

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BARÃO DE MAUÁ
LICENCIATURA EM LETRAS**

SOFIA PEREIRA FUCCHI

**DIÁLOGOS CRÍTICOS: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE *ENSAIO SOBRE A
CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO, E *THE DAY OF THE TRIFFIDS*, DE JOHN
WYNDHAM**

Ribeirão Preto

2022

SOFIA PEREIRA FUCCHI

DIÁLOGOS CRÍTICOS: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO, E *THE DAY OF THE TRIFFIDS*, DE JOHN WYNDHAM

Trabalho de conclusão de curso de Letras –
Habilitação Português/Inglês do Centro
Universitário Barão de Mauá para obtenção do
título de Licenciatura em Letras Português /
Inglês e Respectivas Literaturas.

Orientador: Ma. Elaine Christina Mota

Ribeirão Preto

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

F951d

Fucchi, Sofia Pereira

Diálogos críticos: um estudo comparativo entre Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago, e The day of the triffids, de John Wyndham/ Sofia Pereira Fucchi - Ribeirão Preto, 2022.

49p.

Trabalho de conclusão do curso de Letras do Centro Universitário Barão de Mauá

Orientador: Me. Elaine Christina Mota

1. Intertextualidade 2. Cegueira 3. Crítica Social I. Mota, Elaine Christina II. Título

CDU 82.09

Bibliotecária Responsável: Iandra M. H. Fernandes CRB⁸ 9878

SOFIA PEREIRA FUCCHI

DIÁLOGOS CRÍTICOS: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO, E *THE DAY OF THE TRIFFIDS*, DE JOHN WYNDHAM

Trabalho de conclusão de curso de Letras –
Habilitação Português/Inglês do Centro
Universitário Barão de Mauá para obtenção do
título de Licenciatura em Letras Português /
Inglês e Respectivas Literaturas.

Data de aprovação: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Luiz Alselmi

Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Profa. Ma. Marília Ferranti Marques Scorzoni

Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Profa. Ma. Elaine Christina Mota

Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Ribeirão Preto

2022

AGRADECIMENTOS

Em *Ensaio sobre a cegueira*, José Saramago escreve que “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”. Ao longo de minha jornada de descobertas e redescobertas, o encanto pelos livros, pela palavra, pela arte sempre esteve alojado em meu coração. Foi movida por ele, que decidi depois de 10 anos voltar à carteira da universidade para uma nova graduação, que em sua essência carrega tudo o que me é tão querido.

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, que não mediram esforços para me apoiar financeiramente e emocionalmente durante toda essa jornada de reencontro profissional e pessoal. Assim como no romance de Orígenes Lessa, sou mais sonho que feijão. E sou um sonho feliz, pois posso sonhar livremente graças a vocês.

À minha irmã, Natália, por ser meu segundo porto seguro, companheira e confidente. E às minhas sobrinhas, Manuela e Rafaela, por serem minha estrela guia na jornada para me tornar uma pessoa melhor. A vocês, meu amor infinito.

À minha querida orientadora, Prof.^a Me. Elaine Christina Mota, pelas palavras certas nos momentos certos e, principalmente, por me colocar no colo – às vezes, literalmente – nos momentos que eu me afogava em dúvidas e insegurança. Obrigada pela generosidade em compartilhar tanto conhecimento, pela compreensão nos momentos de “surto” e por todos os ensinamentos sobre educação, literatura e humanidade.

A todos os docentes da faculdade de Letras do Centro Universitário Barão de Mauá, que colaboraram, cada um de forma singular, para que eu me fortalecesse e crescesse em intelecto e vivência. Aos amigos e colegas de curso, em especial, à Helena, parceira de trabalhos, de risadas e de conversas. E aos colegas de trabalho, Arthur e Larissa, que me auxiliaram na formatação deste trabalho, me acalmando e incentivando na etapa final de entrega.

Por último, mas não menos importante, agradeço ao meu companheiro Alex Sandro Castro Cunha, pela paciência, carinho, apoio e insistência em querer construir uma vida ao meu lado, fundamentada no amor mútuo, no respeito e na cumplicidade. Nos completamos como arroz e feijão, como manteiga e pão.

“A responsabilidade de ter olhos
quando os outros os perderam”
(José Saramago)

RESUMO

O objetivo deste trabalho de conclusão de curso é comparar, analisar e compreender o efeito de sentido atribuído pelo uso da alegoria da cegueira em duas diferentes obras: *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e *The day of the triffids*, de John Wyndham. Este estudo compara as duas narrativas distópicas, escritas em épocas diferentes e em momentos históricos-sociais análogos, respaldando-se na intertextualidade, mais precisamente na literatura comparada e na paródia. Os conceitos fundamentam o diálogo estabelecido entre as duas obras analisadas, que utilizam a analogia da cegueira para estabelecer uma crítica social em relação ao comportamento do homem, que espelha o da sociedade. Dessa maneira, visa-se compreender os pontos de convergência e de divergência, frutos dessa relação, e os efeitos de sentido provocados por cada obra para se atingir um mesmo propósito: abrir os olhos da sociedade.

Palavras-chave: Cegueira. Crítica social. *Ensaio sobre a cegueira*. *The day of the triffids*.

ABSTRACT

The objective of this final paper is to compare, to analyze and to understand the effect of meaning attributed by the use of the allegory of blindness in two different works: *Blindness*, by José Saramago, and *The day of the triffids*, by John Wyndham. This study compares the two dystopian narratives, written in different times and in analogous social-historical moments, being based on intertextuality, more precisely on comparative literature and parody. The concepts underlie the dialogue established between the two works analyzed, which use the analogy of blindness to establish a social criticism concerning man's behavior, which mirrors that of society. This way, it aims to understand the points of convergence and divergence, fruits of this relationship, and the effects of meaning provoked by each work in order to achieve the same purpose: to open society's eyes.

Keywords: Blindness. Social criticism. *Blindness*. *The day of the triffids*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 SÓ É CEGO QUEM NÃO VÊ	11
2.1 Resenha da obra <i>Ensaio sobre a cegueira</i>	11
2.2 A contemporaneidade portuguesa	14
2.3 Resenha da obra <i>The day of the triffids</i>	16
2.4 O terror pós segunda guerra	23
3 CONHECENDO AS TEORIAS	25
3.1 Intertextualidade, literatura comparada e paródia	25
3.2 Utopia X Distopia	30
4 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS	33
4.1 Cegueira.....	33
4.2 Autoritarismo e liberdade.....	38
4.3 Narrador e Protagonistas.....	39
4.4 Espaço e tempo	42
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	47

1 INTRODUÇÃO

Da caverna de Platão às passagens da Bíblia, do misticismo fantástico de Guimarães Rosa no conto “São Marcos” (1984) à desconstrução das utopias em *O senhor das Moscas* (1954), de William Golding, a alegoria da cegueira se faz presente na literatura mundial não como demonstrativo da limitação dos sentidos, mas como um uso pragmático da visão, demonstrando e criticando a incapacidade das sociedades de notarem a própria ignorância, a própria hipocrisia, o próprio preconceito e egoísmo e a própria desumanização.

As duas obras utilizadas neste estudo comparativo - *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e *The day of the triffids*, de John Wyndham - estão inseridas na segunda metade do século XX, com a primeira tendo sido publicada pela primeira vez em 1995 e a segunda, em 1951. Apesar de estarem quase meio século separadas, ambas refletem um contexto histórico de “desumanização na sociedade de massas” (GINZBURG, 2003, p. 54):

(...) podemos encontrar na cegueira uma forma particularmente importante de expressão da tragédia moderna. Em tempos de catástrofes e desumanização, artistas e escritores procuram formas que de algum modo estejam ligadas a uma experiência fragmentária e delicada de constituição de sujeito. Muitas vezes, esta se apresenta como experiência inconclusa (GINZBURG, 2003, p. 55).

Atualmente, pode-se dizer que também vivemos um período de cegueira social. Caminhando para a estagnação de uma pandemia que não apenas gerou uma crise na saúde pública de nossa sociedade, constatamos a inflamação de dois movimentos antagônicos na sociedade: de um lado, busca-se a quebra de paradigmas socioculturais e preconceitos; do outro, nota-se o crescimento de movimentos de ultradireita e, conseqüentemente, a ampliação de discursos de ódios, autoritários, divulgação *fake news* e ausência de senso crítico e hipocrisia.

Em ambas as obras, o autoritarismo e os discursos de ódio são apresentados por meio de passagens violentas, que ferem não só o físico das personagens, mas, principalmente, suas emoções e sua alma. A repressão do sistema utiliza o medo como ferramenta de tortura. Em *Ensaio sobre a cegueira*, o orgulho dos homens e os corpos das mulheres são violados, já em *The day of the triffids*, a violência e a repressão estão expostas por meio de grupos que oprimem as liberdades individuais das personagens.

Dessa maneira, a primeira seção abordará o resumo das obras, sendo um resumo comentado e com traduções livres dos trechos citados da obra original em inglês, de John Wyndham. Além disso, o primeiro capítulo também abordará os respectivos contextos em que

as obras se inserem, com o intuito de trazer esclarecimento sobre os momentos sociais, históricos e políticos que influenciaram a construção da crítica realizada pelos autores.

Na segunda seção, para embasar a análise comparativa proposta, será fundamentado o conceito de intertextualidade, partindo para os estudos de literatura comparada, paródia e ironia, mais precisamente a ironia situacional, que é encontrada em ambas as narrativas. Outro elemento que será importante para a construção desse estudo é sobre a definição de distopia e, por consequência, utopia.

Por fim, na terceira seção, serão analisados e comparados os principais pontos de convergência e divergência encontrados na narrativa, separados em subcapítulos que buscam abarcar as características das narrativas, como a temática e o uso da alegoria da cegueira, os protagonistas e o tempo e espaço.

Assim, neste estudo, observa-se como é traçado um diálogo entre as diferentes obras, por meio do uso da alegoria da cegueira como crítica social dentro de distopias.

2 SÓ É CEGO QUEM NÃO VÊ

Duas cegueiras, uma branca e outra preta. Dois protagonistas, uma mulher e um homem. Duas sociedades, uma portuguesa e outra inglesa. Duas obras, uma canônica e outra não. Uma mesma alegoria com a intenção de criticar a sociedade capitalista ocidental, tão hipócrita e frágil.

Tanto *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, quanto *The day of the triffids*, de John Wyndhan, registraram um bom alcance de público em cada período de publicação, sendo a primeira já considerada um clássico da literatura contemporânea portuguesa. Tal popularidade é evidenciada pela transposição de ambas as obras para o cinema. Em 2008, o diretor brasileiro Fernando Meirelles levou às telas a adaptação da obra de Saramago, tendo sido, inclusive, vista e aprovada pelo próprio escritor (ROLIM, 2008). Já *The day of the triffids* ganhou diferentes adaptações, tanto para o cinema como para a televisão, sendo a mais célebre o longa de ficção e terror de 1962, de mesmo nome, dirigido por Steve Sekly (BRIDI, 2012).

Na obra de Saramago, a cegueira é branca, atípica e sem precedentes. A alegoria é utilizada para realizar uma crítica à sociedade e à própria hipocrisia humana, pois a cegueira branca força o leitor a enfrentar o desagradável, ficar face a face ao desconforto de um mundo em dor e enxergar a natureza humana do próximo em sua versão mais crua, brutal e completamente frágil.

Já nos escritos de Wyndhan, a cegueira é um fenômeno extraterrestre, que vem do espaço. Mais uma vez, a fragilidade humana e da sociedade é exposta pela cegueira e a natureza primitiva do homem aflora com a busca pela sobrevivência. Diante de homens cegos que começam a ser devorados por plantas carnívoras, que agora dominam o planeta, o leitor se questiona: o que é, afinal, ser humano?

Nos tópicos a seguir, os títulos são retomados em resumos comentados, com citações importantes e traduções livres de trechos escritos originalmente em língua inglesa. Além disso, os respectivos contextos nos quais se encontravam inseridos os autores são descritos com maior detalhamento.

