

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NA SOCIEDADE MODERNA*

LISSETT M. ESPINEL TORRES

Penso que a bondade é a condição do pensamento, a condição talvez não suficiente, mas necessária do pensamento.

José Saramago

Introdução

As representações sociais são medidas no contexto social a partir de diferentes ângulos; esta é uma forma de observar, pouco comum, nos contextos acadêmicos. Este texto objetiva cotejar a voz de um autor que proporciona várias linhas para entrarmos no labirinto de sua obra e ver essa luz branca que se coloca como obstáculo à visão das próprias consciências. Pretende-se demonstrar hermenêuticamente que José Saramago vai até um ponto como interventor de consciência mas não se compromete em ser definitivo, deixando a cargo do leitor suas próprias reflexões; portanto, tem o leitor e não só o autor como o responsável de suas múltiplas conclusões axiológicas e políticas. O jogo proposto pelo autor parte da noção usual sobre o romance de educação, em que o homem cresce por si e gera em si a tarefa de construir sua própria visão. José Saramago é um autor crítico do mundo, é inquieto e insatisfeito com a vida, é um homem que examina seu entorno e o recria em seus textos e, mais exatamente, em suas entrevistas. Contrário à posição do autor, a questão é perguntar: como e quando sabemos o que convém? O romance *Ensaio sobre a cegueira* é a história sobre uma grande

epidemia ocular, que o próprio Saramago denomina a enfermidade do “olho-dependente”, enfermidade da qual padece a sociedade moderna, sociedade submetida a uma cegueira coletiva, onde o homem se apresenta como um ente industrial e comercial com uma só e tendenciosa posição frente às vicissitudes da vida. Assiste-se a uma grande peste, a um vírus óptico que se espalha sem piedade. Neste texto se apresenta uma breve reflexão sobre a desesperança e a representação social do que muito possivelmente poderia ser o limbo, espaço em que o espírito humano fica vagando, a mesma mitologia se deixa entrevê neste conceito; mas Saramago é quem o define na obra como o nosso entorno, neste caso, a cidade serve de marco referencial e como cenário para demonstrar que não há estado espiritual.

Análise do discurso enquanto categoria bakhtiniana

A relação entre autor e narrador está determinada pelo contexto total da obra. Para esta análise literária assume-se o princípio bakhtiniano da extraposição¹, conceito que pretende situar o sentido criativo da obra e estabelecer relações entre autor-narrador, favorecendo um sistema analítico do objeto deste trabalho como um todo, conceitualizando por todo na obra a ausência divisões que a tornem fragmentada, além de se percebê-la desde a posição de fora e temporalmente falando sobre os valores e os sentidos por ela produzidos; também se traz a própria voz do autor, quem proporciona várias linhas para os labirintos de sua obra e ver essa luz branca que ofusca a visão das próprias consciências.

Agora, para compreender um pouco a relação entre autor-narrador, Bakhtin destaca que: “El autor es el que da el tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo sumo, a todo suceso, sentimientos, igual que en la vida real evaluamos cualquier manifestación de las personas que nos rodean” (1999, p.13). Assim, Bakhtin se aproxima do conceito de autor criador que segundo nosso parecer é a autoridade, dado que sua teoria se aproxima dos critérios levantados no trabalho, isto é, que na análise do herói é importante sublinhar este elemento a partir da atitude do autor.

O capítulo “O romance de educação na história do realismo” mostra vários tipos de romances: entre eles se descreve como primeiro modelo o mundo no romance pastoril, o qual condiz o mundo sensível e se mostra como realidade estática, constante e perdurável. Depois, o romance barroco, no qual a narrativa alcança a escala do grandioso; ele se divide em duas subcategorias: a do romance de heroico de aventuras, próxima ao romance negro ou gótico e o romance sentimental patético-psicológico, em que se dá a possibilidade de representar além da realidade visível, dando espaço à casualidade, ao tempo de corte psicológico e às temporalidades internas da aventura. O romance biográfico se desenvolve como terceiro tipo e ocorre quando o autor é a personagem principal e se preocupa com

a totalidade de sua vida. Por sua vez, e como quarta possibilidade, o teórico apresenta os romances bizantinos, concebidos como um juízo sobre o protagonista, ao ser baseado numa concepção retórico-jurídica do homem. O quinto é o romance de cavalaria, que é o tipo de romance influenciado por obras da antiguidade, que se desenvolvem na Idade Média. Por último, o romance de educação, que trata sobre a formação e educação do protagonista, isto é, mostra as transformações e o crescimento essencial do homem não submetido às astúcias do destino, mas dono de uma imagem interior dinâmica outorgada por sua vontade; segundo este conceito anterior, o enredo é enriquecido com as transformações do herói, logrando incluir o tempo cíclico, no qual se coloca em questão uma sucessividade de feitos históricos da vida humana. O romance de educação se desenvolve no âmbito do chamado romance de formação, no qual se ajusta *Ensaio sobre a cegueira*, visto que nele se demonstram características de tipo formadores, nas quais a personagem cresce e constrói evolutivamente uma percepção do mundo e da realidade.

Agora, tendo em conta os casos de atuação da personagem, que são o ponto alto do pensamento bakhtiniano em *Estética da criação verbal*, se tem o primeiro caso – a personagem se apropria do autor, pois possui tanta força para este papel que não pode deixar de ver o mundo das coisas sem usar a visão de sua personagem; um segundo caso – quando o autor se intersecciona na personagem – a atitude do autor frente a personagem chega a ser em parte a atitude da personagem sobre si; e o terceiro caso – a personagem é o próprio autor, isto é, a personagem compreende sua própria vida esteticamente, representa certo papel, é autossuficiente e completa de uma maneira totalizadora. Em Saramago, predomina o segundo caso e a forma espacial da personagem, como maneira de aproximação crítica aos sistemas. Precisamente, a voz do Prêmio Nobel de Literatura ajuda a compreender a verdade de sua intencionalidade quando diz que

A verdade é que quem se encontra com um livro meu, em especial com os romances, se encontra numa situação um pouco complicada [...] Quando eu elimino, praticamente, toda pontuação, busco que o leitor não leia passivamente, mas construa o texto, graças a essa voz que deve estar escutando. Eu proponho ao leitor um texto incompleto* (SARAMAGO, citado a partir de PORRAS, 1998, p.32);

lemos, como a voz do autor ressalta, que de nenhuma maneira dá por terminado os temas e que dificulta propositalmente o trabalho do leitor, prolongando a agonia de ter que analisar seu próprio entorno; por sua vez, Saramago ressalta que

embora todas as palavras que eu quero se encontram ali, o texto está incompleto porque falta essa convenção que são os sinais de pontuação. O leitor quando lê deve saber que está lendo para receber tudo o que há no texto. Embora, à primeira vista, pareça oculto, está ali [...] O escritor é como o pintor ou o músico, vai apagando os rastros que deixou; razão porque o leitor terá que abrir um itinerário, uma pegada que jamais coincidirá com a do escritor. Será outras dúvidas, outras pausas, outras hipóteses (idem, p.33).

