também usada para a provocação da palavra pela palavra. O diálogo sobre a imortalidade da alma é o tema que Bakhtin (2015) apresenta como exemplo de diálogo socrático: essa situação temática obriga os interlocutores a revelar as camadas mais profundas da personalidade e do pensamento – o diálogo no limiar. Há ainda uma quinta e última característica do diálogo socrático e, conseqüentemente, da linha carnavalesca: homens e ideias que nunca entraram em contato, no diálogo socrático ficam “a um passo do futuro ‘diálogo dos mortos’” (BAKHTIN, 1981, p. 96), ou seja, homens e ideias, separados por séculos, podem encontrar-se na superfície do diálogo.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o excerto sobre as causas de morte pode representar o método dialógico para a busca da verdade. O médico, na função de Sócrates como o provocador da palavra pela palavra, na busca da verdade (anácrise), reflete sobre o destino irremediável de todo ser vivo.

Morrer sempre foi uma questão de tempo, disse o médico, Mas morrer só porque se está cego, não deve haver pior maneira de morrer, Morremos de doenças, de acidentes, de acasos, E agora morreremos também porque estamos cegos, quero dizer, morreremos de cegueira e de cancro, de cegueira e de tuberculose, de cegueira e de sida, de cegueira e de enfarte, as doenças podem ser diferentes de pessoa para pessoa, mas o que verdadeiramente agora nos está a matar é a cegueira, Não somos imortais, não podemos escapar à morte, mas ao menos devíamos não ser cegos, disse a mulher do médico, Como, se esta cegueira é concreta e real, disse o médico, Não tenho a certeza, disse a mulher, Nem eu, disse a rapariga dos óculos escuros (SARAMAGO, 1995, p. 282).

Para além dos dois métodos de análise do diálogo socrático, a *síncri*se e a *anácrise*, que compõem o discurso das personagens no excerto apresentado, há perceptíveis questões de ordem ideológica: o tema da morte, sempre atual e discutido, e a relação dialógica entre a palavra “cegueira” e a perda da razão e da sensatez.

As particularidades fundamentais do diálogo

socrático permitem considerá-lo, segundo Bakhtin (2015), um dos principais gêneros na trajetória de evolução da prosa literária europeia, que leva à obra de Dostoiévski. O diálogo socrático "teve vida breve" (BAKHTIN, 1981, p. 96), porém, ao desintegrar-se, forma outros gêneros dialogais, dentre eles a *sátira menipeia*. Esse gênero, segundo Oliver (2006), deve seu nome ao escritor sarcástico Menipo de Gadara, do século III a.C., e constitui a base para a análise bakhtiniana da sátira de Rabelais, escritor francês do século XVI. Bakhtin propôs-se a verificar aspectos da sátira menipeia nas raízes da prosa romanesca e, por conseguinte, a ratificar a sua teoria da evolução dos gêneros, qual seja, "o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo" (BAKHTIN, 2015, p. 121).

Em comparação ao diálogo socrático, na sátira menipeia o elemento cômico ganha, evidentemente, maior destaque. Em *Ensaio sobre a cegueira*, não obstante o tema denso sobre uma cegueira coletiva que leva ao caos da vida em sociedade, os diálogos entre as personagens são permeados por comentários de um narrador espirituoso e crítico que, por meio de um discurso jocoso, narra os fatos que se sucedem como o momento em que o motorista do presidente de um banco perde a visão, logo após ter conduzido o patrão ao banco para participar de uma reunião plenária do Conselho Administrativo:

O edifício à porta do qual a limusina se encontra é um banco. O carro trouxe o presidente do conselho de administração à reunião plenária semanal, a primeira que se realizava desde que se tinha declarado a epidemia do mal-branco, e não houve tempo depois para levá-lo à garagem subterrânea, onde esperaria o fim dos debates. O condutor cegou quando o presidente ia entrar no edifício, pela porta principal, como gostava, ainda deu um grito, estamos a falar do condutor, mas ele, estamos a falar do presidente, já não o ouviu. Aliás, a reunião não seria tão plenária quanto a sua designação presumia, nos últimos dias tinha cegado alguns dos membros do conselho (SARAMAGO, 1995, p. 252-253).