2.1 Resenha da obra *Ensaio sobre a cegueira*

“O disco amarelo iluminou-se” (SARAMAGO, 1995, p.11). É dessa maneira que José Saramago inicia um de seus romances mais conhecidos e reconhecidos. Desde a primeira frase, já notamos que o autor coloca a sociedade em “posição de alerta”, como se transmitisse

a mensagem ao leitor de que seus escritos são um aviso – fantasioso - sobre o caminho que a sociedade tem tomado. Antes de continuarmos, entretanto, é preciso mencionar que Saramago não nomeia as personagens dessa obra. Isso é parte de seu significado maior, que será analisado no último capítulo. Posto isso, aqui segue a resenha crítica da obra.

Um motorista está retornando à sua casa quando algo inesperado acontece: ele fica cego. Não é uma cegueira comum, como a dos deficientes visuais, mas uma cegueira branca. Como está atrapalhando o trânsito, um pedestre se oferece para levá-lo à sua casa e, só quando chega a seu apartamento, um medo e uma desconfiança tomam conta do primeiro cego. Em parte, ele estava certo, pois, após um conflito ético interior, o ladrão furta o carro do primeiro cego e, mais tarde, também mergulha na “treva branca”.

O primeiro cego e sua esposa vão consultar um oftalmologista, o qual não encontra nenhuma lesão na visão do primeiro cego. Após estudar o caso sem precedentes durante a noite toda e informar as autoridades, o médico também fica cego, assim como os demais pacientes que estavam em seu consultório no dia anterior. Dessa maneira, em uma velocidade assustadora, a cidade é devastada pelo “mar de leite”.

O médico é levado por autoridades na manhã seguinte para um local de quarentena, e sua mulher, em uma ação sincera e firme, mente dizendo estar cega também, para poder acompanhar o marido. Contudo, a mulher do médico se torna a única personagem que continua, por toda a narrativa, a olhar, a ver e a reparar – em todos os sentidos.

Nesse ponto do romance, há uma mudança radical do espaço: de aberto, ele se reduz ao manicômio abandonado, outra metáfora utilizada por Saramago para indicar que a sociedade está desequilibrada e doente. Todas as pessoas que são acometidas por essa epidemia desconhecida são lá isoladas, sem explicações, informação ou condições sanitárias e humanas aceitáveis. Este é o combustível para que o local se transforme em um experimento social, no qual o autor irá descrever o melhor e, principalmente, o pior do homem.

Nesse local, Saramago despe a sociedade de suas virtudes vazias, como a fidelidade e a felicidade matrimonial, representada pela traição do médico com a rapariga de óculos escuros. Assim, encontramos o retrato da sociedade em sua forma mais animalesca: violenta, egoísta, hipócrita.

Contudo, a mulher do médico se mantém como a única personagem que vê e, por isso, se torna uma pessoa que guia, ajuda, acolhe e, até mesmo, mata para proteger os outros e a si mesma. No entanto, a mulher do médico não é uma “salvadora”, ela tem medo, é egoísta, e, principalmente, ela tem clareza e consciência de suas limitações, de suas falhas e de si própria.

Após a vida subumana no manicômio se tornar insustentável e a ditadura violenta do cego da pistola, que assumira o comando do lugar, usurpando alimento, bens e mulheres, resultar em uma revolta caótica e trágica, os cegos escapam para encontrar a cidade em uma situação de completo abandono. Enquanto a mulher do médico e os cegos estavam presos no manicômio, a cidade ruía com a epidemia da cegueira branca.

Casas são saqueadas, os animais vivem em bandos livres e selvagens pelas ruas, as estruturas e instituições públicas estão em ruínas e as pessoas são obrigadas a viver como nômades em busca de alimento e abrigo. Temos uma sociedade cega e desumanizada.

Nesta segunda parte da narrativa, os personagens embarcam em uma caminhada, um retorno às suas casas, à dignidade humana. Mais uma vez, a mulher do médico enfrenta a si mesma, seus medos e seu egoísmo, sem, contudo, desviar o olhar. Ao sair para buscar alimentos, encontra um estoque intacto de um supermercado. Ela sai e não anuncia a descoberta com os cegos que vasculhavam o comércio em busca da sobrevivência. Entretanto, ela enfrenta as consequências de sua decisão: sua consciência do próprio medo, fraqueza e egoísmo. Sem conseguir se manter forte, chora e é consolada por um cão vadio que lambe seu rosto e lágrimas. Nesta sequência, Saramago traça um paralelo entre a mulher do médico e o cão das lágrimas, invertendo os papéis do homem e do animal, como Graciliano Ramos já havia feito em *Vidas Secas* com a personagem Baleia.

Estabelecidos em um apartamento, aos poucos, os personagens sem nomes vão recobrando sua humanidade: tomam banho, vestem roupas limpas, comem à mesa, conhecem um escritor que está fazendo registros precários do evento e, até mesmo, escutam a mulher do médico ler um livro. Além disso, recuperam a característica, talvez, mais singular do homem: aos poucos, cada personagem vai recobrando a esperança e o sonho. Desejam o futuro, desejam viver.

O primeiro cego é o primeiro a recuperar a visão. De olhos fechados, a “brancura ofuscante” enegrece, ele pensa que está dormindo, contudo, continuava a ouvir a voz da mulher do médico. Então, compreende que, agora, pode ver. Aos poucos, cada personagem do grupo, como também toda a cidade, recupera a visão, exceto o velho da venda preta. No clarear do dia, a mulher do médico se dirige a uma janela, observa as pessoas na rua em euforia e todo o lixo que se acumulou. Dessa forma, Saramago encerra sua obra de forma ambígua com o trecho “Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava.” (SARAMAGO, 1995, p. 310). Aqui, o autor deixa aberta a interpretação para o leitor decidir se a mulher do médico deixou de ver ou não.

Desta maneira, o leitor finaliza a obra com o questionamento: “será que a única personagem com visão também perdeu a lucidez?” Em toda a narrativa, Saramago utiliza a cegueira como Fernando Arenas descreve em seu artigo “O Outro como Utopia na Literatura Portuguesa Contemporânea” sendo:

uma alegoria devastadora da condição humana na passagem do milênio, onde têm surgido vários cenários apocalípticos localizados em lugares nos quais a solidariedade humana desapareceu quase completamente ou onde a razão deixou de ser um factor determinante nas relações humanas (por exemplo, Ruanda, Bósnia, Kosovo, Congo, Timor, Sudão, entre outros) (ARENAS 2005, p. 125).

O fim dos anos 90 pode ser considerado um momento conturbado dentro do campo dos direitos humanos. Dessa maneira, José Saramago demonstra, em sua narrativa, “uma mudança significativa no foco temático, passando de um contexto nacional para um horizonte pós-nacional, em que observamos existências marginalizadas que adquirem contornos humanos que desafiam especificidades nacionais” (ARENAS, 2005, p. 124).

Portanto, as tragédias que acometem os personagens, tais como perder a visão, serem retirados de suas casas, separados de familiares, terem sua dignidade física violada, sofrerem abusos psicológicos, entre tantas outras situações retratadas, levam os protagonistas à desumanização, usurpando deles “camadas – socioeconômicas, profissionais, culturais, ou de idade ou gênero – que informam o seu ser” (ARENAS, 2005, p. 125). Por tal motivo é que nenhum dos personagens é nomeado, sendo meramente referenciados por identificações superficiais: mulher do médico, médico, primeiro cego, mulher do primeiro cego, ladrão do automóvel, rapariga de óculos escuros, rapazinho estrábico, velho da venda preta, cego da pistola, escritor, cão das lágrimas, entre outros.

Assim, fica evidente que *Ensaio sobre a cegueira* é uma obra atemporal e de importância singular, não só pela sua forma intrigante, com uma escrita que depende das intervenções feitas pelo leitor, sem pontuação convencional e distinção entre diálogo das personagens e narrativa do narrador onisciente, mas, sobretudo, por apontar criticamente a hipocrisia da sociedade, expondo a essência humana e o confronto de encontrar o mal dentro de si próprio para que, assim, se possa olhar, ver e reparar o outro e no outro.

2.2 A contemporaneidade portuguesa

Expoente da literatura contemporânea portuguesa, José Saramago foi poeta, cronista, dramaturgo, mas foi com sua escrita ficcional produzida a partir dos anos 80 que

ganhou notoriedade e publicou suas obras mais célebres, tais como os romances *Memorial do convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *O Homem Duplicado* (2003), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) e *Ensaio sobre a cegueira* (1998), obra da qual tratamos neste estudo.

A literatura de Saramago tem como base o período Neorrealista, que ganhou força em Portugal em 1938 e tinha como característica o foco na realidade portuguesa e na conscientização das classes sociais. Além disso, Saramago sempre buscava “dar contornos peculiares ao seu texto”:

suas parábolas são muito criativas e nem sempre de fácil inteligência; os sinais de pontuação são todos substituídos por vírgulas ou pontos finais; a organização sintática lembra o conceptismo barroco; o vocabulário é repleto de termos eruditos; o diálogo com outros textos importantes da Língua é frequente. (CALBUCCI, 1999, p. 14)

Segundo Massaud Moisés, em *A literatura portuguesa* (2013), a ficção saramaguiana apresenta uma forte influência histórico-política, sempre contendo três pilares principais: a História, a temática autêntica e o teor ideológico:

Focalizando o século XVIII ou a Idade Média, a antiguidade bíblica, a biografia imaginária de Ricardo Reis, a clonagem humana, busca sempre uma perspectiva nova ou uma ideia inesperada, que brota como que por acaso, assentada, não raro, na convicção política, reiteradamente confirmada dentro e fora dos limites ficcionais, e presente mesmo quando subjacente ou infusa na trama romanesca. (MOISÉS, 2013, p. 527).

As narrativas sempre exploram teses universais que circundam a fragilidade humana e os conflitos internos do homem, com questionamentos sobre a ideia da verdade e sobre a necessidade de transformação da realidade. Assim, de acordo com Moisés, temos “uma literatura denunciante, tendo a seu serviço o espetáculo de uma escrita impregnada de oralidade e sujeita ao andamento horizontal do tempo”, como é possível verificar nos longos parágrafos, no emprego solto da pontuação e na predileção por minúsculas.

Saramago escreve sobre o cotidiano e sobre a sociedade contemporânea, retratando também “as formas diversas que o contemporâneo tem de interpretar o passado e de o reintegrar” (CARVALHAL, 2006 p. 93). É justamente essa retomada e intertextualidade que aproximam sua escrita do romance pós-moderno, pois, segundo Gregório Dantas, no artigo “A “segunda história”: considerações sobre romance português contemporâneo” (2012), são três as marcas estruturais das narrativas de ficção portuguesas contemporâneas: “o entrecruzamento entre o mundo real e o ficcional (e a decorrente implicação do leitor nesse processo), a mistura de diferentes “gêneros” de prosa ou de formulações romanescas, e a já referida obsessão pela História” (DANTAS, 2012, p. 142).

Outra marca do período encontrada na obra de Saramago, em especial em *Ensaio sobre a cegueira*, é a mistura de diversas vozes, sendo possível identificar que a história se inicia com o narrador em 3ª pessoa e, logo na sequência, as vozes individuais dos diferentes personagens se mesclam na história, sem, muitas vezes, uma separação marcada por sinais de pontuação.

A crise finissecular é sem dúvida outra característica importante da escrita de Saramago, em especial, na obra *Ensaio sobre a cegueira*. Por meio da alegoria da cegueira – “Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 1995, p. 310) -, temos uma metáfora para a barbárie social, inspirando um sentimento de dúvida e incerteza para com o futuro:

essa teoria implícita de um absurdo de fim de milênio, que se ilustra pela narração do contágio de uma <<cegueira branca>>, convida a repensar as estratégias anestésicas que conduzem os homens a aceitar passivamente o inaceitável num século de horrores consciente arquitetados e teoricamente justificados, a conviver pacificamente com números que identificam tragédias, não de centenas, mas de milhões que perdem, paradoxalmente, a sua força pela enormidade e abstração do conceito. (CERDEIRA, 2000, p. 207).

