

## A QUESTÃO DO LIMIAR EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*; UMA REFLEXÃO À LUZ DAS PESQUISAS BAKHTINIANAS.

Nefatalin Gonçalves Neto<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo o estudo do conceito de limiar segundo a perspectiva do pensador russo Mikhail Bakhtin. O conceito de limiar se mostra deveras complexo por não ser claramente definido pelo teórico russo. A fim de verificar se procedimentos descritos por Bakhtin como espaços do limiar são produtivos nos escritos literários, aplicamos os mesmos no livro do escritor português José Saramago, restringidos aos espaços e diálogos limiares. Com base nesta investigação, verificamos, ainda que parcialmente, por conta do pouco espaço que aqui temos, que para além da concepção bakhtiniana de limiar ser perfeitamente aplicável nas obras literárias, e, por consequência, na obra saramaguiana, identificamos que o romance que estudamos possui diversos momentos que podemos chamar de limiar, sejam eles diálogos, espaços ou até mesmo ações. Por fim, tais fatos nos levam a entender que os escritos de Bakhtin ainda têm muito a ensinar a seus leitores e estudiosos, revelando conceitos ainda pouco explorados pela crítica atual.

**Palavras-chave:** Limiar; Sujeito; Ensaio sobre a cegueira; Mikhail Bakhtin; José Saramago.

**Abstract:** This work aims at studying the threshold concept according to the Russian thinker's Mikhail Bakhtin perspective. The threshold concept seems to be really complex for not being clearly defined by the Russian theoretical. In order to verify if the procedures described by Bakhtin as spaces of the threshold are productive in the literary writings, we applied the same ones in the Portuguese book by José Saramago, restricted to the spaces and dialogues thresholds. Based on this investigation, we verified, though partially due to the short space in this article, that besides the fact that the conception of the threshold is perfectly applicable in the literary works, and, consequently, in the saramaguiana work, we also identified that the novel that we studied possesses several moments which we can call threshold, such as dialogues, spaces or even actions. Finally, these facts lead us to understand that the writings of Bakhtin still have a lot to teach to their readers and studios, revealing concepts still little explored by the current critic.

**Key words:** Threshold; Subject; Rehearsal about the blindness; Mikhail Bakhtin; José Saramago.

Em sua leitura das fontes populares do riso antigo e do carnaval, o escritor russo Mikhail Bakhtin elege alguns aspectos desse estudo em imagens do livro *Gargântua e Pantagruel*, do escritor francês François de Rabelais. Ao comentá-los, Bakhtin colocará a questão da carnavalização, como uma das “formas fundamentais de expressão da (...) cultura popular.” (BAKHTIN, 2008, p. 5). Ao apropriar-se desses elementos, a literatura usa-os livremente para compor uma visão diferenciada de mundo, da qual certas imagens são recorrentes. Importa notar que as reflexões que seguem se apóiam fundamentalmente em três obras do escritor russo: *Problemas da poética de*

---

<sup>1</sup> Mestrando da Área de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP).

*Dostoiévski, A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François de Rabelais e Questões de literatura e estética*, cada uma delas, mantendo suas particularidades, mas retratando um dos aspectos da carnavalização.

Antes de seguir, portanto, é preciso entender o que seja carnavalização. Segundo Bakhtin (2008, p. 4-11) o carnaval é uma das fontes populares de maior abrangência na vida comum das pessoas. Seus festejos ocupavam um lugar de importância na sociedade antigamente, sendo até realizado paralelamente e com a mesma proporção que as festas oficiais. Localizado entre a arte e a vida, o carnaval ignora a separação, fazendo seus espectadores viverem-no. Ele rompe as fronteiras da espacialidade e da liberdade, possuindo um caráter universal.

No carnaval, “é a própria vida que representa e interpreta (...) uma outra forma livre de sua realização” (*Idem*, p. 7). Essas festividades apresentam um elo exterior com as festas religiosas. Elas precedem o fato religioso, como as festas que precediam a quaresma. Diferentes das festas oficiais, o carnaval não consagrava a estabilidade por meio de um elo formal, não era a “abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (*Idem*, p. 8); opunha-se à perpetuação. Essa festividade criava um tipo particular de comunicação. Suas formas e símbolos caracterizavam-se pela “lógica original das coisas ao ‘avesso’, ao contrário, das permutações constantes do alto e do baixo (‘da roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródia, travestis, degradação, profanações (...)” (*Idem*, p. 10).

O riso carnavalesco é o patrimônio do povo que se expressa por meio do carnaval. Como afirma Bakhtin (*Idem, Ibidem*) ele é geral (de todos), universal (atinge a todos) e ambivalente (nega e afirma simultaneamente). O riso escarnece dos próprios burladores e expressa uma opinião do mundo. Essa opinião possuía uma diferença de princípios, por isso oferecia uma visão de mundo e de suas relações humanas de forma diferenciada, permitindo vislumbrar uma outra percepção do mundo.