Isto é, o jogo que propõe ao leitor parte da noção usual sobre o romance de formação em que o homem cresce por si e gera em si a confiança de construir sua própria visão de mundo.

Visão de mundo que determina a partir de vários critérios, entre eles, o tempo e o espaço, o cronotopo para Bakhtin, o qual estabelece dois elementos fundamentais para a análise do romance; o cronotopo se caracteriza uma parte descritiva que só denomina dados e fatos num espaço determinado e por outro aspecto chamado de nível interpretativo, ajustado a outro tipo de relações, isto é, se determinam fatores culturais e sociais para analisar e interpretar acontecimentos de nossa realidade, em que se especifica de maneira argumentativa, a visão de mundo do autor, que no nosso caso, se trata de uma visão crítica onde José Saramago não elabora propostas conclusivas sobre o tema da sociedade olho-dependente – este conceito foi proposto pelo autor e mencionado em conferências e entrevistas e faz alusão à compreensão de uma sociedade totalmente supérflua, banal e consumista, confrontando-a de igual maneira com sua própria realidade do “sagrado”.

A voz de José Saramago

José Saramago é um autor crítico do mundo, inquieto e insatisfeito com a vida, é um homem que examina seu contexto e o recria em seus textos e, mais exatamente, em suas intervenções públicas. Sobre isso, citemos ele próprio:

Não só há desigualdade na distribuição da riqueza, nem na satisfação das necessidades básicas. Não nos orientamos por um sentido da racionalidade interior. A terra está cercada por milhares de satélites, podemos ter em casa cem canais de televisão, mas para que nos serve isso neste mundo onde morrem tantos. É uma neurose coletiva, a gente já não sabe o que convém essencialmente para a felicidade. Vamos aos

500 canais e para que nos serve? (SARAMAGO, citado a partir de PORRAS, 1998, p.35).

Contrário à posição do autor, a questão é perguntar: como e quando sabemos o que nos convém? O romance *Ensaio sobre a cegueira* é a história sobre uma grande epidemia ocular, que o próprio Saramago denomina a enfermidade do “olho-dependente”, enfermidade da qual padece a sociedade moderna, sociedade submetida a uma cegueira coletiva, onde o homem se apresenta como um ente industrial e comercial com uma só e tendenciosa posição frente às vicissitudes da vida. Assiste-se a uma grande peste, a um vírus óptico que se espalha sem piedade. É o retrato coletivo de uma sociedade confusa e perdida que teve “de enfrentar o mais primitivo na natureza humana: a necessidade de sobreviver a qualquer preço”; a seguir se oferece uma breve reflexão sobre a desesperança e a representação literal do que muito possivelmente poderia ser o limbo, espaço em que o espírito do homem fica vagando, a mesma mitologia se deixa entrevê neste conceito; mas Saramago é quem o define na obra como o nosso entorno, neste caso, a cidade serve de marco referencial e como cenário para demonstrar que não há estado espiritual.

Dejó de llover, ya no hay ciegos con la boca abierta. Andan por ahí, sin saber qué hacer, vagan por las calles, pero nunca mucho tiempo, andar o estar parado viene a ser lo mismo para ellos, salvo encontrar comida no tienen otros objetivos, la música se ha acabado, nunca hubo tanto silencio en el mundo, teatros y cines sirven a quien se ha quedado sin casa o ha dejado de buscarla, algunas salas de espectáculos, las mayores, se usaron para las cuarentenas cuando el Gobierno, o lo que de él sucesivamente fue quedando, aún creía que el mal blanco podía ser atajado con trucos e instrumentos que de tan poco sirvieron en el pasado contra la fiebre amarilla y otros pestíferos contagios, pero eso se ha acabado, aquí ni siquiera ha sido necesario un incendio. En cuanto a los museos, es un auténtico dolor del alma, algo que rompe el corazón, toda aquella gente, gente digo bien, todas aquellas pinturas, aquellas esculturas no tienen delante ni una persona a quien mirar (SARAMAGO, 1998, p.309-311)

Considerando a estrutura da obra, a caracterização do autor e o conteúdo, o romance *Ensaio sobre a cegueira* se inscreve no tipo conceituado por Bakhtin como “romance de educação”, mais especificamente romance de formação, como se disse anteriormente; essa tipologia se define como a forma em que pedagogicamente se

cria uma aproximação sobre a formação do homem, tornando-o consciente da sua realidade; mais claramente se pode ver no excerto a seguir, em que o autor se propõe ao mais profundo do ser, a maldade:

No se sabe qué esperan ahora los ciegos de la ciudad, esperarían su curación si todavía creyeran en ella, pero esa esperanza se acabó cuando se enteraron de que el mal había afectado a todos, sin dejar a nadie libre, que no había quedado vista humana para mirar por la lente de un microscopio, que habían sido abandonados los laboratorios, donde no le quedaba a las bacterias más solución, si querían sobrevivir, que devorarse entre sí. Al principio, muchos ciegos, acompañados por parientes aún con vista y espíritu de familia, acudían a los hospitales, pero allí sólo encontraron médicos ciegos tomando el pulso a enfermos que no veían, auscultándolos por delante y por detrás, eso era todo lo que podían hacer, para eso todavía tenían oídos. Después, bajo el aprieto del hambre, los enfermos, los que podían andar, huían de los hospitales, y acababan muriendo en la calle, abandonados, las familias, si las tenían, dónde andarían, y luego, para que los enterrasen, no bastaba que alguien tropezase con ellos por casualidad, tenían que empezar a oler mal, e, incluso así, sólo si habían ido a morir a un lugar de paso (SARAMAGO, 1998, p.309-311)