Em *O Averso do Bordado* (2000), Teresa Cristina Cerdeiro ainda aponta que *Ensaio sobre a cegueira* não é apenas uma narrativa que mostra uma das faces da “história desse fim de milênio”, que é a crise de valores da sociedade, mas vai além: pode ser tomada como uma “utopia para o tempo presente”, ou seja, um despertar para causas sociais que afligem a sociedade real no agora. Nos próximos capítulos, discutiremos mais profundamente a análise das obras.

2.3 Resenha da obra *The day of the triffids*

Apesar de não contemplar o cânone da literatura inglesa, *The day of the triffids* é um clássico da ficção científica pós-guerra. O narrador-personagem de Wyndham (1972) inicia o romance já anunciando que o leitor pode esperar uma quebra no *status quo*, na “normalidade”, no cotidiano: “*When a day that you happen to know is Wednesday starts off by sounding like Sunday, there is something seriously wrong somewhere*” (WYNDHAM, 1972, p.7) (tradução livre: Quando um dia, que você sabe ser quarta-feira, começa estranho ao soar como um domingo, existe alguma coisa seriamente errada em algum lugar”).

Narrado em primeira pessoa, como uma espécie de memórias do personagem principal, a narrativa nos apresenta o biólogo William Masen, que está hospitalizado devido um acidente com o veneno de uma espécie de planta carnívora. Por isso, ele está internado com os

olhos tampados. Contudo, justamente na véspera de tirar os curativos, um estranho fenômeno ocorre: uma chuva de meteoros que emitem uma luz verde chega ao planeta Terra. O evento é noticiado por todos os veículos e a população se vê maravilhada com a beleza do show de luzes. Todas as pessoas saem de casa para assistir ao espetáculo e comentam sobre isso, fato que, de certa maneira, irrita o protagonista, pois ele está impedido de testemunhar tal espetáculo.

No entanto, no dia seguinte, todos que se encantaram com as luzes verdes na véspera estavam cegos. Bill notou que algo estava errado quando a enfermeira não levou seu café da manhã e quando chamou por assistência, mas ninguém atendeu ao seu chamado. Estava sozinho, com medo, com fome e cego. Após superar o medo, retirou as ataduras com cuidado e foi em busca de alguém que pudesse explicar o que estava acontecendo. Encontrou um cenário sombrio e de abandono.

Wyndham procura por meio de sua narrativa expor algumas fraquezas da sociedade, principalmente, quando o personagem Bill admite que poderia ajudar as pessoas que estavam presas no *hall* do hospital, indicando a saída para o jardim. Contudo, ele sente medo da multidão e foge e, além disso, o narrador-personagem se apresenta um tanto cético ao refletir “Besides, if I were to, if I did get them outside – what then?” (WYNDHAM, 1972, p. 21) (tradução livre: “além do mais, se eu fosse, se eu levasse eles para fora – e depois?).

Após conseguir sair do hospital e vagar pela cidade, Bill encontra um bar e entra, em busca de uma bebida. Por meio da ironia, o autor critica o coletivo inglês, que prefere se embriagar a encarar a dura realidade.

A narrativa é muitas vezes interrompida por *flashbacks*. No capítulo dois, descobrimos mais sobre a infância de Bill, que relembra os tempos em que morava no subúrbio de Londres, a relação com o pai e seu primeiro encontro com as espécies que, futuramente, iriam devastar o mundo ao qual ele pertencia. Contudo, ele pondera também que é graças às trífides que ele encontrou uma profissão, que obtinha sustento e que, de certa maneira, havia sido salvo da cegueira.

Ele ainda relembra como eram as fazendas de trífides e a produção para colheita do óleo e a origem do espécime vindo da União Soviética (URSS). Ainda, ele desmistifica que a planta tenha origem extraterrestre, como muitos acreditavam.

Bill sai por Londres sem rumo certo, buscando lugares familiares. Vaga pelos maiores pontos da cidade apenas para encontrá-los devastados pelo silêncio. Ele encontra algumas figuras, como um cego “normal” e um casal, além de outras figuras que ilustram o desespero. Ele ainda reflete que, com a ruína da sociedade, ele próprio já não tinha mais um propósito e questiona a utilidade de continuar vivendo. Entretanto, essa também poderia ser

vista como uma nova oportunidade para uma nova vida. Assim, seu questionamento existencial se transmuta para “Qual a próxima coisa a se fazer? Como e onde iniciar uma nova vida?”.

Dessa forma, ele segue sua jornada pela cidade até ser interrompido pelos gritos de Josella Playton, uma escritora defensora da liberdade sexual feminina, que havia perdido o espetáculo das luzes verdes porque estava em uma festa intensa. Bill a encontra sendo espancada por um homem cego e a ajuda. Os dois prontamente criam uma conexão e, então, seguem para um bar, onde tomam uma bebida para se acalmarem, e Josella se recompõe e compartilha sua história com o protagonista.

Os dois se munem com algumas facas para se protegerem e seguem para a casa de Josella. No caminho, eles encontram algumas trífides pequenas, sem dar muita importância. Contudo, ao chegarem à residência da escritora, se deparam com toda a família morta por trífides.

Os dois, então, seguem em busca de um local seguro, na tentativa de sobreviver tanto aos homens que, agora cegos, demonstram sua face mais violenta e animalesca, como também às trífides, que, sem o controle e poda, haviam atingido um tamanho gigante e se tornado uma espécie predadora da humanidade.

Após escaparem de uma multidão de cegos, o casal se estabelece em um apartamento, onde Bill testemunha um jovem casal se suicidar, fazendo-o perceber que eles precisam encontrar um esconderijo seguro e rápido. Durante a noite, a ligação dos personagens se estreita através da troca de amenidades e da construção de confiança entre eles. Na mesma noite, eles avistam uma luz piscando na direção da Universidade Tower, de Londres, e decidem se dirigir até o local na manhã seguinte, pois, apesar da incerteza do que encontrariam, a solidão era mais assustadora: “Alone one would be nothing. Company meant purpose, and purpose helped to keep the morbid fears at bay” (WYNDHAM, 1972, p. 95) (tradução livre: Sozinho, uma pessoa seria nada. Companhia significava propósito, e propósito ajudava a manter os medos mórbidos controlados).

Chegando lá, o casal observa uma discussão nos portões da universidade. Um homem que enxergava tenta persuadir outros dentro da universidade a lhe ajudarem a auxiliar a multidão de cegos que o seguia. Com um tom violento, o homem afirma que os que têm visão devem buscar comida para aqueles que estão limitados, mas, sem obter sucesso, ele tenta invadir o local à força, novamente, falhando.

Prontamente, Josella se compadece das palavras do homem, mas Bill diz a ela que o homem está, ao mesmo tempo, certo e errado. De uma maneira franca admite – tal qual faz a mulher do médico *em Ensaio sobre a cegueira* - que ajudar a multidão de cegos acabaria por

condenar a si próprios. “If we face it squareley, there’s a simple choice, I said. Either we can set out to save what can be saved from the wreck – and that has to include ourselves: or we can devote ourselves to stretching the lives of these people a little longer.” (WYNDHAM, 1972, p. 102) (tradução livre: Se nós encararmos isso matematicamente, existe uma escolha simples, Eu disse. Ou nós podemos partir para salvar o que pode ser salvo do desastre – e isso tem que incluir nós mesmo: ou nós podemos nos dedicar a estender a vida dessas pessoas um pouco mais”).

Bill e Josella esperam tudo se acalmar e vão em direção aos portões, onde são questionados e se juntam ao grupo, que, assim como eles, é formado por pessoas que enxergam e que pretendem sair de Londres. Bill e Josella se unem a eles e são enviados para a missão de buscar comida, da qual voltam bem abastecidos.

A comunidade é liderada por um homem chamado Michael Beadley. Durante uma espécie de assembleia em um anfiteatro da universidade, é feito um discurso encorajador e repleto de promessas de uma vida estável e confortável por um dos homens que acompanhavam Beadley. O líder toma a palavra e expõe sua teoria de que “the race is worth preserving” (WYNDHAM, 1972, p. 119) (tradução livre: a raça é digna de preservação). É aqui que Beadley deixa clara a regras para o funcionamento daquela nova sociedade que estava se formando: é preciso deixar preconceitos de lado e aceitar que “The men must work – the women must have babies” (WYNDHAM, 1972, p. 120) (tradução livre: os homens devem trabalhar – as mulheres devem ter bebês).

Ironicamente, é Bill quem toma uma posição mais crítica em relação a essa norma e questiona toda a situação. A feminista Josella, ao contrário, acredita que a reprodução compulsória é o caminho para que a humanidade sobreviva. Mais tarde, Bill e Josella conversam sobre a possibilidade de se estabelecerem nessa “nova vida”.

Bill está sonhando que caminha em uma cidade deserta e desconhecida quando é interrompido por uma sirene que ecoa a mensagem “The Beast is Loose! Beware!” (WYNDHAM, 1972, p. 127) (tradução livre: A besta está solta! Cuidado!). Neste momento, ele é acordado por uma sirene soando, alertando para o que parece ser um incêndio. Ao tentar escapar, ele tropeça e fica inconsciente.

Com a cabeça dolorida, Bill abre os olhos para perceber que se encontra amarrado e trancado em um quarto. Ele descobre, por meio do cego Alf, que o homem que discutia em frente a universidade era Coker. O homem capturou vários membros do grupo da Universidade e planeja usá-los para manter alguns cegos vivos por mais tempo. Dessa forma, Bill, se vê novamente só e, agora, obrigado a trabalhar com um grupo de cegos, encontrando comida para

eles. Temos uma animalização da sociedade, movida pelo instinto primitivo de sobrevivência. Assim, são legitimados e justificados até atos violentos e desumanos, como a exploração violenta de seu semelhante.

Em uma reviravolta, o grupo de cegos sucumbe a uma doença. Exceto Bill, todos morrem, inclusive uma garota cega de dezoito anos que, na noite anterior, havia se aproximado de Bill. Antes de tomar um veneno para acabar de vez com sua dor, ela agradece Bill por tentar o “party”, guiando os cegos em busca de abrigo e alimentos.

Livre, Bill parte em busca de Josella, mas encontra Coker. Os dois conversam sobre a praga que devastou os “parties” e Coker revela sobre seu passado e como ele se destacara em oratória. Na manhã seguinte, os dois partem em direção a um endereço no subúrbio, deixado por Josella em uma parede. Lá, eles encontram Miss Durrant, que os atualiza e diz que Michael e os demais seguiram para um novo local, pois ali havia uma comunidade pacífica e com preceitos cristãos, contudo, ironicamente, não toleravam pessoas cegas ou que não expressavam a fé.

Bill tenta encontrar alguma palavra ou recado de Josella para ele, enquanto Coker faz um balanço da situação em Tynsham. Durrant sugere que Josella pode ter ido para Beaminster em Dorset. Coker acha a situação adequada para a sobrevivência, mas a atitude de Durrant seria uma desvantagem. Depois de alguns dias, Bill e Coker partem para Beaminster. No caminho, eles passam por muitas situações que os aproximam, enfrentando muitas trífides.

Em Beaminster, Bill e Coker são parados por um homem que atira na direção deles como forma de um aviso nada amistoso. Ele era parte de um trio que estava fortificando um prédio local e atacara a dupla pensando que eles eram parte de gangues de saqueadores. Quando a situação é explicada, os dois grupos se unem. Eles procuram na área circundante por Josella e outros sobreviventes, usando um helicóptero pertencente a um negócio de táxi aéreo próximo. Com as buscas mais amplas e fáceis, pequenos grupos de sobreviventes são encontrados, mas Josella não estava em nenhum deles.

Após discutirem sobre o futuro e sobre as chances de sobreviverem, a maioria do grupo decide viajar para Tynsham, influenciados pelo discurso de Coker sobre a comunidade cristã de Miss Durrant, que era promissora, mas que necessitava de mais “braços” para prosperar. Entretanto, Bill, lembrando-se de uma conversa com Josella no apartamento em que eles ficaram sozinhos, decide viajar para Sussex para continuar sua busca.