O tom satírico está pautado menos na ação e

mais na estrutura do discurso, no jogo de palavras que, como no excerto apresentado, denuncia pormenores da hierarquia no regime capitalista: a suntuosidade que circunda as instituições financeiras. A sátira prossegue imbricada na narrativa acerca da reunião do Conselho Administrativo, cujo fechamento, igualmente cômico, se faz por meio de um discurso metaficcional do narrador, que se permite zombar das teorias sobre a origem do universo:

Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenha sido chamada a estes autos para nos relatarem o que se passou, é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira, a resposta a dar é a de que todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu (SARAMAGO, 1995, p. 253).

A composição da fantasia e aventura, outra característica da sátira da menipeia, justifica-se pelo fim puramente filosófico-ideológico da narrativa, ou seja, há a necessidade de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica. A fantasia serve à busca, à provocação e à experimentação de uma verdade. Nos romances de Saramago, essa "fantasia" é referida como alegoria pelo próprio autor que reconhece que é preciso "voltar à alegoria, para acentuar aquilo que, em condições normais, não necessitaria mais do que a exposição do fato simples" (1996 apud AGUILERA, 2010, p. 239).¹¹ Em *Ensaio sobre a cegueira*, a alegoria consiste sobretudo na epidemia da cegueira branca, de consequências extremas, que parece referir-se à selvageria do sistema capitalista: em nome da sobrevivência, o homem, cego pelo próprio sistema, perde o bom-senso e os seus valores.

A combinação do diálogo filosófico, do simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo constitui igualmente uma característica da sátira da menipeia. Bakhtin (2015) alega que essa combinação se mantém em todas as etapas posteriores da evolução da linha dialógica

¹¹ Excerto retirado do livro de Fernando Gomez Aguilera, que consiste na compilação de citações de Saramago, extraídas de jornais, revistas e livros de entrevistas, além de um trabalho monográfico.

da prosa romanesca de Dostoiévski. Em Saramago, na parte final de *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, é introduzida uma nova personagem, um escritor que havia tomado a casa do primeiro cego que estava desocupada. Ao apresentar-se, o literato faz considerações de ordem linguística (o uso do pronome masculino para a referência a mulheres, um uso inconsciente que reflete – e reverbera – uma sociedade machista) e considerações que remetem a questões literárias, à inexistência da narrativa escrita que não é lida.

Estou sozinho, os meus foram à procura de comida, provavelmente deveria dizer as minhas, mas não creio que seja próprio, fez uma pausa e acrescentou, Embora pense que tinha a obrigação de o saber, Que quer dizer, perguntou a mulher do médico, As minhas de que falava são a minha mulher e as minhas duas filhas, E por que deveria saber se é ou não próprio usar o possessivo feminino, Sou escritor, supõe-se que devemos saber estas coisas. [...] a mulher do médico fez a pergunta direta, Como se chama, Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante, Mas escreveu livros, e esses livros levam seu nome, disse a mulher do médico, Agora ninguém os pode ler, portanto, é como se não existissem (SARAMAGO, 1995, p. 273).

São comuns, na menipeia, cenas de escândalos, de comportamentos excêntricos, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, de violações da normalidade dos acontecimentos e das normas comportamentais que comprometem a integridade épica e trágica do mundo. A menipeia é igualmente plena de contrastes de extremos e jogos de oximoros: o confronto do alto e o baixo (do luxo e da miséria) ou a ascensão ou a decadência do homem (o imperador transformado em escravo). Em *Ensaio sobre a cegueira*, é recorrente o contraste entre a visão e a cegueira, ambos em sentido metafórico: a visão como a razão e a cegueira como a falta dela. A própria temática da cegueira branca já transparece elementos do gênero da menipeia, como a transgressão das normas comportamentais que comprometem a normalidade dos acontecimentos e a integridade humana. A descrição do narrador acerca do caos que se institui no manicômio, local para onde são levados os cegos, remete ao destronamento ou rebaixamento não de um representante da

aristocracia, mas dos referenciais de civilidade:

Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antrós fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começam por ser de ocasião e se tornaram de costume. [...] Os que eram delicados por natureza ou educação levavam todo o santíssimo dia a encolher-se, aguentavam conforme podia à espera da noite, [...] e então lá iam, [...] à procura de três palmos de chão limpo, se os havia entre um contínuo tapete de excrementos mil vezes pisados (SARAMAGO, 1995, p. 133-134).