Essa penetração de elementos carnavalescos na visão oficial é o que se entende por carnavalização<sup>2</sup>. Seus elementos são diversos, como o inacabamento, a visualização da dualidade de percepção do mundo e o princípio da vida material e corporal, ou seja, a “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel

---

<sup>2</sup> Entenderemos aqui literatura carnavalizada tal qual Bakhtin a define em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*, em que o próprio autor diz que literatura carnavalizada é a “literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofre a influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco” (BAKHTIN, 1998, p. 107).

unidade de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (*Idem*, p. 17). Dentro dessa concepção de mundo, o medo é sempre vencido pelo riso, graças à ambivalência de suas imagens.

Quando temos a penetração desses elementos no fio condutor da narrativa, temos o que chamamos de literatura carnavalizada. As obras verbais imbuídas da concepção carnavalesca utilizam-se da linguagem das formas carnavalescas para se caracterizar como literatura festiva e recreativa. Desenvolveu-se desde a Antiguidade Cristã e deu origem a diversos gêneros. Todos esses gêneros se difundiram na literatura carnavalesca, inclusive por meio das paródias aos festejos religiosos, conhecidos como paródias sacras. Para além dessas paródias, existiam as disputas e diálogos paródicos, as crônicas paródicas, a dramaturgia cômica, entre outras manifestações que se utilizam das fórmulas e símbolos do carnaval.

Dentro do pensamento bakhtiniano, temos ainda a questão do romance polifônico, um dos lugares em que a cosmovisão carnavalesca repercute e que o autor reconhece na ficção de Dostoievski. Segundo Bakhtin, a polifonia de uma obra refere-se à incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado. As vozes orientam-se para fins diversos e se apresentam libertas de um centro único que irradia a intencionalidade do autor.

Dentro dessa liberdade de centralização, temos no romance polifônico “*consciências eqüipolentes e seus mundos* que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade.” (BAKHTIN, 1998, p. 4, grifos do autor). Nesse jogo de múltiplas vontades sem sobreposição, os personagens desse romance não possuem uma identidade acabada. É pela divergência entre personagens e pelo confronto entre personagens e autor que se formam as diversas opiniões que o romance polifônico apresenta em seu interior. Não há consenso. Por isso a personagem do romance se apresenta no texto por meio de mudanças bruscas e repentinas de ser e de agir. Como define Bakhtin, “a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce *entre os homens*, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica” (*Idem*, p.110, grifos do autor).

Se esse sujeito, inacabado por natureza, não possui identidade fixa e nem definida, sua manifestação no romance polifônico só pode ocorrer em um espaço em que a relatividade e a polêmica sejam tônicas. Esse espaço é o que Bakhtin chama de

limiar. O limiar expressa então um espaço que corresponde ao inacabamento, lugar de trânsito, de conflito e de tensão, carnavalesco por excelência. Opõe-se ao limite, espaço que corresponde ao fechamento, ao acabamento, à perfeição.

É o espaço do limiar que sustenta a carnavalização nos romances polifônicos. O limiar está na dimensão da relatividade. Ele representa o local no qual a personagem descobre a si mesma e seu inacabamento. Contrário ao limite – em que a personagem não avança, mas fica interdita em seu posto – no limiar temos a migração constante da personagem em duas situações contrárias entre si, o que leva-a ao exercício de experimentação da verdade. É essa situação que se apresenta com grande evidência, por exemplo, em *O Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago.

Quase todos os personagens *Ensaio sobre a cegueira* se encontram no limiar, por isso são seres em construção, sempre dinâmicos e em constante mudança. Elegeremos como exemplo didático destas situações a personagem mulher do médico, por esta se apresentar mais constantemente na situação de limiariidade, sendo depreensível de si todos os exemplos necessários à essa nossa explanação.