Mais uma vez, Bill sente o peso da solidão, porém ele consegue ressignificar o sentimento. Antes, ele sempre relacionava solidão a algo ruim e negativo, porém, naquela manhã em que partiu em busca de Josella, percebeu que a solidão era algo mais: “It was

something which could press and opress, could distort the ordinary, and play tricks with the mind” (WYNDHAM, 1972, p. 208) (tradução livre: “Era alguma coisa que poderia pressionar e oprimir, poderia distorcer o ordinário, e enganar a mente”). Dessa maneira, Bill precisava se manter atento, cauteloso e focado em sua jornada.

Ele dirige para o leste em direção a Pulborough. Em uma pequena vila, ele se depara com Susan, uma garotinha de cabelos cacheados e cuja família havia sido atacada e morta por trífides. Bill acolhe Susan, e os dois continuam juntos até chegarem a Pulborough, porém eles se deparam com a incerteza de para onde seguir, pois Bill não sabia a localização exata da fazenda que Josella havia citado e onde ele esperava reencontrá-la. À noite, eles acendem uma espécie de lâmpada encontrada por Bill na esperança de alguém os responder. Felizmente, a resposta chega como luz e os dois seguem em direção ao sinal para serem recebidos com emoção por Josella.

Na fazenda Shirning, Bill sente uma sensação de segurança e de pertencimento a uma comunidade. Os donos do local, Dennis e Mary Brent, assim como a governanta Joyce Taylor, todos testemunharam a passagem do cometa e conseguiram lidar com a cegueira e sobreviver às suas dificuldades. Com o passar dos dias, aos poucos, uma vida e rotina se constrói em Shirning. Após Mary dar à luz a uma menina, Bill se dirige para Tynsham para encontrar Coker, mas encontra o local deserto, exceto por corpos infestados pela mesma peste que devastou os “parties”.

Ao longo dos próximos anos, Bill e os outros fazem Shirning prosperar. Bill inicia um diário, no qual registra todos os acontecimentos e registra todas suas buscas por comida e demais suprimentos. O grupo aprende o básico de agricultura e Bill cria diversas medidas para afastar as trífides da propriedade e mantê-los a salvo.

A cada dia que se passa, mais decadentes as cidades se tornam e, ao final do quarto ano, Bill acaba desistindo das viagens para recolher suprimentos devido os perigos crescentes. No segundo ano, Josella e Bill têm um filho chamado David. A partir de então, os dois começam a pensar mais sobre as trífides e detalhes como o aumento dos barulhos que as criaturas fazem começam a chamar a atenção dos dois.

Em uma manhã, Susan discute com Bill e tenta provar um ponto: as trífides não são o que parecem ser, pois elas conseguem se guiar pelo som. Denis concorda com Susan e sugere que as trífides sabiam da incapacidade de ver dos homens e se aproveitaram disso. Após essa conversa, Bill e Susan tomam medidas para criar armadilhas e emboscar as trífides, afastando-as da cerca que protegia a fazenda. Infelizmente, mais e mais trífides surgem, até um dia que as criaturas conseguem romper a cerca, mas são contidos por Bill, Josella e Susan.

No sexto ano, Josella e Bill passam um dia na costa para relaxar e durante uma conversa acabam por refletir sobre as origens do cometa. Bill questiona ‘Josie’ se a culpa pelo cometa não foi da humanidade. Ele desconfia que o fenômeno não foi algo natural, como um furacão ou um terremoto. Então, Bill afirma que há muitas eras cometas são tidos como mitos e símbolos para um aviso do fim e que ele não acredita que o fenômeno celestial de seis anos atrás era um cometa, mas, sim, uma ação para conter a evolução espacial do homem.

O casal ainda estava sentado conversando, quando Josella fez um sinal para Bill ficar em silêncio. Logo, um helicóptero apareceu no horizonte, e eles acenaram com seus braços como em sinal de ajuda. A perspectiva de eles não estarem em uma situação tão boa como demais grupos sugou de ambos o sentimento de esperança e resiliência. Assim, decidiram voltar para a fazenda.

No caminho de volta para Shirning, eles avistam uma nuvem de fumaça. Ao chegarem na fazenda, deparam-se com a pilha de madeira em chamas e, logo à frente da casa, um helicóptero pousado no meio do gramado. O seu piloto era Ivan Simpson, que explica que ele, Beadly e os outros acabaram na Ilha de Wight e lá criaram uma comunidade.

Ivan dá notícias de Coker e diz que encontrou ele e seu grupo há um mês. Durante a conversa, Dennis questiona Ivan se ele está convidando o grupo de Shirning para esta “ilha paradisíaca” livre de trífides. Ivan reforça que eles teriam uso para a nova comunidade, especialmente Bill, contudo era preciso aceitar as condições impostas pelo grupo: a reprodução compulsória. Dennis, então, aponta que há uma figura autoritária nas redondezas, e Ivan retruca dizendo que há outros grupos que também estão se estabelecendo de maneira próspera em outras ilhas. Na mesma noite, Bill e Josella decidem passar o do verão em Shirning, antes de partir para o novo recomeço.

No dia seguinte, Bill e Susan saem para coletar carvão para as últimas semanas na fazenda. Ao retornarem, eles se deparam com um veículo militar e quatro homens, dois deles portando pistolas. Mr. Torrence se dirige a Bill como sendo uma espécie de comandante de conselho emergencial, contudo Bill fica desconfiado do homem.

Mr. Torrence propõe uma espécie de organização feudal a Bill, sendo que seriam transferidos para a fazenda dezessete cegos e seria organizada uma espécie de defesa armada para Shirning. Ele pretende, porém, separar Susan do grupo e levá-la para o “quartel-general” da organização. Aos poucos, fica claro que a proposta não é uma escolha e, assim, Bill cria um plano para o grupo de Shirning escapar durante a noite.

Após servir a melhor comida e bebida para o grupo armado, enquanto todos dormem de barriga cheia, Bill e os outros escapam em um carro, derrubando a cerca e

permitindo que as trífides invadam a fazenda. Eles conseguem chegar à Ilha de Wight, onde eles depositam a esperança de uma vida nova e de desenvolverem uma maneira de combater as trífides e retomar a terra que lhes foi usurpada pelas criaturas.

Apesar de ser uma obra relativamente popular, com escrita mais objetiva e menos literária, é possível afirmar que a obra de Wyndham representa os conflitos que estavam aflorados no período, como a insegurança do homem para com o futuro. *The day of the triffids* é a obra mais célebre do autor inglês, que também escreveu diversos contos e novelas que não tiveram tanto impacto junto ao público. Ela é considerada por autores de ficção pós-apocalíticas e distopias uma importante influência literária, a exemplo de Margaret Atwood (ROBINS, 2020), autora de *O conto da aia*, publicado pela primeira vez em 1985.

2.4 O terror pós segunda guerra

O panorama sociocultural da Inglaterra no século XX pode ser resumido em duas palavras: variedade e complexidade. (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985). O conflito, tanto político-social como bélico, caracteriza o plano interno e externo do país no século e é nesse contexto que nomes como T. S. Eliot, Virginia Woolf e James Joyce rompem com a tradição vitoriana e começam a moldar o romance moderno.

As duas guerras, em especial a segunda, que devastou a Inglaterra, deixaram rastros tanto nas paredes dos prédios históricos como na alma dos ingleses. Em 1922, T. S. Eliot publica um de seus mais célebres poemas, *The Waste Land* (ou em português *A Terra Devastada*), já aqui pode-se identificar uma das temáticas que será retomada por diversos ângulos: o caos da humanidade.

Outro nome que influenciou a literatura inglesa foi D. H. Lawrence, que, segundo Cevasco e Siqueira, no livro *Rumos da Literatura Inglesa* (1985), defendia que “a ênfase na eficiência e na racionalidade, na era da máquina, destrói o que há de melhor no homem: o seu instinto e sua união com a natureza”.

Assim como Lawrence, Huxley também criticou o mundo moderno, rompendo com o certo otimismo dos romances vitorianos. Para ele, “a ciência não poderá nunca eliminar a tolice do homem”. Sua obra mais célebre, e que continua influenciando gerações ainda hoje, *Brave New World* (traduzido como *Admirável Mundo Novo*, e publicado em 1932 pela primeira vez) retrata um futuro assustador, no qual a tecnologia é tão avançada que é possível pré-condicionar biologicamente os homens, retirando-lhes, de certa maneira, o livre arbítrio.

Compartilhando dessa mesma visão distorcida sobre o futuro de Huxley, George Orwell publica em 1945, ano do fim da segunda guerra, a fábula *Animal Farm* (traduzida originalmente como *A Revolução do Bichos*) para satirizar os regimes totalitários, tais como o nazismo, o fascismo e o socialismo russo. Em seu romance *1984*, essa crítica ao totalitarismo ganha uma visão sombria de um futuro sem liberdade, constantemente vigiado pelo “Grande Irmão”.

É nesse cenário que desponta uma temática literária que iria influenciar toda uma geração, não só inglesa, mas mundial: a distopia. O terror, a insegurança e o pessimismo em relação ao futuro, assim como o processo de desumanização do homem aparecem também em obras contemporâneas de ficção diatópica, tais como *The day of the triffids*.

Como pode ser notado, a hesitação e insegurança em relação ao futuro são características presentes tanto na literatura inglesa do pós-guerra como na literatura portuguesa finissecular. Dessa maneira, podemos afirmar que os períodos literários dialogam entre si, assim como as obras analisadas.

3 CONHECENDO AS TEORIAS

Neste capítulo, é proposta a exploração das diferentes teorias utilizadas para contextualizar o diálogo entre as obras estudadas nesta análise. Portanto, a base teórica utilizada engloba os conceitos de intertextualidade, focando os desdobramentos da literatura comparada e da paródia. Além disso, a utopia e a distopia serão abordadas para embasar os argumentos apontado neste estudo.

3.1 Intertextualidade, literatura comparada e paródia

O conceito de intertextualidade, ainda nos dias atuais, apresenta uma ambiguidade de sentido, fruto dos diversos estudos sobre a temática ao longo dos anos e, principalmente, do contraste de visões da linguística e da teoria literária: de um lado, os linguistas a veem como uma ferramenta de estilo textual, pois, como aponta Tiphaine Samoyault, no livro *A intertextualidade* (2008), a intertextualidade é utilizada por eles para designar “o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados” (SAMOYAULT, 2008, p. 13); de outro lado, seu sentido está relacionado à noção poética, sendo uma forma de retomada de obras literárias anteriores.

O termo foi cunhado por Julia Kristeva e disseminado por ela por meio de da publicação de dois artigos: “A palavra, o diálogo e o romance”, de 1966, e “O texto fechado”, do ano subsequente. As obras evidenciam a influência de Bakhtin e seu dialogismo no que viria a se tornar a “teoria da intertextualidade” da escritora e teórica búlgaro-francesa, segundo a própria autora escreveu posteriormente, em 1969, na obra *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: **todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto** (KRISTEVA, 1969 *apud* SAMOYAULT, 2008, grifo nosso).

Partindo dessa concepção, Samoyault afirma que o conceito de intertextualidade vai muito além de uma mera referenciação a obras anteriores, sendo o “encruzilhamento” da própria literatura:

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais (SAMOYAUULT, 2008, p. 8).

Ainda segundo a autora, devido à complexidade das relações intertextuais, não é possível “pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si”. Assim, apesar de uns textos serem frutos de antecessores de mesma natureza, a “reprodução pura e simples” ou a apropriação total da propriedade literária não ocorre, caso contrário, constitui-se plágio.

A intertextualidade é compreendida, portanto, como a “memória da literatura”, já que esta se “escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi” (SAMOYAUULT, 2008, p. 47), ou seja, é fruto do contato entre o presente e o passado, pois é por meio da retomada, da lembrança e da reescrita do texto que surge o intertexto.