A carnavalização, segundo Bakhtin (1981), é que permite ao escritor (ou a Dostoiévski, na análise bakhtiniana) mostrar momentos do comportamento e do caráter das pessoas que não poderiam revelar-se no curso normal da vida. Em *Ensaio sobre a cegueira*, por conta da epidemia incontrolável, percebe-se a que ponto pode chegar o comportamento (des)humano: as pessoas não têm escrúpulos na busca pela sobrevivência.

Uma particularidade da menipeia é a sua publicística (ou literatura político-social), espécie de gênero jornalístico da Antiguidade, que evoca a atualidade ideológica em tom sarcástico. "Trata-se de uma espécie de 'Diário do escritor' que procura vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação" (BAKHTIN, 1981, p. 102). Na cidade dos cegos, há pessoas que discursam em praça pública e agem como se não tivessem sido atingidas pela cegueira-branca. É perceptível, pela cena insólita, a crítica a políticos incoerentes por desconsiderarem a realidade social. Também são cegos aqueles que assistem aos discursos políticos, mesmo que de forma involuntária, por apatia ou inércia:

Atravessaram uma praça onde havia grupos de cegos que se entretinham a escutar os discursos doutros cegos, à primeira vista não pareciam cegos nem uns nem outros, os que falavam viravam inflamadamente a cara para os que ouviam, os que ouviam viravam atentamente a cara para os que falavam. Proclamavam-se ali, os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxação fiscal, o lucro, a apropriação, a desapropriação, a produção, a distribuição, o consumo, o abastecimento e o desabastecimento, a riqueza e a

pobreza, [...] Aqui fala-se em organização, disse a mulher do médico, Já reparei, respondeu ele, e calou-se (SARAMAGO, 1995, p. 295-296).

A praça pública, segundo Bakhtin (2015), tem uma simbologia especial no gênero de meni-peia: constitui o espaço onde as personagens encontram-se no limiar da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura. As cenas de escândalos nas obras de Dostoiévski, quase sempre criticadas por seus contemporâneos por serem inverossímeis e injustificadas, transcorrem geralmente em praça pública, ou em espaços afins.

Todas as particularidades do gênero da meni-peia, ainda que tenham sido abordadas separadamente, estão interligadas ou justapostas nas narrativas: por vezes um excerto representa mais de uma característica. A obra de Dostoiévski, segundo os estudos de Bakhtin (2015), apresenta elementos da sátira meni-peia (gênero carnavalizado) que, depois de dois milênios de tensa evolução, chega ao escritor russo por meio de características que se conservam na estrutura temático-composicional dos gêneros. Quanto à proximidade entre o gênero meni-peia e o gênero da obra de Dostoiévski, Bakhtin defende que o seu conterrâneo não se configura um estilizador de gêneros antigos, ou seja, não parte conscientemente da meni-peia antiga para a construção de sua obra. Da mesma forma, Saramago talvez não tenha buscado, de forma consciente, elementos da sátira meni-peia para compor a sua narrativa; porém, é a memória objetiva do próprio gênero (o romance) que ao mesmo tempo evolui e conserva as particularidades de gêneros anteriores.

Por considerar as formas carnavalescas um fenômeno mais amplo do que a literatura carnavalizada da Antiguidade (ou a sátira meni-peia), Bakhtin recorre às fontes básicas da carnavalização da literatura dos séculos XVI e XVII, nas obras de escritores renascentistas como Rabelais, Shakespeare, Cervantes e Grimmelshausen, para interpretar a vida na arte, "é como se o carnaval se transformasse em literatura" (BAKHTIN, 2015, p. 181).

A tese de Bakhtin acerca da carnavalização

na obra de Rabelais aponta para duas questões: a primeira consiste na interpretação de carnaval como uma visão de mundo (cosmovisão) que liberta do medo, liberta da seriedade oficial gerada pelo medo, pela hierarquia social, e aproxima não apenas o homem com o mundo, mas o homem com homem; a segunda questão trabalha a carnavalização a partir de suas origens, que remontam à Antiguidade, à Idade Média e ao início do Renascimento, para que não haja marcas de niilismo, leviandade ou boemia, nem a concepção de espetáculo teatral.