A ideia sobre a formação do homem se encontra em *Ensaio sobre a cegueira* porque Saramago busca confrontar o leitor com a realidade e determina sua concepção sobre o mundo como experiência em si; as personagens sofrem uma transformação tanto individual como coletiva, tal como exemplificamos com passagens do romance ao longo do texto; então a analogia do romance de educação, ou melhor, do romance de formação com a obra em questão, é evidenciado a partir de elementos estruturais e nas múltiplas reflexões que faz a personagem principal: a mulher do médico. Por ela, quando podem sair do manicômio e estão caminhando pela cidade, observam admirados as mudanças produzidas pela epidemia nas pessoas o caos ocasionado pelo Estado à cidade. A mulher do médico evolui à medida que enfrenta várias provações, entre elas, quando decide ficar em silêncio sobre o poder ver, quando toma as rédeas do grupo de cegos e enfrenta os cegos malvados que roubam os mantimentos diários, além de ter a coragem para sair do manicômio e buscar pela cidade um refúgio adequado sem perder nenhum do grupo; posteriormente, só ela reconhece, quando diante do desastre urbano, que sua compreensão sobre o mundo se

modificou durante a peste branca; lembramos também da primeira fase da obra como o narrador se refere à personagem – mulher do médico – como se desse a conhecer que ela é uma mulher sem autonomia, dependente do esforço do marido; mais adiante, quando a epidemia ganha importância para o Estado e este recorre ao isolamento como forma de controle, automaticamente o narrador faz uma reviravolta, mediado por um processo circunstancial no qual outorga à personagem uma característica marcante, isto é, logo que a epidemia resulta no caos, ela será reconhecida pelo autor narrador como um sujeito emancipado e será denominada como a única que vê, atribuindo-lhe o poder absoluto de quem tem um dom a mais, e a quem também será dado a faculdade de pensar sobre seu entorno. Tal compreensão se pode observar a seguir:

No es extraño que los perros sean tantos, algunos ya parecen hienas, los matojos del pelo apestan a podredumbre, corren por ahí con los cuartos traseros encogidos, como si tuvieran miedo de que los muertos y devorados cobrasen vida de nuevo para hacerles pagar la vergüenza de morder a quien ya no puede defenderse. Cómo está el mundo, preguntó el viejo de la venda negra, y la mujer del médico respondió, No hay diferencia entre fuera y dentro, entre aquí y allá, entre los pocos y los muchos, entre lo que hemos vivido y lo que vamos a tener que vivir, Y la gente, cómo va, preguntó la chica de las gafas oscuras, Van como fantasmas, ser fantasma debe de ser algo así, tener la certeza de que la vida existe, porque cuatro sentidos nos lo dicen, y no poder verla (SARAMAGO, 1998, p. 309-311).

Isto é, o processo educativo parte da constante reflexão realizada pelas personagens, refletido em parte nos ditados populares que servem de ponte entre o leitor e o conteúdo da obra:

El miedo ciega, dijo la chica de las gafas oscuras, son palabras ciertas, ya éramos ciegos en el momento en que perdimos la vista, el miedo nos cegó, el miedo nos mantendrá ciegos, Quién es el que está hablando, preguntó el médico, Un ciego, respondió la voz, sólo un ciego, eso es lo que hay aquí” (SARAMAGO, 1998, p.172)

Assim, ao final da obra se percebe uma moral que intuitivamente se pode tomar como uma proposta educacional, onde o herói, como unidade dinâmica,

aprende e desaprende com seus equívocos. A única vidente se caracteriza de acordo com os elementos afirmados por Bakhtin:

La transformación del hombre, sin embargo, puede presentarse de una manera muy variada. Todo depende del dominio de la temporalidad real de la historia. En la temporalidad de la aventura, el desarrollo humano es desde luego, imposible. Pero es totalmente concebible dentro del tiempo cíclico. Por ejemplo, en el tiempo del idilio puede representarse el camino del hombre desde la infancia y madurez hacia la vejez mostrando todos aquellos cambios internos esenciales en el carácter y los puntos de vista que se realizan con las sucesión de edades (BAKHTIN, 1982, p.212-213).

Mas, este não é necessariamente o caso da obra em do tipo em questão; agora, sem dúvidas, a análise posterior que faz o teórico russo se aproxima pouco a pouco à construção da ideia da evolução da personagem em questão com o tempo cíclico, o tempo de *Ensaio sobre a cegueira*:

Otro tipo de transformación cíclica que conserva su relación (aunque no muy estrecha) con las edades, es representado por un cierto camino del desarrollo humano desde un idealismo juvenil e iluso hacia la madurez sobria y práctica. Este camino puede complicarse el final por diferentes grados de escepticismo y resignación. A este tipo de novela lo caracteriza la representación de la vida y del mundo como experiencia y escuela que debe pasar todo hombre sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación (1982, p. 213)

Este tipo de romance é clássico do século XVIII e, portanto, não se incorpora ao contexto da obra selecionada neste estudo, embora seja de seu caráter conhecer diferentes transformações do homem na literatura:

El tercer tipo de novela de desarrollo es el biográfico (y autobiográfico). En él ya está ausente el elemento cíclico. La transformación transcurre dentro del tiempo biográfico, salvando etapas irrepetibles e individuales. Puede ser tipificado, pero la tipicidad de este tiempo ya no es cíclica. El desarrollo viene a ser resultado de todo un conjunto de condiciones de vida fluctuantes

y de acontecimientos varios, de las acciones y del trabajo. Se está creando el destino humano, y a la vez se está forjando al hombre mismo y su carácter. La generación de una vida y de un destino se funde con el desarrollo del hombre (BAKHTIN, 1982, p.213).

Poderia se dizer que para análise se observa um comportamento semelhante no desenvolvimento da personagem única a enxergar, embora, quando se observa como componente de um todo, isto é, quando seu comportamento é observado desde a visão coletiva, se torna universal. Saramago desenvolve de forma particular a figura do herói², a define de duas formas: na primeira concebe o herói como um ente individual e na segunda, o contrário, o herói é coletivo. Em nosso caso, o herói individual seria a mulher única capaz de enxergar entre os cegos, como se pode observar no excerto seguinte:

El niño estrábico murmuraba, debía de estar soñando, tal vez estuviera viendo a su madre, preguntándole, Me ves, ya me ves. La mujer del médico preguntó, Y ellos, y el médico dijo, Éste probablemente estará curado cuando despierte, con los otros no será diferente, lo más seguro es que estén ahora recuperando la vista, el que va a llevarse un susto, pobrecillo, es el amigo de la venda negra, Por qué, Por la catarata, después del tiempo pasado desde que lo examiné, debe de estar como una nube opaca, Va a quedarse ciego, No, en cuanto la vida esté normalizada, cuando todo empiece a funcionar, lo opero, será cuestión de semanas, Por qué nos hemos quedado ciegos, No lo sé, quizá un día lleguemos a saber la razón, Quieres que te diga lo que estoy pensando, Dime, Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven. La mujer del médico se levantó, se acercó a la ventana. Miró hacia abajo, a la calle cubierta de basura, a las personas que gritaban y cantaban. Luego alzó la cabeza al cielo y lo vio todo blanco, Ahora me toca a mí, pensó. El miedo súbito le hizo bajar los ojos. La ciudad aún estaba allí (SARAMAGO, 1998, p.418-420).