O fenômeno da intertextualidade pode se manifestar de variadas maneiras, como apontam Koch, Bentes e Cavalcante, na obra *Intertextualidade: Diálogos Possíveis*, sendo que cada uma delas apresenta características específicas. Segundo os autores, alguns dos tipos são:

intertextualidade temática, intertextualidade estilística; intertextualidade explícita, intertextualidade implícita; autotextualidade, intertextualidade com textos de outros enunciadores, inclusive um enunciador genérico; intertextualidade “das semelhanças” e “das diferenças” (no dizer de Sant’Anna, 1985); intertextualidade intergenérica; intertextualidade tipológica (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p. 18).

Neste estudo, trataremos do primeiro tipo - a intertextualidade temática - que envolve as duas obras estudadas. Esse tipo de intertextualidade é comumente encontrado em textos científicos devido a coincidência de correntes de pensamentos e linhas temáticas de pesquisa, contudo não deixa de ser encontrada na literatura ficcional, pois algumas temáticas - como a cegueira - são universais e atemporais. Dessa maneira, Koch, Bentes e Cavalcante (2012) afirmam que a intertextualidade pode ser encontrada entre textos literários:

(...) de uma mesma escola ou de um mesmo gênero, como acontece, por exemplo, nas epopeias, ou mesmo entre textos literários de gêneros e estilos diferentes (temas que retomam ao longo do tempo, como o do usuário, na *Aululária* de Plauto, em *O avaro*, de Molière e em *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna) (KOCH, BENTES; CAVALCANTE, 2012, p. 18).

A obra de Saramago se conecta à de Wyndham por pontos importantes. Assim, esta análise procura investigar, por meio da confrontação entre um texto base - *The day of the triffits*

– e outro posterior – *Ensaio sobre a cegueira* -, não só as convergências, mas, principalmente, as divergências existentes entre as duas leituras.

É a literatura comparada, que, de acordo com José Reynaldo de Salles Carvalho, possibilita que os sentidos das duas obras se entrelacem tanto no tempo, como no espaço, pois, na literatura comparada, os “escritos são desdobrados, possibilitando detectar ecos, filiações, reconfigurações e reproduções de significados” (CARVALHO, 2006, p. 86).

Segundo Sandra Nitrini, na obra *Literatura Comparada* (2000), o surgimento da literatura comparada se confunde com o surgimento da literatura em si, contudo, em meados do século XX, o francês Paul Van Tieghem estabelece uma diferença entre literatura geral e literatura comparada. Dessa maneira, a literatura comparada, segundo o autor, “tem por objeto o estudo das relações entre duas ou mais literaturas” (NITRINI, 2000, p. 25).

Ainda de acordo com a autora, na trajetória dos estudos comparatistas, destacam-se três grandes tendências: a francesa, com uma visão de ordem positivista; a americana com premissa fenomenológica da obra literária; e a do leste europeu, considerando a dialética entre sociedade e literatura:

Por mais amplo que se desenhe seu campo de estudos, no entanto, e por mais variadas que sejam as opiniões de especialistas sobre o objeto, o método e a finalidade da literatura comparada, uma questão medular congrega todas as discussões em torno do conceito de influência (NITRINI, 2000, p. 125-126).

A compreensão do conceito de influência, por sua vez, toma dois caminhos distintos. Um refere-se à quantidade, à soma de relações de contato que são estabelecidas entre o emissor e o receptor. Já o outro se baseia no resultado autônomo dessa relação de contato, na qual ocorre a transmissão de um conhecimento. Segundo Nitrini (2000), o produto desse contato é uma nova obra literária, ainda que ocorra algum tipo de reconhecimento ou lembrança por parte do leitor:

refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros (NITRINI, 2000, p. 127).

Por outro lado, há teóricos mais contemporâneos como René Wellek, conforme cita Carvalhal no livro *Literatura Comparada*, que criticam a diferenciação entre literatura geral e comparada, apontando que tal pensamento reduz o estudo do comparativista a um estudo de

“fragmentos” meramente. Dessa maneira, o estudo comparado deve lidar com uma investigação entre duas ou mais obras de forma ampla:

o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por "um ar de parença" entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente (CARVALHAL, 2006, p. 86).

É por isso que, neste trabalho, os contextos em que ambas as obras foram escritas foram retomados, destacando o caráter de enfrentamento do desconhecido e incerteza do futuro, recorrentes tanto no período pós-guerra como na virada do século XX.

Por último, mas não menos importante, outra prática intertextual visitada para a construção desta análise é o conceito de paródia e, conseqüentemente, de ironia. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna, a origem da paródia remete à Grécia antiga:

No entanto já em Aristóteles aparece um comentário a respeito desta palavra. Em sua Poética, atribuiu a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Thaso (séc. 5 a. C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores (SANT’ANNA, 1998, p. 11).

Ao longo dos séculos, a paródia foi centro de interesse de muitos autores, que desenvolveram seu modelo e estética, mas foi a partir do século XX que a paródia se estabeleceu como “um dos modos maiores de construção formal e temática do texto. E, para além disso, há uma função hermenêutica, com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1985, p. 17). Ou seja, a paródia é tida, no período em que as obras são escritas, como uma das maiores formas de autorreflexão.

Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da Paródia* (1985), aponta que, ao contrário de outras formas de intertextualidade, como o pastiche, a paródia é “uma síntese bitextual”, pois evidencia não só as semelhanças, mas também as diferenças, permitindo que o leitor construa um sentido mais complexo ao adicionar ao primeiro plano o reconhecimento do contexto e aspectos contrários.

Conquanto a realização e a forma da paródia sejam os da incorporação, a sua função é de separação e contraste. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância irônica e crítica. É verdade que, se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo. Na forma mais alargada da paródia que temos vindo a considerar, esta naturalização eliminaria uma parte significativa tanto na forma, como no conteúdo do texto (HUTCHEON, 1985, p. 50).

Joseph Shipley (1972, apud Sant'Anna) define em três os tipos de paródia: a verbal, em que o léxico aponta a paródia, existindo uma alteração de poucas palavras do texto; a formal, que corresponde ao estilo e técnicas de escrita utilizadas de maneira pejorativa; e a temática, na qual ocorre uma zombaria, ou seja, uma deformação caricata da forma ou poesia de um escritor. Nas duas obras selecionadas neste estudo, a cegueira em massa é retratada, ainda que de formas diferentes, para alegoricamente realizar uma crítica social. Dessa maneira, a paródia usada para analisar as narrativas é a temática.

Tanto Hutcheon (1985) como Sant'Anna (1998) ainda apontam que a paródia age como uma espécie de mimese, ou seja, estabelece uma relação com a representação. Contudo, é “uma imitação diferente”, pois na paródia o texto original sofre uma inversão de sentido, ou seja, o texto literário ou obra de outra semiótica é subvertido, criando-se um texto novo, muitas vezes, por meios como a ironia:

A ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para esta dramatização. A ironia participa no discurso paródico como uma estratégia, no sentido utilizado por Kenneth Burke (1967, 1), que permite ao descodificador interpretar e avaliar (HUTCHEON, 1985, p. 47).

Paródia e ironia são, sem dúvida, dois conceitos interligados, e Muecke (1995) aponta que a ironia tem função corretiva, pois é responsável pela manutenção do equilíbrio “quando a vida está sendo levada muito a sério, ou como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante” (MUECKE, 1995, p. 19). Entretanto, o conceito de ironia não é absoluto devido a sua natureza dupla – “ora instrumental, ora observável” (MUECKE, 1995, p. 35). Sendo assim, pode variar de acordo com o contexto do qual faz parte:

A palavra ironia não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro, tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. Os diferentes fenômenos a que se aplica a palavra podem parecer ter uma relação fraca. [...] Assim, o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro (MUECKE, 1995, p. 22).

Para o autor austríaco, a ironia divide-se em três categorias: a ironia verbal ou instrumental, a ironia situacional ou observável e a ironia dramática. A primeira ocorre quando um ironista – ou seja, quem faz ironia – usa a linguagem como um artifício para criar uma inversão semântica, dizendo uma coisa para significar outra. Já a segunda corresponde à situação apresentada ou acontecimento irônico. Por fim, a terceira refere-ocorre quando o leitor sabe ou conhece o destino do personagem antes dele mesmo.

Assim, as obras desta análise fazem uso da ironia situacional, pois a ironia presente está relacionada ao acontecimento da cegueira. Ainda de acordo com Muecke (1995, p. 90), a ironia situacional ou de eventos possui uma estrutura dramática clara, pois as personagens são envolvidas por medos, esperanças ou expectativas, tomando decisões e agindo com o intuito de evitar um mal eminente ou tirar vantagem de algo.

Nesta análise, a compreensão da ironia não se trata da inversão satírica da definição da palavra, mas como uma forma que a palavra “ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas.” (MUECKE, 1995, p. 48). Dessa forma, esta ação interpretativa está relacionada à função pragmática da paródia, promovendo uma reação catártica, ou seja, um enxergar metafórico e literal.

É esse despertar, essa conscientização que procuramos demonstrar que ocorre nas duas obras estudadas, no caso, sobre os males e hipocrisias que a cegueira social provoca. Portanto, este estudo buscará analisar a paródia que ocorre nas duas obras por meio da ironia situacional, utilizando a literatura comparada.

3.2 Utopia X Distopia

A terminologia utopia foi utilizada pela primeira vez pelo autor inglês Thomas More, em 1516, em sua obra de mesmo nome. Em *Utopia*, há uma ilha onde a sociedade é descrita como perfeita, daí se originou o termo que representa o fantasiar com algo ideal. Contudo, esse tipo de sentido já havia sido representado na obra *A República*, do filósofo Platão, por meio de discussões sobre um projeto político inovador em uma sociedade ideal.

Ao longo dos séculos, a definição de utopia foi adquirindo diversos sentidos, mas, segundo Azevedo (2015), dentro das obras literárias a premissa dessa palavra está enraizada na fantasia de uma sociedade imaginada como impecável, perfeita. Estas sociedades se caracterizam pela ausência de problemas relativos à vida coletiva e pessoal, como também à não existência de divergências culturais e embates políticos.

Contudo, como a própria origem da palavra se refere – *ou + topos* do grego significa “não lugar” ou “lugar nenhum” – esses ideais são irrealizáveis, inalcançáveis, recaindo sobre as obras utópicas o estado de inspiração, de representarem esperança de uma sociedade melhor, de desejo de mudança do *status quo*. Ainda segundo a autora, quando a utopia é retirada desse “terreno filosófico-literário essencial para a autonomia humana, para a construção de uma sociedade real utópica. Isso é um grave perigo” (BERRIEL, 2014 *apud* AZEVEDO, 2015).

Já as distopias desconstruem a sociedade a partir de seu pior. Do grego *dys + topos*, significa “lugar do mal”, e, na literatura, as distopias demonstram, de uma maneira potencializada, os perigos e as mazelas sociais. No entanto, elas não são o completo oposto das utopias, pois consideram um certo nível de organização social, mas com valores negativos e distorcidos.

Ainda de acordo com Azevedo (2015), a ascensão das distopias se dá no século XX, reflexo das guerras mundiais (1º Guerra Mundial, entre 1914 e 1918, e 2º Guerra Mundial, entre 1939 e 1945) e da Guerra Fria (entre 1947 e 1991), que geraram medo, incerteza e pessimismo sobre o futuro. Assim, as distopias literárias, como *1984*, de George Orwell, se consolidaram a partir de um contexto violento dos governos totalitários, como o nazismo de Hitler, o franquismo de Francisco Franco, o fascismo de Mussolini e o socialismo de Stalin e Lenin.

Como a liberdade e o individualismo são tolhidos de alguma forma nas distopias, sendo que os indivíduos sofrem repressão e coação de certo grupo menor, não é possível que haja idealização das sociedades (AZEVEDO, 2015). Sendo assim, de acordo com Azevedo, são as personagens que chamam mais atenção e estão no cerne da narrativa:

(...) o foco narrativo altera totalmente a visão, a descrição desta sociedade. Vista por quem vive com pouco ou nenhum privilégio difere da narrativa de visitantes (A Utopia) ou daqueles que a idealizam (A República). Nas distopias temos a predominância da experiência do protagonista, boa parte da narrativa se constrói com foco nas experiências das personagens e suas relações com a sociedade em que estão inseridos (AZEVEDO, 2015, p. 26)

Em *Ensaio sobre a cegueira*, temos a predominância da voz - e da visão - da mulher do médico, já em *The day of the triffids*, é Bill quem está no centro dos eventos nos guiando pelas ruas devastadas de Londres. É claro que existem outras personagens muito importantes para o desenrolar das histórias e que marcam os leitores, porém são a mulher do médico e Bill que estão no foco narrativo de cada obra.