Constituem, portanto, características do carnaval medieval, o livre contato familiar entre homens que estão separados por barreiras hierárquico-sociais (classe, título, idade); a libertação do comportamento, do gesto e da palavra; a excentricidade, ou a violação do que é comum; as *mésalliances* carnavalescas ou a livre relação familiar; e a profanação, no sentido de unirem-se o alto com o baixo (de ordem político-social), o sagrado com o profano (de ordem religiosa), do sábio com o tolo (de ordem cognitiva). Nesse sentido, as lendas carnavalescas diferem-se das lendas heroicas épicas, pois fazem o herói descer do alto, humanizando-o.

Nesse ponto, cabe relacionar o romance *Ensaio sobre a cegueira* com as características carnavalescas: no contexto de caos, eliminam-se as fronteiras das camadas sociais, aproximando-se as pessoas de diferentes níveis sociais como o médico e o ladrão do carro, ou a mulher do médico e a rapariga dos óculos escuros. Para além do encontro (ou confronto) de classes, dá-se sobretudo o encontro do homem consigo mesmo, o reconhecimento de um novo homem, de uma transformação.

Na literatura, segundo Bakhtin (1981), as categorias carnavalescas são transpostas especialmente para a linha dialógica de evolução da prosa artística romanesca, ou seja, no carnaval, assim como no romance, são legitimadas mudanças e transformações, trata-se de uma festa em que tudo se destrói e tudo se renova. O ritual da coroação-destronamento do rei, por exemplo, exerceu, segundo Bakhtin (2015) uma influência

excepcional no pensamento artístico-literário. Entretanto, presume-se que Dostoiévski ou Saramago não tenham recorrido conscientemente às formas da carnavalização para a elaboração de suas narrativas. Ocorre, porém, que os elementos da carnavalização são transmitidos e atualizados pelos escritores na tradição do gênero.

Rabelais, conforme Bakhtin (1993), é o grande porta-voz do riso carnavalesco na literatura universal e é um equívoco identificá-lo como um autor exclusivamente satírico, ou o grande poeta da carne e do ventre, da bebida e da comida, imagens que representam a satisfação das necessidades naturais e da vida sexual. Diferentemente de outros estudiosos da cultura cômica popular da Idade Média, Bakhtin (1993) estuda os fenômenos à luz das regras culturais, estéticas e literárias daquela época, o que proporciona um entendimento mais esclarecedor da obra rabelaisiana. Quanto a seu longo estudo acerca das formas da carnavalização, Bakhtin (2015) justifica-se:

O que o nosso breve resumo das fontes da carnavalização menos pretende é a plenitude [não-finalização]. Foi-nos importante traçar apenas as linhas básicas da tradição. Salientamos mais uma vez que não nos interessa a influência de autores individuais, temas, imagens e ideias individuais, pois estamos interessados precisamente na influência da própria tradição do gênero, transmitida através dos escritores que arrolamos (BAKHTIN, 2015, p. 183).

Nos dois grandes romances do segundo período de Dostoiévski, o riso (sobretudo em *Crime e Castigo*, de 1866) representa a exclusão de toda seriedade dogmática e a seriedade unilateral, colocando em confronto (como em um grande diálogo) os polos de uma antítese: nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo, trágico-cômico. Segundo Bakhtin (1981), tudo no mundo vive em plena fronteira com o seu contrário, como amor e ódio, fé e ateísmo; na cosmovisão carnavalesca, os contrários se encontram, e aos discursos antagônicos não se impõe um desfecho definitivo, ou seja, o diálogo mantém-se não finalizado.

Na obra *Ensaio sobre a cegueira*, a perda de

princípios éticos e morais, devido à fome e à falta de condições mínimas de sobrevivência, faz com que os cegos se rebaixem à condição de loucos:

Enganou-se [o médico] no caminho duas vezes, angustiado porque a necessidade apertava cada vez mais, e já estava nas últimas instâncias da urgência quando pôde enfim baixar as calças e agachar-se na retrete turca. O fedor asfixiava. Tinha a impressão de haver pisado uma pasta mole, os excrementos de alguém que não acertara com o buraco da retrete ou que resolvera aliviar-se sem querer saber mais de respeito. Tentou imaginar como seria o lugar onde se encontrava, para ele era tudo branco, luminoso, resplandecente, que o eram as paredes e o chão que não podia ver, e absurdamente achou-se a concluir que a luz e a brancura, ali, cheiravam mal. Vamos endoidecer de horror, pensou (SARAMAGO, 1995, p. 96-97).