Além disso, é necessário ter em conta que o herói nesta ocasião é Mulher e isto é um fator relevante para a literatura em geral se se tem em conta que quase sempre é atribuído ao homem a capacidade de escrever a história. E Saramago, nesta oportunidade dá o papel de herói à mulher. Embora não seja tópico essencial neste estudo, a profundidade do tema e do papel da mulher na obra é essencial; por enquanto, em maneira de introdução, ressaltamos a seguinte observação sobre o que faz o autor em referência ao tema e o papel feminino na sua literatura:

Quando começo um romance não tenho uma ideia sobre o que serão as personagens. Sei que há uma personagem que terá a responsabilidade ou certa ocupação ou o que seja, mas sempre chega um momento em que se me apresenta uma personagem feminina: a personagem forte, quem leva a razão e a capacidade de sentir (SARAMAGO, citado a partir de PORRAS, 1998, p.33).

Desta citação se obtém a visão de herói para José Saramago, voltando a confirmar que ele coloca uma mulher como pilar e líder de processos históricos, tratá-lhe como recorrente e a atribui outro papel social; além de, quase sempre faz a mulher uma construtora, arquiteta e-ou desenhista da base da sociedade da qual participa, o que seria, teoricamente, o fortalecimento da família como pilar das sociedades, acostumadas a serem dirigidas pela Fé.

Não é nada premeditado, isto é, ao começar um romance não digo a mim mesmo, “vou colocar aqui uma personagem feminina forte”, não, é a história mesma que me leva, sem haver me preocupado antes com isso, e sempre, em todos os meus romances, há uma mulher forte. Por que? Talvez porque tenho a esperança de que, talvez algum dia, a mulher assuma a responsabilidade total e não permita continuar sendo uma espécie de sombra do homem, presente apenas para cumprir o que o homem decida; que ela mesma se afirme com sua capacidade única, com sua generosidade. A mulher sempre é mais generosa que o homem e ocorre que o mundo necessita de muita generosidade (SARAMAGO, citado a partir de PORRAS, 1998, p.33).

Retomando o segundo aspecto bakhtiniano sobre o herói, Saramago promove uma mistura de personagens tentando coletivizar o herói com a primícias de ser protagonista; a visão do homem coletivo para o romancista é uma constante sátira, porque é de seu interesse ao afetar o ser em sua individualidade, não deixando-o tomar consciência própria de muitos elementos sociais; situa este último elemento como um dos fatores pouco produtivos para o ser humano; por outro lado, como veremos a citação seguinte, Saramago questiona de maneira crua o destino das massas devido a peculiar filiação “consumista” e capitalista de as tem definido.

Le dices a un ciego, Estás libre, le abres la puerta que lo separaba del mundo, Vete, estás libre, volvemos a decirle, y no se va, se queda allí parado en medio de la calle, él y los otros, están asustados, no saben adónde ir, y es que no hay comparación entre vivir en un laberinto racional, como es, por definición, un manicomio, y aventurarse, sin mano de guía ni trailla de perro, en el laberinto enloquecido de la ciudad, donde de nada va a servir la memoria, pues sólo será capaz de mostrar la imagen de los lugares y no los caminos para llegar. Apostados ante el edificio, que arde de un extremo al otro, los ciegos sienten en la cara las olas vivas del calor del incendio, las reciben como algo que en cierto modo los resguarda, como antes habían sido las paredes, prisión y seguridad al mismo tiempo. Se mantienen juntos, apretados, como un rebaño, ninguno quiere ser la oveja perdida, porque de antemano saben que no habrá pastor para buscarlos. (SARAMAGO, 1998, p. 280-281)

Saramago é rigoroso ao afirmar que a tragédia humana parte da concepção e-ou ideologia da Fé, na qual não se tem liberdade de pensamento, já que historicamente se pode comprovar que desde há muito as consciências das gerações foram manipuladas com histórias de fantasmas, castigos e outros elementos repressores da liberdade; o excerto seguinte é ilustrativo a este respeito:

El fuego va decreciendo lentamente, la luna ilumina otra vez, los ciegos comienzan a inquietarse, no pueden continuar allí, Eternamente, dijo uno. Alguien preguntó si era de día o de noche, la razón de aquella incongruente curiosidad se supo enseguida, Quién sabe si nos traerán comida, puede que hubiera una confusión, un retraso, otras veces pasó, Pero aquí no hay soldados, Eso no tiene nada que ver, puede que se hayan ido porque ya no son necesarios, No entiendo, Por ejemplo, porque se ha acabado la epidemia, O porque se ha descubierto el remedio para nuestra enfermedad, No estaría mal eso, Qué hacemos, Yo me quedo aquí hasta que se haga de día, Y cómo vas a saber tú cuándo es de día, Por el sol, por el calor del sol (SARAMAGO, 1998, p. 280-281)

Não obstante, teríamos que refletir sobre a ideia proposta por José Saramago de acreditar que a Fé nos povos impossibilita a análise e a crítica das

massas, e por isso hoje a Fé é debilitada e pouca, visto que grande parte das sociedades têm se apoiado na cultura capitalista, no consumismo e no trabalho; neste sentido, a possível libertação das mentalidades humanas estaria na construção de uma profunda educação enquanto requisito para que os indivíduos explorem a história e seu futuro mais próximo; só assim haveria uma mudança de mentalidade e de cultura; a trocaríamos por uma mais científica?

O herói como testemunha histórica de uma realidade: representações sobre a mulher na obra de Saramago

Na obra de José Saramago só existe um caso típico de ação em relação ao caráter da personagem, que nas palavras de Bakhtin,

es cuando el autor se posesiona de su personaje, introduce en él momentos conclusivos, la actitud del autor frente al personaje llega a ser en parte la actitud del personaje hacia sí mismo. El personaje comienza a autodefinirse, el reflejo del autor está en el alma o en el discurso del héroe (1998, p.26).

Por conseguinte, a obra se relaciona ao pensamento bakhtiniano sobre a atitude do autor sobre a personagem³ já que se percebe no texto uma ausência do autor em primeira pessoa e constantemente discurso saramaguiano se mostra refletido na concepção de mundo patente no espírito do herói; neste caso, toda sua cosmovisão está expressa na personagem protagonista que é a única “vidente”, testemunha de toda a catástrofe sociocultural que presenciamos na obra.

A atitude do referido herói é em si a atitude do autor, só que isto pode passar despercebido, porque a voz se expressa como a “vidente”, esta toma sua força devido sua própria natureza de mulher. Imprime um toque de proteção e sabedoria ao que diz; obviamente, que podem estar em jogo dois tipos de concepções: uma, a que Saramago pode imprimir como homem e outra a que ele pode criar através de seu herói feminino.

Saramago acerta em seu enfoque de herói, transpondo sua visão de mundo numa mulher, já que o discurso tem maior verossimilhança numa voz feminina, dado que implicitamente se acredita socioculturalmente que a mulher é o símbolo da mãe, avó e irmã, o qual é sinônimo de lealdade e de honestidade; simbolicamente representa no seguinte exemplo, o qual Saramago encarna em sua heroína e a personifica como o sexo forte, resistente, a qualquer epidemia.