Ademais, não é possível discutir sobre distopias literárias sem citar o diálogo que elas estabelecem com o social, pois sua ascensão se dá em um momento conturbado da história, em que era preciso “discutir as sociedades, levando a alienação, o abuso da propaganda e de drogas controladas a um extremo de viés fantasioso, porém perturbadoramente próximo ao que já foi ou seria atingido pela humanidade” (AZEVEDO, 2015, p. 30).

Dessa maneira, podemos entender que a literatura distópica não é o oposto da utopia e do pensamento utópico, mas pode ser definida como a literatura que “faz uma crítica política e social, colocando a sociedade para um exame mais atento através desta literatura” (AZEVEDO, 2015, p. 30). Assim, para analisar as obras *Ensaio sobre a cegueira* e *The day of*

the triffids, é preciso compreender que, levando em consideração o contexto e o momento histórico em que ambas as obras foram produzidas, elas carregam uma crítica social com o intuito de alertar a sociedade que caminha para um futuro incerto.

4 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Este capítulo apresenta a análise comparativa das duas obras selecionadas, partindo da identificação dos pontos de convergências, ou seja, dos aspectos semelhantes, que são possíveis de serem apontados nos dois romances. Entretanto, como o estudo comparado foca em muito além da identificação do que é comum, os próximos tópicos apontam, principalmente, as divergências existentes. Assim, neste capítulo iremos analisar os pontos que são diferentes em cada obra e seus impactos para as narrativas e para a identificação do diálogo crítico existente entre *Ensaio sobre a cegueira* e *The day of the triffids*.

4.1 Cegueira

A alegoria da cegueira é, sem dúvida, o aspecto em comum mais evidente nos dois romances. Em ambas as obras, a cegueira é uma interrupção da normalidade, uma quebra do *status quo* que leva as respectivas sociedades à ruína, a uma decadência como as conhecemos: estruturada, organizada, normatizada e, muitas vezes, hipócrita e excludente.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago utiliza uma imagem comum do cotidiano, o trânsito de carros, para demonstrar essa interrupção da normalidade: “O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado” (SARAMAGO, 1995, p. 11). Nesse trecho, há o início da ruptura com o estado normal das ações, pois, embora seja comum um carro se atrasar para sair do lugar, é nessa cena que se inicia a avalanche de pequenos eventos que deixarão de acontecer devido à cegueira branca e contagiosa.

Já Wyndham utiliza a interrupção da rotina restrita de um hospital para demonstrar que a vida já não era a mesma. O narrador-personagem começa a dizer que “Without a clock the place couldn’t latch” (tradução livre: Sem relógio o lugar não conseguiria funcionar) (WYNDHAM, 1972, p. 7) e que cada atividade era guiada pelo relógio. Inclusive, era decretado que três minutos depois das sete horas da manhã alguém sempre estava em seu quarto para ajudá-lo com o banho. Contudo, certa manhã – no dia 8 de maio – o relógio seguiu normalmente, mas a rotina do hospital não: “But here, today, clocks of varying reability were continuing to strike eight in all directins – and still nobody had shown up” (tradução livre: Mas aqui, hoje, relógios de confiabilidade variável continuavam a bater oito em todas as direções - e ainda assim ninguém tinha aparecido) (WYNDHAM, 1972, p. 8).

O trânsito e o relógio são símbolos para o cotidiano e a rotina que pretendem apontar a normalidade e eficiência social. Inferem um sentido de segurança e certeza, que se demonstram ilusórias, contudo, diante da fragilidade do homem.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, vemos, em um primeiro momento, que há uma espécie de resistência, pois há uma tentativa de organização social por parte do governo, representado pelo exército. Contudo, ela é inútil e, um por um, cada resquício de humanidade e decência é apagado: a comida deixa de ser oferecida pelo exército em quantidade mínima para todos; as regras sociais e cívicas dentro do hospício são abandonadas; o próprio exército – última instituição social existente – se desmantela e todos são deixados a seu próprio destino, como demonstra a seguinte passagem: “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.” (SARAMAGO, 1995, p. 209).

Os cegos, por sua vez, também fazem uma tentativa de organização, de manutenção de hábitos passados que os ligavam à uma vida civilizada. Guiados pela mulher do médico, a única com visão, o grupo formado pelo médico, o menino estrábico, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o primeiro cego e por sua esposa, tenta se organizar e criar uma rotina. Primeiro, dentro do hospício, tentando sobreviver: “Fez-se uma pausa, e o velho da venda preta perguntou, A quem designaremos então como responsáveis, Eu escolho o senhor doutor, disse a rapariga dos óculos escuros. Não foi preciso prosseguir a votação, a camarata estava toda de acordo” (SARAMAGO, 1995, p. 142) - e segundo ao vagarem pela cidade, quando, aos poucos, retomam o caráter de humanidade ao terem refeições à mesa, ao tomarem banho para limpar os corpos e as vestimentas, como também ao se juntarem para escutar a mulher do médico ler, antes da hora de dormir:

Depois de terem comido deitaram-se a dormir, faziam-no sempre, já no tempo da quarentena, quando a experiência lhes ensinou que corpo deitado aguenta realmente muita fome. À noite não comeram, só o rapazinho estrábico recebeu algo para entretenimento dos queixos e engano do apetite, os outros sentaram-se a ouvir ler o livro, ao menos o espírito não poderá protestar contra a falta de nutrimento” (SARAMAGO, 1995, p. 305).

Já em *The day of the triffids*, temos duas formas de grupos organizados, sendo cada um opressor de maneira particular. Primeiro, temos a organização do grupo dos cegos, que, de certa forma, escraviza aqueles que têm visão, forçando-os a realizar tarefas e buscar comida:

And what’s the programme now? I asked him. Coker’s idea is to meke us all up into parties, na’ put one of you with each party. You to look after scrounging, and kind of

act as the eyes of the rest, like. Your job'll be to help us keep goin' until somebody comes along to straighten this perishin' lot out (WYNDHAM, 1972, p. 130).

(tradução livre: E qual é o programa agora?, perguntei a ele. A ideia de Coker é nos juntar em partidos, e colocar um de vocês em cada partido. Você cuida de roubar, e meio que age como os olhos do resto, tipo. Seu trabalho será nos ajudar a seguir em frente até que alguém apareça para endireitar esse grupo decadente).

Depois, encontramos um segundo grupo, o grupo daqueles que veem. Eles acreditam que carregam uma superior missão de repovoar a terra, porém apenas com pessoas com visão:

There is one thing to be made quite clear to you before you decide to join our community. It is that those of us who start on this task will all have our parts to play. The men must work – the women must have babies. Unless you can agree to that there can be no place for you in our community (WYNDHAM, 1972, p. 120).

(tradução livre: Há uma coisa a ser deixada bem clara para vocês antes de decidirem se juntar à nossa comunidade. É que, aqueles de nós que começarem essa tarefa, todos terão papéis a desempenhar. Os homens devem trabalhar – as mulheres devem ter bebês. Se vocês concordarem com isso, haverá lugar para vocês em nossa comunidade).

Aqui, observamos que as instituições ruíram, pois não existe exército, governo ou qualquer outro tipo organizado, exceto os grupos que são formados espontaneamente na sociedade civil.

Tanto Saramago como Wyndham utilizam a alegoria da cegueira como instrumento de crítica. Saramago denuncia, em sua narrativa, a desumanização da sociedade moderna capitalista, expondo a forma mais animalésca do homem que busca sobrevivência: o egoísmo, a violência, a hipocrisia.

Não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjeção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjeção dos de fora, agora não, 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, sabíamo-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma exceção, 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 moralista, é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhas num mundo de cegos (SARAMAGO, 1995, p. 262).

Da mesma forma, Wyndham aponta as atitudes extremas e condenáveis que o homem é capaz de cometer em busca de subsistir e se conservar. Uma delas é roubar e matar os próprios – e poucos – semelhantes que ainda resistem: “The fair man explained: We thought you might be a gang from a city. We’ve been expecting them here raiding for food” (WYNDHAM, 1972, p. 191) (tradução livre: “O homem justo explicou: Nós pensamos que

talvez vocês fossem uma gangue de uma cidade. Nós os temos esperados aqui para saquearem a comida”).

Os cegos estão privados não apenas de enxergar, mas, principalmente, estão incapazes de ver o outro como humano, de se colocarem no lugar do próximo. Os cegos são como as sociedades ocidentais capitalistas, que consideram os demais indivíduos como ferramentas para se atingir um propósito – no caso, sobreviver -, sendo estes apenas um elemento descartável em meio ao rebanho. As sociedades são cegas seletivas, que enxergam apenas o que lhes convém, como escreve Saramago: “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 veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

Apesar dos propósitos dos usos da alegoria da cegueira convergirem, a forma como ela se apresenta nas narrativas é divergente e, muitas vezes, contrastante. De acordo com Carvalhal (2006), um elemento – como a cegueira – quando é retirado de seu sistema e contexto originais para se fazer presente em outro sistema e contexto, ele “já não pode ser considerado idêntico” (CARVALHAL, 2006, p. 47). Dessa maneira, apesar de não serem opostas - como as suas representações o são -, as funções das duas alegorias são distintas.

A cegueira de Saramago é branca, leitosa, uma inversão paródica da cegueira real, pois subverte “a escuridão” que lhe é característica teórica. Outro ponto importante é que ela atinge toda a população, tendo apenas uma exceção apresentada ao leitor: a mulher do médico. No decorrer dos dias, progressivamente, toda a população se torna cega. Algo que começou com um caso – o primeiro cego – vai se espalhando como uma rede, num ritmo viral e inexplicável.

Por fim, de maneira tão inexplicável como o seu surgimento, a cegueira branca vai sendo superada por cada personagem. Tal qual como foi apresentada no início do romance, é o primeiro cego quem recupera a visão antes. Na sequência, as demais personagens do grupo recuperam suas visões, assim como todo o restante da população, como o autor descreve nas últimas páginas da obra que, naquela manhã, era possível escutar uma multidão gritando uma só palavra: “Vejo” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

Já para Wyndham, as personagens mergulham em escuridão com uma cegueira preta, consequência de um evento celeste inédito e belo. A espécie de chuva de meteoros é um fenômeno extraterrestre que emite uma luz de cor verde, guiando o leitor a pressentir o mau eminente: “an’ now everyone’s blind’s a bat. D’ju shee green shootin’ shtarsh? No, I admitted”

(WYNDHAM, 1972, p. 23) (tradução livre: e agora todo mundo *tá* cego como um morcego. *Ocê* viu a chuva de *istrelas* verdes? Não, eu admiti).

O evento nunca antes registrado é, ironicamente, aguardado com ansiedade pela população - ao contrário do que ocorre na narrativa de Saramago, que acontece inesperadamente. Contudo, suas consequências são devastadoras: todos aqueles que foram expostos àquela luz verde ficam cegos. Já aqueles que não testemunharam tal evento, como é o caso de Bill, Josella, Coker e do grupo de intelectuais, mantiveram suas visões intactas. Bill descreve o episódio como um golpe de sorte: “The way I came to miss the end of the world – well, the end of the world I had known for close on thirty years – was sheer accident: like a lot of survival, when you come to think of it”. (WYNDHAM, 1972, p. 7) (tradução livre: A maneira como eu vim a perder o fim do mundo – bem, o fim do mundo que eu conhecia há quase trinta anos – foi puro acidente: como muitos dos sobreviventes, quando você pensa nisso).