O excerto ilustra um dos temas centrais da narrativa: o contraste entre o branco e a sujeira, a relação entre a cegueira e a subsequente (e inevitável) insanidade. No conto *The country of the blind* (A terra de cegos), do britânico H. G. Wells (2004), publicado pela primeira vez em 1904, a falta de visão não impede os cegos de viverem ordenadamente em uma comunidade desenvolvida. Na obra de Saramago, entretanto, os cegos tornam-se inescrupulosos, como se os hábitos de higiene, entre outras condutas, pudessem ser abandonados pelo fato de as pessoas não enxergarem ou, por uma outra perspectiva, pelo fato de as pessoas não serem vistas. No trecho que segue, tem-se a imagem do caos em que os cegos vivem:

Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções (SARAMAGO, 1995, p. 136).

A alegoria da falta de visão, aqui considerada como uma nuance da carnavalização, leva a uma reflexão crítica acerca dos valores sociais. Para além dos hábitos de higiene, valores como respeito, honestidade, senso de justiça, ética, entre outros, tornam-se dispensáveis em um

mundo em que as pessoas não enxergam (ou não são vistas).

O discurso dialógico que perpassa o romance (um discurso não finalizante, uma vez que está sujeito à interação com o leitor) evidencia que moral e bons costumes não se encontram no âmago do ser humano, mas estão associados ao sentido da visão: uma vez cegos, não há razão para manterem-se os valores e os hábitos cultuados na vida em sociedade. *Ensaio sobre a cegueira* constitui, portanto, uma crítica social ao individualismo (ou egoísmo), característico de uma sociedade capitalista. Embora evidente, a crítica social não está explícita no romance. Trata-se de um diálogo inconcluso, que deve ser interpretado pelo interlocutor o que confere à narrativa um caráter peculiar.

Ao final da narrativa, o primeiro cego volta a enxergar e, assim, sucessivamente, todos recuperam a visão. O narrador onisciente descreve a reação de cada personagem e pondera: "costuma-se até dizer que não há cegueiras, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem feito outra coisa que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras" (SARAMAGO, 1995, p. 308). No discurso antagônico não finalizante que contrasta a cegueira e a lucidez, o leitor perspicaz identifica que a palavra "cegueira" remete a um signo ideológico que pode corresponder à alienação do povo. As palavras finais da mulher do médico indicam essa falta de lucidez: "Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, [...] Cegos que, vendo, não vêem" (SARAMAGO, 1995, p. 310).

Essa é a razão pela qual Saramago deve ser lido: na obra do escritor português, há sempre uma segunda voz a ser ouvida, ou um grande diálogo não finalizado que pode representar a natureza dialógica da própria vida humana.

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec;

Brasília: UNB, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p. 87-155.

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Theory and history of literature. Editado e traduzido por Caryl Emerson. 13. ed. Minneapolis: University of Minnesota, 2014. v. 8.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. 2. ed. Londres: Routledge, 2002.

HOLQUIST, Michael. A fuga do cronotopo. Tradução de Ivan Marcos Ribeiro e Luciana Moura Colucci de Camargo. In: BEMONG, Nele et al. (org.) *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 34-51.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

OLIVER, Élide Valarani. A sátira rabelaisiana. In: RABELAIS, François. *O terceiro livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel*. Tradução, introdução, notas e comentários de Élide Valarani Oliver. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006. p. 21-22.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval no convento*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 4. ed. Lisboa: Caminho, 1995.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional, [1999].

WELLS, Herbert George. *The country of the blind, and other stories*. Perlego, 2004. E-book. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/11870/11870-h/11870-h.htm#link2H_4_0033. Acesso em: 24 abr. 2022.

WERTHEIMER, Ana Maria. *Uma abordagem tripartida do dialogismo na leitura de Ajangada de pedra. O Evangelho segundo Jesus Cristo e Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*. 2018. 168 p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/14003>. Acesso em: 22 abr. 2022.

Ana Maria Coelho Silva Wertheimer

Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil; mestre em Linguística pela mesma instituição. Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em Porto Alegre, RS, Brasil.

Endereço para correspondência

Ana Maria Coelho Silva Wertheimer
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av. Ipiranga, 6.681, Prédio 9, sala 119
Partenon, 97010-082
Porto Alegre, RS, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.