La mujer del médico bajó la cabeza, pensó, Tienen razón, si alguien muere de hambre, la culpa será mía, pero, después,

dando voz a la cólera que sentía crecer dentro de sí, contradiciendo esta aceptación de responsabilidad, Pero que sean éstos los primeros en morir para que mi culpa pague su culpa. Luego pensó, levantando los ojos, Si ahora les dijese que fui yo quien lo mató, me entregarían, sabiendo que me entregaban a una muerte cierta. Fuese por efecto del hambre, o porque el pensamiento súbitamente la sedujo como un abismo, una especie de aturdimiento se apoderó de su cabeza, el cuerpo se le movió hacia delante, se abrió su boca para hablar, pero en ese momento alguien la agarró por el brazo, era el viejo de la venda negra, que dijo, Mataría con mis manos a quien le denunciase, Por qué, preguntaron los del corredor, Porque si todavía tiene algún significado la vergüenza, en este infierno al que nos arrojaron y que nosotros convertimos en infierno del infierno, es gracias a esa persona, que tuvo el valor de ir a matar a la hiena en el cubil de la hiena (SARAMAGO, 1998, p.252-254)

A obra de Saramago dá conta da força que tem quem vê; neste caso, seria paralelamente o que sabe ou o que, por não ter a cegueira, tem a capacidade e a razão para organizar e fazer brotar a dignidade humana numa selva em que se perdeu mais que a visão, se perdeu a coerência, o raciocínio para pensar; o instinto animal se apoderou das mentes e dos sentimentos, como podemos evidenciar em:

Sí, claro, pero no será la vergüenza quien nos llene el plato, quien quiera que seas, tienes razón, siempre hubo quien se llenó la barriga con la falta de vergüenza, pero nosotros, que nada tenemos ya, a no ser esta última y no merecida dignidad, seamos capaces, al menos, de luchar por los derechos que son nuestros, qué quieres decir con eso, que habiendo empezado por mandar allí a las mujeres, y comido a costa de ellas como chulos de barrio, ahora hay que mandar a los hombres, si es que aún los hay aquí, explícate, pero primero dinos de dónde eres, de la primera sala del lado derecho, habla, es muy sencillo, vamos a buscar la comida con nuestras propias manos, Tienen armas, que se sepa, sólo una pistola, y no les van a durar siempre las balas, con las que tienen morirán algunos de los nuestros, otros han muerto ya por menos, no estoy dispuesto a perder la vida para que los demás sigan aquí, llenando la barriga, supongo que también estarás dispuesto a no comer si

alguien pierde la vida para que tú comas, preguntó sarcástico el viejo de la venda negra, y el otro no respondió (SARAMAGO, 1998, p. 252-254)

A relação de Saramago com suas metáforas na obra, descreve o pensamento e as posições ideológicas as quais se filia; a seguir, vemos o reflexo dele na relação com o espaço e a personagem para entender como ele enquanto autor constrói a partir de sua própria leitura sujeitos com uma compreensão do social e uma interpretação deles mesmos com relação ao mundo moderno e com o sagrado, entendendo sobre este último como a Fé.

A atitude emocional e volitiva sobre o determinismo interno do homem

Bakhtin, no plano da criação artística e das personagens, coloca quatro dimensões sobre o problema do homem interior ou a alma. Primeiro, o homem na arte é o homem total; segundo, a atitude emocional e volitiva sobre o determinismo interior do homem, assim como a existência física carece de significado. E, por último, a totalidade esteticamente significativa da vida interior de um homem está em sua alma; esta se cria ativamente, cobra uma forma positiva e se conclui unicamente no interior da criação, na obra.

De acordo com essas quatro dimensões, vemos como em *Ensaio sobre a cegueira* a criação da personagem se faz de maneira total, isto é, de maneira coletiva, portanto, há que ter em conta que nesta obra não se mostra o homem em si mesmo, mas que há uma apropriação de muitas personagens que no final deixam entrever a realidade social em seu conjunto, num sistema.

Não obstante, tenta-se elaborar aqui uma analogia entre as quatro dimensões de Bakhtin e a teoria de Roger Chartier dado que, quando se pretende definir o conceito de sistema, é imprescindível abordar outras perspectivas sobre o tema; neste caso, Chartier, faz alusão à construção de um saber coletivo, composto por múltiplas práticas individuais, que geram condutas associadas às representações dentro de uma determinada cultura:

prácticas de lo escrito son pues esenciales a la definición de una cultura política moderna que afirma la legitimidad de la crítica frente a la potencia del príncipe y que cimienta la comunidad cívica sobre la comunicación y la discusión de las opiniones individuales (CHARTIER, 1995, p.3-4).

Voltando à segunda dimensão examinada por Bakhtin, a atitude emocional e volitiva sobre o determinismo interno do homem, notamos que Saramago baseia quase toda sua obra no aspecto emocional de suas personagens; eles crescem

através de uma diversa e profunda reflexão, o homem evolui primeiro em seu interior e depois exterioriza em determinadas ações, como é o caso da protagonista de *Ensaio sobre a cegueira*, a única capaz de ver e logo testemunha do cataclismo urbano.

A partir dessas dimensões, percebemos uma incansável apropriação de José Saramago por construir o conceito de amor em pelo menos duas propostas que são: a ética do amor e a solidariedade, aí é onde também ocorre um processo volitivo, pois das quatro dimensões das estabelecidas por Bakhtin esta é a segunda categoria, que, por sua vez, é associada com o processo que se dá no amor, onde é preciso ter em conta a totalidade esteticamente significativa da vida interior da personagem como reflexo do homem contemporâneo; neste contexto, Saramago, o recria e exemplifica como se pode perceber em:

Esperas que te lo diga delante de todos, cosas más sucias, más feas, más repugnantes hemos hecho unos ante los otros, seguro que no será peor lo que tienes que decirme, sea, si lo quieres, porque al hombre que aún soy le gusta la mujer que tú eres, tanto te ha costado hacer una declaración de amor, a mi edad uno tiene miedo al ridículo, no ha sido ridículo, olvidemos esto, por favor, No tengo intención de olvidar ni dejarte que olvides, es un disparate, me has obligado a hablar, y ahora, Y ahora me toca a mí, No digas nada de lo que puedas arrepentirte, recuerda lo de la lista negra, si yo soy sincera hoy, qué importa que mañana tenga que arrepentirme, cállate, tú quieres vivir conmigo, y yo quiero vivir contigo, estás loca, viviremos juntos aquí, como un matrimonio, y juntos seguiremos viviendo si tenemos que separarnos de nuestros amigos, dos ciegos pueden ver más que uno (SARAMAGO, 1998, p.392-394)