Por fim, um ponto de convergência muito importante entre as duas obras é a consciência dos personagens principais quanto ao próprio egoísmo e limitação. Contudo, há uma diferença crucial na forma como as duas personagens compreendem que são limitadas, sendo que Bill não sofre como a mulher do médico ao reconhecer que toma decisões egoístas:

There was the feeling that I ought to do something about it. Lead them out into the street, perhaps, and at least put an end to that dreadful slow milling. But a glance had been enough to show that I could not hope to make my way to the door to guide them there. Besides, if I were to, if I did get them outside – what then? (WYNDHAM, 1972, p. 21).

(tradução livre: Havia a sensação de que eu deveria fazer algo a respeito. Conduzi-los para a rua, talvez, e pelo menos por um fim àquela terrível e lenta pancadaria. Mas só um olhar foi suficiente para mostrar que eu não podia esperar abrir caminho até a porta para guiá-los até lá. Além disso, se eu fosse, se eu os levasse para fora – o que então?).

A mulher do médico, ao contrário, em um primeiro momento, deseja contar sobre sua capacidade de ver e de auxiliar todos ao seu redor, pois entende que tem uma responsabilidade moral de ajudar e guiar aqueles que são cegos, contudo, ao conversar com a rapariga de óculos escuros, reconhece que, no fundo, renunciaria à sua liberdade:

Hoje é hoje, amanhã será amanhã, é hoje que tenho a responsabilidade, não amanhã, se estiver cega, Responsabilidade de quê, A responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam, Não podes guiar nem dar de comer a todos os cegos do mundo, Deveria, Mas não podes, Ajudarei no que estiver ao meu alcance, Bem sei que o farás, se não fosses tu talvez já não estivesse viva (SARAMAGO, 1995, p. 241).

Dessa maneira, a lucidez da mulher do médico é muito mais humana que a de Bill. Ele é consciente de seu “dever ético” e de seu próprio egoísmo, enquanto a mulher do médico

é empática com o outro, sendo consciente não só de seu egoísmo, mas, principalmente, de sua pequenez e de sua impotência frente ao desafio de ser os olhos de todos os outros que não podem mais ver, sem jamais deixar de cumprir seu dever humano.

4.2 Autoritarismo e liberdade

Outro ponto de intertextualidade presente nas duas obras é o embate contrastante entre o autoritarismo repressivo e a liberdade individual. Novamente, essa polarização é colocada de maneiras diferentes, contudo uma característica em comum é evidente ao leitor: quem detém o poder exerce violência sobre uma minoria.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o sistema é o opressor, de tal maneira que nenhum personagem é nomeado, sendo que o narrador se refere a eles apenas por características físicas, como o menino estrábico, ou pela posição social ocupada, como o médico e a mulher do médico.

Fisicamente, o sistema é representado pelo cego com uma arma de fogo que subjuga todos os demais, que, assim como ele, estão reclusos no hospício, em condições precárias. Pela violência e pelo medo, ele e seu grupo roubam, estupram e, até mesmo, matam, oprimindo os demais cegos - indefesos e fragilizados:

O chefe dos cegos, de pistola na mão, aproximou-se, tão ágil e despachado como se com os olhos que tinha pudesse ver. Pôs a mão livre na cega das insónias, que era a primeira, apalpou-a por diante e por detrás, as nádegas, as mamas, o entrepernas. A cega começou aos gritos e ele empurrou-a, Não vales nada, puta (SARAMAGO, 1995, p. 175).

Já em *The days of the triffids*, a polarização política-ideológica vivida no pós-Segunda Guerra é que oprime o indivíduo. Não importa qual dos lados se escolha, estes representados por dois grupos antagônicos na obra – um liderado por Coker e outro, por Beadley -, sempre haverá algum tipo de opressão e restrição da liberdade.

No grupo de cegos liderados por Coker, as pessoas com visão são tolhidas de sua liberdade de ir e vir, pois são obrigados a servir ao propósito de ajudar quem é incapaz de sobreviver sozinho. Coker não apenas sequestra, mas aprisiona e mantém pessoas com visão com os membros presos para impedir que fujam: “So I lay there quietly, and studied the ceiling – until I discovered that my wrists were tied together” (WYNDHAM, 1972, p. 127) (tradução livre: Então, eu me mantive ali quieto, e estudando o teto – até que eu descobri que meus pulsos estavam amarrados juntos).

Já no grupo de intelectuais liderados por Beadley, a liberdade de escolha de se reproduzir não é negada, pois eles tinham a missão de repovoar o mundo. Entretanto, não há escrúpulos em separar famílias inteiras ou mulheres de seus esposos cegos:

We can afford to support a limited number of women who cannot see, because they will have babies who can see. We cannot afford to support who cannot see. In our new world, then, babies become very much more important than husbands (WYNDHAM, 1972, p. 120)

(tradução livre: Nós podemos nos dar ao luxo de dar suporte a um número limitado de mulheres que não podem ver, porque elas terão bebês que podem ver. Nós não podemos nos dar ao luxo de dar suporte a homens que não podem ver. Em nosso novo mundo, então, os bebês se tornam muito mais importantes do que os maridos).

A violência, portando, praticada nas duas obras extrapola o físico. A violação que ocorre é da integridade humana, da moral e ética da sociedade moderna ocidental, que prega, muitas vezes, valores cristãos de caridade e compaixão pelo próximo, mas que age por interesse próprio e de maneira bárbara com aqueles que não detêm a força e as posições de poder.

4.3 Narrador e Protagonistas

Um dos maiores contrastes identificados na comparação entre as duas obras estudadas se dá em relação às personagens principais: a mulher do médico, em *Ensaio sobre a cegueira*, e Bill, em *The day of the triffids*.

Não é apenas o sexo que as diferencia; suas características são tão divergentes que chegam, até mesmo, a serem opostas em alguns momentos. Por exemplo, a mulher do médico age por empatia extrema para com o próximo, sendo capaz de perdoar uma traição do marido, pois reconhecia a fragilidade e insegurança dele perante a inversão do papel de parceiro protetor:

Se não disseses nada compreenderei melhor. A rapariga dos óculos escuros começou a chorar, Que infelizes nós somos, murmurava, e depois, Eu também quis, o senhor doutor não tem culpa, Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada, quem me dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida. Sentou-se na borda da cama, estendeu o braço por cima dos dois corpos, como para cingi-los no mesmo amplexo, e, inclinando-se toda para a rapariga dos óculos escuros, murmurou-lhe baixinho ao ouvido, Eu vejo (SARAMAGO, 1995, p. 172).

A mulher do médico se coloca no lugar de seu marido, que, assim como todos os demais cego, está desorientado pela perda, não apenas da visão, mas de seus referenciais

impostos pelas instituições sociais, no caso, a instituição do casamento, a qual, nas sociedades ocidentais, determina monogamia e fidelidade. Contudo, a personagem sente a dor da necessidade animalésca de seu marido e, de certa maneira, a fraqueza e pequenez dos cegos, e, por isso, se compadece dele e compreende a traição.

Já Bill, apesar de se simpatizar em muitos momentos com o próximo, principalmente com Josella, está apenas em busca da preservação individual ou daqueles próximos de si. O botânico não compartilha com o leitor momentos em que realiza sacrifícios pessoais pelos próximos como a mulher do médico o faz. Ele, contudo, chega a sentir compaixão e simpatia pelo outro, como quando se comove ao ouvir a história do dono do bar, que está se embebedando para tomar coragem para cometer suicídio, assim como o fizeram sua mulher e filhos. Um outro momento em que podemos observar m certo sofrimento e compaixão de Bill é quando ele testemunha um casal se suicidando: “You’ve got to grow a hide, I told myself. *Got to*. It’s either that or stay permanently drunk. Things like that must be happening all around. They’ll go on happening. You can’t help it” (WYNDHAM, 1972, p. 84-85). (tradução livre: Você tem que criar uma couraça, eu disse a mim mesmo. *Tem que*. É isso ou ficar permanentemente bêbado. Coisas assim devem estar acontecendo por toda parte. Elas vão continuar acontecendo. Você não pode evitá-las).

Aqui temos um contraste fundamental entre os protagonistas, impactando na complexidade e na construção dos próprios personagens, de maneira que a mulher do médico pode ser considerada uma personagem redonda e Bill, uma personagem plana. Segundo Beth Brait, em seu em *A personagem* (1985) foi o romancista e crítico inglês E. M. Foster que cunhou essa classificação de personagens, dividindo-os “em *flat* – tipificada, sem profundidade psicológica - e *round* – redonda, complexa, multidimensional” (BRAIT, 1985, p. 40).

A mulher do médico surpreende o leitor ao ser capaz de matar o cego com a arma de fogo, assim a personagem toma uma decisão imprevisível, alterando seu comportamento e permitindo que o leitor acompanhe essa transformação:

Afastou-se, deu uns quantos passos ainda firmes, depois avançou ao longo da parede do corredor, quase a desmaiar, de repente os joelhos dobraram-se, e caui redonda. Os olhos nublaram-se, Vou cegar, pensou, mas logo compreendeu que ainda não ia ser desta vez, eram só lágrimas o que lhe cobria a visão, lágrimas como nunca as tinha chorado em toda a sua vida, Matei, disse em voz baixa, quis matar e matei (SARAMAGO, 1995, p. 188).

Essas complexidade e variação possibilitam-nos classificar essa personagem como redonda, pois, segundo Brait (1985), essas personagens “São dinâmicas, são multifacetadas,

constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 1985, p.41).

Por outro lado, nos deparamos com o botânico Bill que, apesar de ser a personagem mais trabalhada na narrativa, se mantém coerente e previsível até o final, portanto, sendo classificado como uma personagem plana. Dessa maneira, Wyndham constrói seu protagonista ao redor da ideia de ele ser um homem que busca sobreviver e reconstruir sua vida. Ao lado de Josella, Bill encontra a esperança e o propósito para superar os perigos – do espaço ou da terra:

We sat, watching the valley dissolve in the dusk, Josella said:
It’s queer, Bill. Now I can go, I don’t really want to. Sometimes it’s seemed like prison – but now it seems like treachery to leave it. You see, I – I’ve been happier here than ever in my life before, in spite of everything.
As for me, my sweet, I wasn’t even alive before. But we’ll have better time yet – I promise you (WYNDHAM, 1972, p. 261).

(tradução livre: Nos sentamos, vendo o vale se dissolver no crepúsculo, Josella disse: — É estranho, Bill. Agora que eu posso ir, eu realmente não quero. Às vezes, parecia uma prisão – mas agora parece uma traição deixá-la. Você vê, eu - eu tenho sido mais feliz aqui do que nunca antes na minha vida, apesar de tudo. Quanto a mim, minha querida, eu nem estava vivo antes. Mas ainda teremos um tempo melhor - eu prometo a você).

Bill, além de personagem principal, também é o narrador da história, ou seja, temos um narrador-protagonista. Segundo Ligia Chiappini e Moura Leite, em *O foco narrativo* (2002), esse tipo de narrador não acessa o íntimo das demais personagens, como seus pensamentos e estado emocional, pois “narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.” (CHIAPPINI; LEITE, 2002, p. 43).

Dessa maneira, a história é contada em primeira pessoa, com uma visão parcial dos eventos, sendo o leitor submetido ao juízo de valor – ético, afetivo ou ideológico – de Bill. Ao final do livro, o narrador-protagonista revela ser um registro, uma espécie de diário para a posteridade, dos eventos que sucederam a passagem de um cometa de luz verde e o domínio da terra pelas trífides.

Já em *Ensaio sobre a cegueira* temos um narrador onisciente, porém com uma característica ímpar: ele narra os fatos a partir da visão da mulher do médico, que é a única personagem que enxerga durante toda a narrativa. Ainda segundo Chiappini e Leite, esse tipo de narrador possui grande fluidez, pois:

tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um PONTO DE VISTA divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente,

podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições (CHIAPPINI; LEITE, 2002, p. 26-27).