No romance citado, as personagens estão no limiar da própria essência, transitam entre essas essências, por isso estão sempre em conflito, em constante tensão. A mulher do médico, por exemplo, é apresentada inicialmente como o guia do grupo, deixa transparecer sua generosidade, ao cuidar e guiar o grupo de cegos:

“A mulher do médico foi dar de beber ao ferido, mas ele vomitou.” (SARAMAGO, 1998, p.70). É a mulher quem guia os cegos, cuida do marido, ampara os feridos e procura alimento para os de seu grupo. Mas, esta generosidade entra em conflito quando ela se encontra em uma situação de limiar. Após passar pelo abuso dos cegos ladrões, a mulher do médico revela outra forma de seu ser e passa de generosa, amiga e companheira a assassina, mesmo que por um bom motivo. O seu estado emocional passa de ameno e estável para um estado de constante revolta e inacabamento. De uma sustentabilidade plausível para uma indecisão fundamental. Toda harmonia da personagem é interrompida quando, em um momento de indignação e revolta ela mata: “Sim, matei-o eu, Porquê, Alguém teria de o fazer, e não havia mais ninguém”. Em outro momento da narrativa, ao ser questionada se tornará a matar, ela responde: “Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei” (*Idem*, p. 189). Ou seja, mesmo já tendo

matado, e sabendo que isso não lhe fez bem, a mulher do médico não exita em repetir o ato, ou seja, ela transita entre os estados de salvadora e de assassina.

Dessa atitude, depreendemos que a cegueira é uma situação que favorece o limiar e a mulher do médico, por ser a única a não perder a visão, caracteriza-se como um sujeito do limiar. Porquanto, é de suas palavras que essa condição se revela a nós leitores:

[...] o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros, não a que temos com nós próprios, nessa não há que fiar, perdoem-me a preleção moralística, é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o, [...] (*Idem*, p. 262).

Essas características opostas nos levam a fazer um paralelo com o que Bakhtin fala. Ao analisar o conto *Bobok* como primeira obra chave de Dostoiévski, o crítico russo aponta as personagens em situação de limiar, e que são representadas na combinação de opostos contínuos, por isso estando em constante conflito.

O oxímoro, conciliação de elementos paradoxais, é a figura que melhor representa os casos de limiar. Isso porque, ao conciliar casos contrários, o oxímoro se justifica, sendo marca constante de aparição no romance e de *Ensaio sobre a cegueira*.

Personagens que se encontram nesta mesma situação de oxímoro são –além da já citada mulher do médico – a rapariga dos óculos escuros – que é prostituta e ao mesmo tempo a mãe generosa e a mulher responsável –, o médico – homem sensato e companheiro e também traidor – e o velho da venda preta – pessoa sábia em seus ensinamentos e juvenil em suas atitudes –, apenas para citar alguns exemplos.

Na sequência de situações de limiar, temos um depoimento no qual se encontram em mútua relação os termos contrários entre si. Em diálogo com o marido, a mulher do médico expõe o que pensa sobre a cegueira que toma a todos:

Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem. (*Idem*, p. 310)

Ao mesmo tempo em que expressa uma grande reflexão, esse diálogo representa uma grande amargura. Temos uma descida aos infernos por meio da igualdade de todos. Como coloca Bakhtin, “o inferno coloca em igualdade todas as situações terrestres, nele o imperador e o escravo, o rico e o miserável se encontram e entram em contato

familiar, em pé de igualdade” (BAKHTIN, 1998, p. 133). A morte acaba por igualar a todos. Essa é uma das funções do noção de limiar, ela classifica todos de forma semelhante. Se ao santo está reservado o paraíso e ao pecador o inferno, o limiar os constitui igualmente. Ao igualar a todos, os diálogos do limiar manifestam as últimas questões da vida e da morte. Assim, quando todos os cegos chegam à casa do médico, a mulher dele acaba por igualá-los por meio de sua fala

[...] descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjeção, [...] agora somos todos iguais perante o mal e o bem, por favor, não me perguntem o que é o bem e o que é o mal, [...] (SARAMAGO, 1998, p. 262).

Ao tratar das últimas questões, a mulher do médico eleva seu discurso a universal. Ele aproxima-se da eternidade, está entre a vida e a morte, a razão e a loucura, em outras palavras, carnavaliza-se. Esses diálogos do limiar permeiam todo o romance de Saramago. Outro exemplo de diálogo do limiar é a conversa entre o primeiro cego e o velho da venda:

Haverá um governo, disse o primeiro cego, Não creio, mas, no caso de o haver, será um governo de cegos a quererem governar cegos, isto é, o nada a pretender organizar o nada, Então não há futuro, disse o velho da venda preta, Não sei se haverá futuro, do que agora se trata é de saber como poderemos viver neste presente, Sem futuro, o presente não serve para nada, é como se não existisse (...) (*Idem*, p. 244).

Característico dos romances polifônicos, o espaço do limiar possui uma marcação extremamente forte no romance de Saramago. No romance, o espaço do limiar por excelência é o portão. É no portão do manicômio onde ocorrem as ações mais dramáticas da narrativa. Segundo Bakhtin “o alto, o baixo, a escada, o limiar, a sala de espera e o patamar assumem o significado de ponto em que se dão a crise, a mudança radical, a reviravolta inesperada do destino, onde se tomam as decisões, ultrapassa-se o limite proibido, renova-se ou morre-se” (BAKHTIN, 1998, p.171).