Assim, o autor manifesta, como dito, os valores da ética e da solidariedade como parte essencial de um jogo ou um papel considerado social, entre os elementos mais instintivos e próprios do ser humano; damos conta, por exemplo, da relação da rapariga de óculos escuros com o velho da venda preta que primeiro conversam sobre os parâmetros da solidariedade e logo isso se torna um fator relevante para os dois e por isso usam seu tempo para ressignificar a realidade que os afetam, isto é, suas consciências do que foram e então impulsionados pela razão chegam a um acordo, expresso no excerto seguinte; este estado de cegueira não importa nada, só os sentimentos e a lealdade para consigo daí em diante:

Es una locura, tú no me quieres, qué es eso de querer, yo nunca quise a nadie, sólo me acosté con hombres, estás dándome la razón, no. lo estoy, Has hablado de sinceridad, respóndeme sinceramente si es verdad que me quieres, te quiero lo suficiente como para querer estar contigo, y esto es la primera vez que se lo digo a alguien, tampoco me lo dirías a mí si me hubieras encontrado antes, un hombre viejo, medio calvo, el pelo que le queda blanco, con una venda en un ojo y una catarata en el otro, No lo diría la mujer que entonces era, lo reconozco, quien lo ha dicho es la mujer que ahora soy, Veremos entonces qué va a decir la mujer que serás mañana (SARAMAGO, 1998, p.392-394)

A loucura é uma metáfora recorrente no autor, portanto, linguisticamente, é fácil encontrar no texto esta palavra; no âmbito das quatro dimensões anteriormente citadas podemos evidenciar que esta se inscreve na de número três, uma vez que [O ser] carece de significado, pois não encontra a resposta e não a atribui a um conceito, em sua totalidade, é reconhecido falsamente como o desconhecido, a razão; não importa se de amor se fala, portanto é associado com a loucura, como se lê no excerto seguinte:

Me pones a prueba, qué idea, quien soy yo para ponerte a prueba, la vida es quien decide estas cosas, una la ha decidido ya. Tuvieron esta conversación cara a cara, los ojos ciegos de uno clavados en los ojos ciegos del otro, los rostros encendidos y vehementes, y cuando, por haberlo dicho uno de ellos y por quererlo los dos, concordaron en que la vida había decidido que vivieran juntos, la chica de las gafas oscuras tendió las manos, simplemente para darlas, no para saber por dónde iba, tocó las manos del viejo de la venda negra, que la atrajo suavemente hacia sí, y se quedaron sentados los dos, juntos, no era la primera vez, claro está, pero ahora habían sido dichas las palabras de recibimiento. Ninguno de los otros hizo comentarios, ninguno dio la enhorabuena, ninguno expresó votos de felicidad eterna, los tiempos, en verdad, no están para festejos e ilusiones, y cuando las decisiones son tan graves como parece haber sido ésta, nada tendría de sorprendente que alguien hubiera pensado que hay que ser ciego para comportarse de este modo, el silencio es el mejor aplauso (SARAMAGO, 1998, p.392-394)

A prova, conceito desenvolvido na citação anterior, e segurança são tomadas fundamentais no conceito de amor, ainda mais nas sociedades acostumadas ao sacrifício, ao esforço, ao trabalho; por isso, Saramago assegura desde o exemplo que aí nesse labirinto de desespero tampouco importa o gesto inegável dos humanos, isto é, as tão ansiadas provas de que num mundo de cegos é como a música no mundo dos surdos.

No próximo item, o interesse é destacar a escrita de Saramago já que surge a necessidade de estudar e de estabelecer uma relação entre espaço e tempo, que nesta obra não está à primeira vista; se subentende, mas a ideia é tentar reproduzir o contexto para criar uma ideia dos níveis que o autor utiliza com o fim de ressaltar sua filiação ideológica.

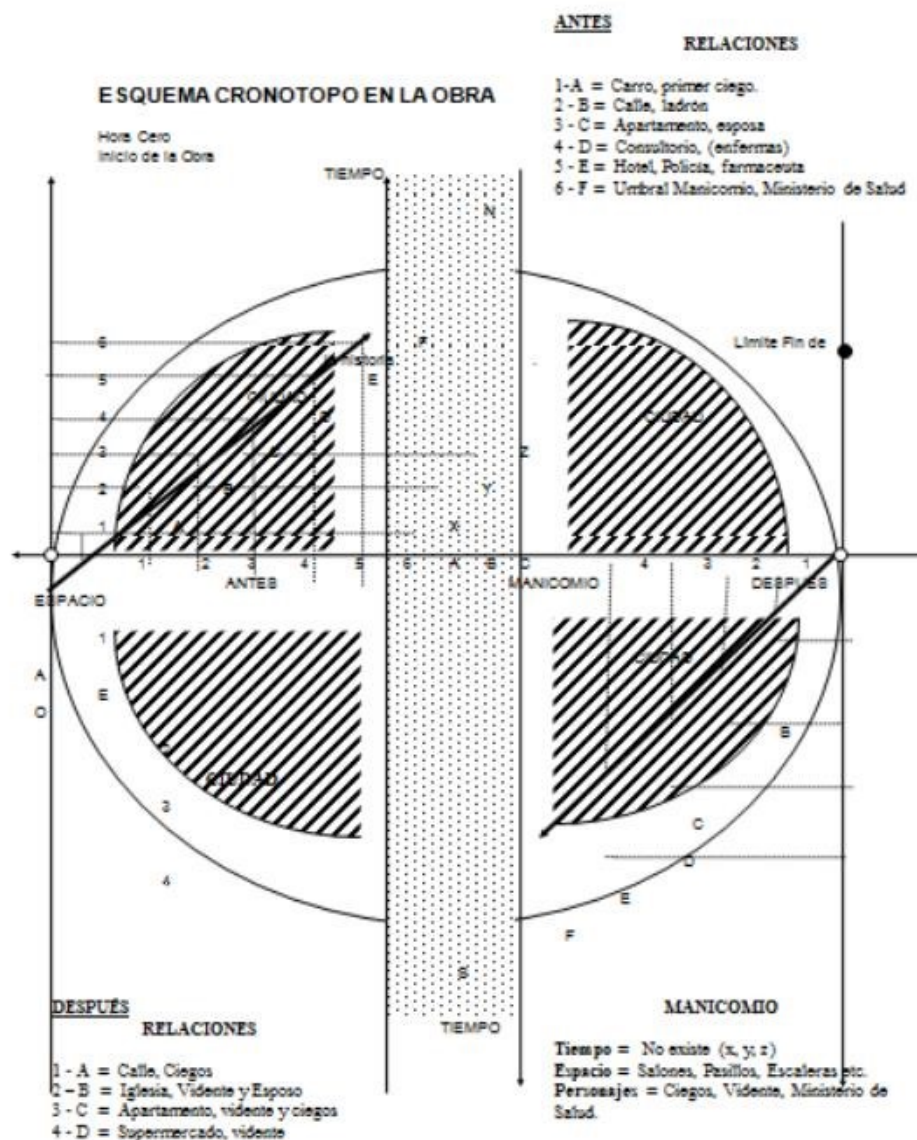
Representações do cronotopo na obra *Ensaio sobre a cegueira*