Aqui temos uma narrativa em terceira pessoa, que faz intrusões na mente das personagens, relatando não só as ações e acontecimentos, mas os sentimentos e emoções da personagem mulher do médico: “Sobretudo se não a procurar nas drogarias, pensou, surpreendendo-se consigo mesma por, nesta situação, ser ainda capaz de gracejar” (SARAMAGO, 1995, p. 259).

Essa escolha por diferentes tipos de narrador impacta na percepção do leitor sobre os acontecimentos, contudo ambos os narradores tendem a manipular o leitor: em *The day of the triffids*, para concordar com a visão e com os valores de Bill, e, em *Ensaio sobre a cegueira*, de forma a despertar empatia pela mulher do médico, a personagem que mais sente empatia na obra.

4.4 Espaço e tempo

Em ambas as obras, é possível identificar que a passagem do tempo é caracterizada por uma mistura entre psicológico e cronológico, sendo o primeiro predominante em *Ensaio sobre a cegueira* e o segundo em *The day of the triffids*.

Ainda que o narrador saramaguiano indique a passagem do dia para a noite, principalmente em momentos em que a mulher do médico nota a escuridão da noite ou diferencia a luz das camaratas, sempre acesas, da luz do sol, não é possível compreender precisamente quantos foram os dias, semanas ou meses que se passaram, como se observa nas seguintes passagens: “A noite estava fria, o vento soprava ao longo da fachada do edifício, parecia impossível que ainda houvesse vento no mundo, que fosse negra a noite” (SARAMAGO, 1995, p. 154) e “Pelas janelas, que começavam a meia altura da parede e terminavam a um palmo do tecto, entrava a luz baça e azulada do amanhecer” (SARAMAGO, 1995, p. 63).

Essa imprecisão da passagem do tempo é mais evidente no período em que acompanhamos os acontecimentos dentro do hospício. Lá, a morosidade do tempo age para angustiar o leitor e evidenciar o sentimento de desesperança e de abandono experimentado pelos cegos e pela mulher do médico: “Não me diga que vamos ter de ficar aqui para sempre, disse o primeiro cego, Para sempre, não, para sempre é demasiado tempo” (SARAMAGO, 1995, p. 121).

Esse mesmo efeito de sentido impingido pelo tempo psicológico aparece logo no início da narrativa de Wyndham. Quando Bill acorda no dia seguinte à passagem do cometa, por ele ainda estar com as ataduras e, portanto, impedido de enxergar qualquer coisa, há uma certa angústia em relação à passagem do tempo: “I was only peevisish, wondering what in thunder went on, for I had been in the place long enough to know that, next to the matron, the clock is the most sacred thing in a hospital” (WYNDHAM, 1972, p. 7) (tradução livre: Eu estava apenas impaciente, imaginando que diabos estava acontecendo, pois eu estava no lugar há tempo suficiente para saber que, ao lado da enfermeira chefe, o relógio é a coisa mais sagrada em um hospital).

No entanto, a partir do momento em que ele retira as ataduras, a passagem do tempo cronológica se torna predominante, sendo, inclusive, citados datas, meses e a passagem de anos: “In the November of the second year Josella’s first baby was born” (WYNDHAM, 1972, p. 233) (tradução livre: Em novembro do segundo ano o primeiro bebê de Josella nasceu).

Esse tempo cronológico na obra não é linear, pois, em diversos momentos, há passagens nas quais o narrador relata o passado e a história pessoal dos personagens, como no exemplo a seguir: “When I was a child we lived, my father, my mother, and myself, in a southern suburb of London” (WYNDHAM, 1972, p. 25) (tradução livre: Quando eu era criança vivíamos, meu pai, minha mãe e eu, em um subúrbio ao sul de Londres).

Além disso, também é possível identificar o *flashforward*, ou seja, ocorre um salto no tempo para o futuro. Primeiro, há um salto de quatro anos e, depois, de seis anos, para demonstrar que os personagens se estabeleceram e criaram raízes na fazenda de Shirning: “It was at the end of the fourth year that I made my last trip” (WYNDHAM, 1972, p. 232) (tradução livre: Foi ao final do quarto ano que eu fiz a minha última viagem).

Ao final do último capítulo, vemos ainda um relato em um futuro sem data, que aponta que a história é um diário de Bill e de sua trajetória até se estabelecer na comunidade formada na Ilha de Wight: “And there my personal story jois up with the rest. You will find it in Elspeth Cary’s excelente history of the colony” (WYNDHAM, 1972, p. 272) (tradução livre: E aí minha história pessoal se junta ao resto. Você vai encontrá-la na excelente história da colônia de Elspeth Cary).

Dessa maneira, podemos entender que ambos os narradores utilizam o tempo psicológico para enfatizar a angústia das personagens, impingindo um sentimento de insegurança no leitor. Já o tempo cronológico é usado para movimentar as histórias e aplicar um efeito de sentido mais dinâmico aos acontecimentos. Mesmo que sejam obras que manipulem o tempo e o espaço de formas diferentes, o resultado se assemelha bastante, pois

ambas as obras permitem que, a partir dessa manipulação, o leitor reflita sobre a vulnerabilidade ou a força do ser humano diante de obstáculos que parecem intransponíveis.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde *O Mito da Caverna* de Platão, a alegoria da cegueira é utilizada de diferentes maneiras, mas sempre com o mesmo propósito: a realização de uma crítica social. As pessoas com deficiência visual, principalmente nas sociedades capitalistas ocidentais, são marginalizadas e consideradas pessoas menos capazes. Contudo, na literatura, sem a distração da visão, ou seja, sem a distração das coisas mundanas e artifícios que os distraem da verdade, da essência, os cegos são, quase sempre, retratados como portadores de certa sabedoria invisível aos outros.

A cegueira causada de maneira inesperada, então, é uma provocação, uma jornada que deve ser enfrentada e superada para que haja um enxergar metafórico. Assim, para compreender a crítica social provocada pela alegoria da cegueira, duas obras distópicas foram analisadas: *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e *The day of the triffids*, de John Wyndham.

A temática literária desenvolvida pelas narrativas, por natureza, tende à desconstrução das sociedades a partir de seus piores e mais degradantes traços. Por conseguinte, há diversos clássicos distópicos que tratam do descontrole da evolução tecnológica, da desumanização, do autoritarismo, da violação dos corpos e da alma dos indivíduos. A literatura distópica, portanto, age como uma ferramenta de conscientização, demonstrando a face deformada da sociedade e do homem.

Por meio do contraste gerado pelo estudo comparado das duas narrativas, foi possível identificar a intertextualidade existente entre as escritas, que são separadas por quase meio século e por culturas diferentes. Tanto no romance de Saramago como no de Wyndham, a cegueira é retratada como uma forma de alerta para a sociedade que, pela ausência de empatia e humanidade, entra em decadência.

The day of the triffids foi escrita em 1951 pelo inglês John Wyndham e pertence à literatura inglesa do pós-guerra. O período reflete o pessimismo e as profundas feridas provocados pela Segunda Guerra Mundial na sociedade, assim como a divisão ideológica gerada pela Guerra Fria. Já *Ensaio sobre a cegueira* foi escrita por José Saramago em 1995, pertencendo, assim, à literatura contemporânea e finissecular portuguesa, momento no qual a sociedade vivia a expansão da tecnologia e o sentimento de incerteza com a chegada dos anos 2000.

Desse modo, foi observado que em ambas as obras, os contextos políticos-históricos-sociais estão presentes impingindo o sentimento de insegurança em relação ao futuro,

de incerteza sobre o destino da humanidade e de impotência do indivíduo frente ao sistema opressor e, muitas vezes, violento.

As obras dialogam entre si, pois foi identificado que existe uma retomada da memória literária por *Ensaio sobre a cegueira*, sendo *The Day of the triffids* o texto-base. Esse resgate de sentidos é visto no propósito de questionar a sociedade finissecular ao metaforicamente cegá-la para lhe abrir os olhos do coração de maneira mais empática e humana.

Na obra de Saramago, a fé e a esperança são depositadas na humanidade. Isso é representado pela personagem da mulher do médico, que manteve sua lucidez durante toda a narrativa, e pela “redenção” da sociedade, simbolizada com a recuperação da visão daqueles que ficaram cegos. Já no terror pós-guerra de Wyndham, a esperança está em um novo recomeço, longe do centro. É uma visão pessimista da sociedade, pois a condena definitivamente, sendo a vida só possível se reconstruída.

Assim, é possível compreender que a literatura distópica é uma ferramenta de conscientização social e que as duas obras estabelecem um diálogo crítico com o propósito de, por meio da cegueira, abrir os olhos do homem para não apenas enxergarem, mas verem e repararem no próximo de maneira mais humana.

REFERÊNCIAS

- ARENAS, F. O Outro como Utopia na Literatura Portuguesa Contemporânea. **Revista Via Atlântica**. [s.l.], v. 1, n. 8, p. 124, dez. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50015/54147>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- AZEVEDO, T. T. **Das utopias às distopias: o reflexo da idealização utópica em distopias literárias e o diálogo com o totalitarismo**. 2015. 65 f. Monografia (Especialização) – Universidade Federal do Pampa. Disponível em: <https://repositorio.unipampa.edu.br/jspui/bitstream/riui/2560/1/TCC%20II%20Taiana%20Azevedo.pdf>. Acesso em: 6 out. 2022.
- BRAIT, B. **A personagem**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- BRIDI, N. The day of the triffids: Criador de Luther vai escrever roteiro sobre apocalipse botânico para Sam Raimi. **Omelete**, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/day-triffids-criador-de-luther-vai-escrever-roteiro-sobre-apocalipse-botanico-para-sam-raimi>. Acesso em: 24 out. 2022.
- CALBUCCI, E. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHO, J. R. S. **Tudo que é cânone desmancha no ar: arizomática literatura comparada do tempo presente**. 2006. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3488/1/Jose%20Reynaldo%20de%20Salles%20Carvalho.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- CERDEIRA, T. C. **O avesso do bordado: ensaios de literatura**. Lisboa: Caminho, 2000.
- CEVASCO, M. E.; SIQUEIRA, V. L. **Rumos da Literatura Inglesa**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1985.
- CHIAPPINI, L; LEITE, M. **O foco narrativo: ou A polêmica em torno da ilusão**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DANTAS, G. F. A “segunda história”: considerações sobre romance português contemporâneo. **Investigações**, Recife, v. 25, n. 1, p. 137-162, jan. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1533>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- FARIAS, L. G. **A sorte não está do nosso lado: a distopia The hunger games como crítica à sociedade ocidental**. 2019. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em:

https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/27774/1/Sorten%C3%A3oest%C3%A1_Farias_2019.pdf. Acesso em: 15 dez. 2022.

GINZBURG, J. Cegueira e Literatura. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. [s.l.], v. 10, p. 53-64, dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17976/14766>. Acesso em: 15 dez. 2022.

HILÁRIO, L. C. Teoria Crítica E Literatura: A Distopia Como Ferramenta De Análise Radical Da Modernidade. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, jan-abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201/25995>. Acesso em: 15 dez. 2022.

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

NITRINI, S. **Literatura comparada: teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 2000.

ROBINS, T. In Review: The Day of the Triffids (Blu-ray). **Down the Tubes**, Lancaster, 2020. Disponível em: <https://downthetubes.net/in-review-the-day-of-the-triffids-blu-ray/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

ROLIM, M. L. Saramago chora com filme de Meirelles. **Espresso**, Lisboa, 2008. Disponível em: <https://expresso.pt/actualidade/saramago-chora-com-filme-de-meirelles=f437551>. Acesso em: 24 out. 2022.

SAMOYAL, T. **A intertextualidade**. Aderaldo e Rothschild: São Paulo, 2008.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. 80. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

YAZBEK, M. C. *et al.* A conjuntura atual e o enfrentamento ao coronavírus: desafios ao Serviço Social. **Serviço Social & Sociedade**. São Paulo, n. 140, p. 5-12, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ssoc/a/7KdyBgqr46BS8KwYdvzSVgv/?lang=pt>. Acesso em: 15 dez. 2022.

WYNDHAM, J. **The day of the triffids**. Aylesbury: Penguin Books Ltd, 1972.