Por representar o espaço do limite dos cegos e pela permanência do poder do governo, que lá se instalou como força, resistência, o espaço do cumprimento rigoroso da lei o portão é, no início da narrativa, um espaço do limite, em que nenhum cego poderá ultrapassar sem perder sua vida. No portão os soldados ficavam, de lá eles falavam ao holofote com os cegos, davam as ordens e também matavam, havia um limite e muitos cegos morreram por tentar ultrapassar este limite. Do portão os soldados

comandavam os cegos e os dominavam. Entretanto, é o espaço no qual se dá a grande reviravolta na vida dos cegos. Vejamos:

A mulher do médico gritou, Por favor, pela vossa felicidade, deixem-nos sair, não disparem. Ninguém respondeu de lá. O holofote continuava apagado, nenhum vulto se movia. Ainda a medo, a mulher do médico desceu dois degraus, Que passa, perguntou o marido, mas ela não respondeu, não podia acreditar. Desceu os restantes degraus, caminhou em direção ao portão (...), já não havia dúvidas, os soldados tinham-se ido embora, ou levaram-nos (...). O portão está aberto de par em par, os loucos saem.”(SARAMAGO, 1998, p. 209-210)

Após a debandada de cegos pelo portão, este passa a ser o limiar de uma nova vida, um espaço que transita entre o aprisionamento e a liberdade de cada ser que a ele ultrapassa. Ao ser transposto, cada ser busca uma nova vida, um renovar-se de vidas. Ou seja, de espaço limite, proibido de ser ultrapassado, símbolo do conter, o portão passa a ser, após sua passagem, como um espaço do limiar, confirmado por se vincular a um tempo que favorece mudanças radicais.

Marcados pelo limiar, as personagens de Saramago criam as relações dialógicas variadas. Observa-se isso no excerto a seguir:

O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder (*Idem*, p.131).

As relações são outras, não mais do domínio do limite e sim do inconcluso, daquilo que não se saberá nem se poderá definir e completar. A crise instaura-se. Como diz Bakhtin, “o instante se iguala aos anos” (BAKHTIN, 1998, p. 172). As personagens fora do centro dialogam com o discurso de outrem, com isso apresentam duas dimensões, a primeira é a visão que ele tem de si mesmo, e a segunda é dele no mundo. O centro é substituído por diferentes vozes.

Podemos também ressaltar que elemento importante no romance é a voz do narrador. Ela diversas vezes aparece no limiar, e de formas diversificadas como podemos observar a seguir:

Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança (...) como vai escorrendo a chuva por elas abaixo (...) cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo

interminavelmente, limpo, purificado, nu. Só Deus nos vê, disse a mulher do primeiro cego (...) (*Idem*, p.266).

Observa-se no fragmento diversos discursos. O primeiro discurso é o do narrador para com o leitor. Em “não podem imaginar”, o verbo na terceira pessoa do plural indica um diálogo com várias pessoas ao mesmo tempo, o que nos faz supor haver um diálogo explícito entre o narrador e seus leitores.

Outro diálogo que se depreende é o da personagem com os seus interlocutores. Ao dizer “Só Deus nos vê”, a mulher do médico dirige-se, com todo direito que o romance de Saramago tem direito, diretamente a seus interlocutores presentes no interior do romance.

Por fim, o terceiro discurso que depreendemos é o que o romance realiza com a representação da figura mitológica *As três Graças*. Esse diálogo acontece quando o narrador menciona “estão além três mulheres nuas”. Essa imagem construída linguisticamente faz-nos remeter às deusas da mitologia grega, e que já foi representado algumas vezes por pintores em épocas diferentes, como *A primavera*, de Botticelli (1477/1478), *As três Graças*, de Rubens (1638/1640) ou *As três Graças*, de Carle Van Loo (1763). Observamos que neste fragmento que há discursos diferentes, cada um com uma ideologia subjacente, e todos se relacionam de alguma forma. O narrador inicia descrevendo o que vê, a personagem diz que ninguém as vê e a imagem mitológica como afirmação de uma cena.

Outro fator que é interessante observar é o lugar onde as personagens estavam e o ritual que elas estavam realizando: na varanda da casa da mulher do médico, um lugar do limiar. A varanda representa o interno e o externo, o estar dentro e poder olhar fora, lugar carnavalesco por excelência.

Desta feita, percebemos que o romance de Saramago além de espaços, possui também diálogos inscritos no limiar. Percebemos então que sua presença enquanto forma composicional no romance polifônico é possível de ser depreendida e analisada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1993.



\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1998.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François de Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6ª ed. Brasília; São Paulo: Hucitec/EdUNB, 2008.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.  
moveis coloniais de Acaju.