Mikhail Bakhtin (1998) destaca dois níveis do cronotopo: primeiro, o nível descritivo que remete apenas aos dados e figuras sem nenhum contexto adicional e este por sua vez tem ainda outros dois níveis (temporal e espacial) – isto é, em nosso estudo é preciso situar o tempo físico da obra e o tempo ficcional que bem podemos defini-lo como o tempo interpretativo; é pertinente dizer então que no romance não se pode abarcar a análise do ponto de vista do tempo físico já que o autor na obra não se estabelece por um marco temporal exato, cronológico, o tempo real, não se tem ciência sobre a ideia de que história se transcorre num mês, dois ou mais.

A seguir apresentamos um esquema do cronotopo em seu nível descritivo, onde se desenhou o tempo e o espaço no qual se constrói a obra; assim, a intenção é notar as características mais relevantes enquanto um antes e um depois dos acontecimentos do romance, isso levou a precisar lugares, elementos e personagens da obra. O plano cartesiano, originalmente se destaca pela separação do espaço e do tempo em duas linhas imaginárias, as quais foram traçadas sobre uma circunferência que pretende ser o espaço da obra; trata-se de observar o referido plano da maneira mais objetivamente possível, isto é, muito possivelmente este esquema serve como marco geral para entender um pouco a relação arquitetônica que tem Saramago com sua escrita quanto ao espaço a qual se refere.

Assim que nos localizamos no plano e distingamos nele o antes e o depois, os quais estão separados por duas linhas imaginárias que são o tempo da narrativa, que é no fim de contas o tempo interpretativo, isto é, aquele a qual associamos com nossa realidade; contudo na obra se define um espaço macro que é a cidade e outros subespaços que são assinalados na parte superior do plano enumerados de

um a seis e acompanhados pelas letras de (A) a (F); nelas se identificam os primeiros espaços e quais tempos da obra ocorrem.



Ao observar o esquema anterior, deve se partir da hora zero, que é o início da narrativa e sobre os espaços correspondentes se projeta uma linha que rompe e se entrecruza entre o espaço e o tempo, no qual, o primeiro cego e a mulher do médico são as personagens principais do romance, os que fazem pensar no cronotopo argumental da obra. É só uma possível leitura que nos aventuramos a fazer, já que ao definir o estado do cronotopo podemos chegar à conclusão de que os acontecimentos ou feitos da obra nos levam a interpretar que, sim, há um tempo e um espaço interpretativo por estudar, que neste campo ajuda a estabelecer a

relação de que todo acontecimento nomeado por Saramago é a mediação literária de seu pensamento e de sua ideologia política mais exatamente.

Continuando pela rota traçada no plano, o tempo se divide quando o nó da obra gira em torno do manicômio, elemento que indica que o tempo se suspende, já que racionalmente os cegos não têm essa percepção, não podem ver um relógio que os oriente na travessia pelo desconhecido, um labirinto, portanto, que por vezes torna-se radiografia do que é a realidade. Depois, é o interessante da obra, já que esta transcorre além do manicômio, e do conceito mesmo que representou para os cegos adaptar-se a esse entorno que por muitas razões já conheciam, assim que o paradoxo tema é notar como são livres de corpo e como podem transitar pelas ruas da cidade sem o problema de serem mortos a tiros pelo exército, toda vez que estes já não estavam presos de corpo, pois a hecatombe também os havia libertado e são livres de tudo, seus espíritos e pensamentos não estão mais presos ao medo, ao desconhecido. Em concordância, o plano cartesiano sugere uma forma de mapa conceitual descritivo da obra *Ensaio sobre a cegueira*, onde tanto a participação do leitor é muito válida.

Assim, então, a relação entre literatura e política está dada: o autor ideologicamente predetermina que situações da realidade vão recriar e objetar em sua obra e como elas se constroem a partir de sua visão; assim que a natureza da trama está interligada a estrutura (tempo e espaço) da obra. O romance reúne alguns parâmetros que são estabelecidos pelo autor a partir de sua subjetividade, entre eles, o tempo da narrativa no caso de Saramago é o da crítica a um sistema dominante no século XX e o espaço pode ser qualquer lugar geográfico conhecido. Saramago não se refere a um espaço específico, mas, alegoricamente, fabrica uma série de ambientes que facilmente se ligam a vários lugares. Uma vez que o referente do escritor é sua constante crítica sobre a sociedade olho-dependente, nos faz refletir no que Bakhtin chamou tempo narrativo e com ele tentamos continuar dando uma explicação ao esquema cronotrópico anteriormente descrito, assim, é prudente explicar que esta categoria faz referência a toda uma cegueira incrustrada ao longo do século XX até os nossos dias.

Voltando à afirmação sobre o tempo argumentativo, se vê efetivamente que José Saramago reproduz fielmente a tendência ao medo à liberdade, dependente de mais de três gerações que hão passado através do século mais caótico. Então, o autor se aproxima do leitor para construir uma relação direta na qual a interpretação do mundo fica evidenciada no contexto da obra.

No nível espacial, encontramos lugares definidos que colaboram com o desenvolvimento da obra; esta transcorre num espaço aberto que é a cidade e outros espaços fechados, como o manicômio, onde são confinados os cegos depois da cegueira coletiva. A ênfase a esses dois lugares é para Saramago elemento essencial para recriar circunstâncias ou acontecimentos de uma sociedade

complexa como a moderna. Vale citar a passagem de uma entrevista de José Saramago a Darío Henao Restrepo:

Há um tempo um arquiteto se doutorou com uma tese *O pensamento arquitetônico na obra de José Saramago*. E quando me ligou para me dizer que ele tinha essa ideia eu lhe disse você está equivocado, não há nenhum pensamento arquitetônico em minha obra, sim falo disto e daquilo, de um palácio ou de uma casa. Ele me disse, não, não você não sabe disso, sobre si mesmo, e a tese é absolutamente magistram e e me convenceu. No fundo é o espaço na obra e curiosamente tenho um sonho recorrente, que de vez em quando aparece, em que me encontro em espaços de grandes arquiteturas, enormes galerias, arcos ou em ruínas ou em obras inacabadas e eu ando por aí, subo e desço, algo assim. Se parece muito às xilogravuras de Piranesi. E não sei se algo tem a ver com um pensamento arquitetônico no qual escrevo; agora, o que quero dizer é que se alguém encontrou um pensamento arquitetônico em minha obra, outro pode encontrar um pensamento matemático, ou filosófico ou científico, e eu não sou especialista nessas matérias (SARAMAGO citado a partir de RESTREPO, 2001, p.51)

Conclusão

As palavras anteriores de Saramago fazem pensar que as diferentes leituras que podem ser encontradas, não nele, mas em suas obras, são posições interdisciplinares, ou seja, que sua perspectiva é tão ampla que permite ser estudada sob múltiplos enfoques. Enquanto as mil formas de relacionar a literatura com outras disciplinas, se encontrou um nexos novo no romance de Saramago, o qual foi relacionado com a física, já que sem propor, se desenhou um plano cartesiano sobre a forma como se veria o tempo e o espaço na obra. Considerando que em qualquer estudo se pretende dar forma ao ininteligível, se dá por certo que as bases das análises estruturalistas de uma obra abarcam explicações notadamente linguísticas, também é preciso recordar que para fazer uma análise crítica há necessário recorrer a aspectos teóricos literários e lembrar que estes servem ao objetivo do estudo, isto é, estabelecer uma relação entre dois saberes humanos como a literatura e política no marco da hipótese principal deste estudo, que se evidencia ainda como o planejamento sobre como Saramago constrói em sua obra uma história onde as personagens e-ou indivíduos fazem uma compreensão e uma interpretação de diversas representações simbólicas no contexto social; assim que é imprescindível conceituar a partir de qual contexto

sociocultural nos orienta o autor, para definir seu vínculo ideológico no marco de sua visão como escritor com poder por trás de sua caneta.

Notas

* As traduções dos fragmentos de entrevistas a José Saramago são de Pedro Fernandes de Oliveira Neto, quem traduz este texto. As demais citações são preservadas no idioma de origem do texto. Este artigo foi publicado na *Revista Latina de Comunicación Social*; é fruto de uma comunicação apresentada no V Congreso Internacional Latina De Comunicación Social, que teve lugar em La Laguna, Tenerife entre os dias 3 e 5 de dezembro de 2013 e revisto foi cedido para esta edição da Revista de Estudos Saramaguianos.

¹ “La extraposición se ha de conquistar, y a menudo se trata de una lucha mortal, sobre todo allí donde el personaje es autobiográfico, aunque no sólo en estos casos: a veces resulta difícil ubicar su propio punto de vista fuera del punto de vista del compañero del acontecer vital o fuera del enemigo; no tan sólo el hecho de situarse dentro del personaje, sino también el situarse a su lado o frente a él distorsiona la visión debido a momentos que la completan de una manera exigua; entonces resulta que los valores abstractos de la vida son más parecidos que su mismo portador. La vida del personaje es para el autor una vivencia dentro de las categorías valorativas muy diferentes a las de su propia vida y las de otras personas que viven a su lado y que participan de un modo real en el acontecer abierto, único y éticamente evaluable de la existencia, mientras que la vida de su personaje se llena de sentido en un contexto de valores absolutamente distinto”. (BAKHTIN, 1999, p.22)

² Para Bakhtin (1999): “La enorme mayoría de las novelas (y de sus variedades) conoce tan sólo la imagen preestablecida del héroe. Todo el movimiento de la novela, todos los acontecimientos representados en ella y todas las aventuras trasladan al héroe en el espacio, lo mueven en la escala de la jerarquía social: de mendigo, se convierte en hombre rico, de vagabundo en noble; el héroe bien se aleja, bien se acerca a su objetivo: la novia, el triunfo, la riqueza, etc. Los acontecimientos truecan su destino, cambian su posición en la vida y en la sociedad, pero el héroe mismo permanece sin cambios, igual así mismo. En la mayoría de las variedades del género novelístico, el argumento, la composición y toda la estructura interna de la novela postulan esta invariabilidad, la firmeza en la imagen del protagonista, lo estático de su unicidad. El héroe es una constante en la fórmula de la novela; todas las demás magnitudes -La ambientación, la posición social, la fortuna, en fin todos los momentos de la vida y del destino del héroe- pueden ser variables.” (p.212)

³ Sobre isso sublinha Bakhtin (1999): “Desde luego a veces el autor convierte a su personaje en el portavoz inmediato de sus propias ideas, según su importancia teórica o ética (político-social), para convencer de su veracidad o para difundirlas, pero éste ya no sería un principio de actitud hacia el personaje que pudiese llamarse estéticamente creativo; sin embargo, cuando sucede tal cosa, generalmente resulta que, independientemente de la voluntad y la conciencia del autor, existe una adecuación de la idea a la totalidad del personaje, no a la unidad teórica de su cosmovisión; la idea se ajusta a la individualidad completa del personaje, en la cual su aspecto, sus modales, las circunstancias absolutamente determinadas de su vida tienen tanta importancia como sus ideas; es decir, en este caso, en vez de la fundamentación y propaganda de un idea tiene lugar la encarnación del sentido al ser. Cuando esta reelaboración no se realiza, aparece un prosaísmo no disuelto en la totalidad de la obra, que tan solo puede ser explicado comprendiendo con anticipación el principio general y estéticamente productivo de la

actitud del autor hacia su personaje. De igual modo puede ser establecido el grado de declinación de la idea pura del autor, de significado teórico, de su realización en el personaje, es decir, el sentido del trabajo que se realiza sobre la idea original en la totalidad de la obra. Todo lo dicho no niega en lo absoluto la posibilidad de una confrontación científica productiva de las biografías del personaje y del autor, así como la comparación entre sus visiones del mundo, procedimiento útil tanto para la histórica de la literatura como para un análisis estético..." (p. 17-18)

Referências

- BAJTIN, Mijail. *Estética de la Creación Verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI Editores, 1999.
- BAJTIN, Mijail. "Formas del tiempo y del Cronotopo en la Novela". In: *Problemas Literarios y Estéticos*. Trad. A. Cabllero. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1998.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Trad. F. Vazquez Garcia. Barcelona: Gedisa. 1995.
- PORRAS, Tamara Andrea Peña. "José Saramago (Premio Nobel 1998)". In: EnColombia. Disponible: <<https://encolombia.com/educacion-cultura/educacion/educacion-revistas/jose-saramago-premio-nobel-1998/>>
- RESTREPO, Darío Henao. "Saramago: atento al pulso de su tiempo". Entrevista. In: *El Hombre y La Máquina*. Colômbia: Facultad de Ingeniería / Universidad Autónoma de Occidente, abril 2001, ed. 16, p.44-51.
- SARAMAGO, José. *Ensayo sobre la ceguera*. Trad. Basilio Losada. Colombia: Alfaguara, 1998.