

NOVAS HISTÓRIAS, NOVAS PERSONAGENS: UMA ANÁLISE DA SOBREVIDA D'A MULHER DO MÉDICO EM *ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ*, DE JOSÉ SARAMAGO

NEW STORIES, NEW CHARACTERS: AN ANALYSIS OF THE EXTENDED LIFE OF THE DOCTOR'S WIFE IN *SEEING*, BY JOSÉ SARAMAGO

Ana Maria Wertheimer

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

<https://orcid.org/0000-0002-0987-2599>

RESUMO

Uma das possibilidades de sobrevida da personagem, na perspectiva de uma teoria da figuração, projetada pelo crítico Carlos Reis, é a sua incorporação a uma narrativa subsequente àquela em que foi originalmente construída. A mulher do médico, por exemplo, é concebida na célebre obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e refigurada como personagem secundária em *Ensaio sobre a lucidez*, do mesmo autor. O presente artigo analisa os elementos constitutivos dessa personagem, nas duas obras, a partir do entrecruzamento das vozes do narrador e da própria personagem, como proposto nas relações dialógicas descritas por Bakhtin. À luz das concepções de Brian Richardson acerca da personagem e de sua potencial transtextualidade, estima-se identificar aspectos que se mantenham fiéis à mulher do médico em ambas as obras e interrogar os que se diferem nesse processo de refiguração ou de reconstrução de uma mesma entidade, contribuindo, assim, para a revitalização dos estudos da personagem.

Palavras-chave: personagem, sobrevida, José Saramago, Bakhtin

ABSTRACT

One of the possibilities for a character to have his/her life extended, from the perspective of a theory of figuration, designed by the critic Carlos Reis, is his/her incorporation into a subsequent story to the one in which he/she was originally created. The doctor's wife, for example, is conceived in the famous narrative *Blindness*, by José Saramago, and refigured as a secondary character in *Seeing*, by the same author. This article analyzes the constitutive elements of this character, in both stories, from the intersection of the voices of the narrator and the character, as proposed in the dialogic relationships described by Bakhtin. In the light of Brian Richardson's conceptions about the transtextuality of characters, this article aims to identify aspects that remain faithful to the characterization of the doctor's wife in both works and to analyse those that have changed in this process of refiguration or reconstruction of the same entity, thus contributing to the revitalization of character studies.

Keywords: character, extended life, José Saramago, Bakhtin

INTRODUÇÃO

Este artigo constitui o desdobramento de um dos capítulos da tese de doutorado da autora (Wertheimer, 2018), que se propôs a estudar o dialogismo de Bakhtin em três obras do escritor José Saramago. Na tese, partiu-se da hipótese de que haveria uma certa hegemonia do discurso indireto livre na prosa literária saramaguiana, uma vez que o escritor, para dar mais fluidez ao “grande rio que é a linguagem do romance” (*apud* Gómez Aguilera, 2010: 229), suprime sinais gráficos e rompe com as regras de pontuação. No entanto, contrariando as expectativas, observou-se a predominância do discurso direto, o qual, mesmo sem a presença de travessões ou aspas, apresenta fronteiras nítidas entre a vozes das personagens e do narrador.

No presente estudo, recorre-se ao discurso da personagem e ao relato judicativo do narrador heterodiegético de Saramago para a análise da construção da mulher do médico na obra *Ensaio sobre a cegueira*, publicada em 1995, e de sua refiguração, pelo próprio autor, em *Ensaio sobre a lucidez*, de 2004. Na perspectiva da teoria da figuração,¹ projetada pelo crítico Carlos Reis (2017: 129), uma das possibilidades de sobrevida da personagem é sua incorporação a uma narrativa subsequente àquela em que foi originalmente construída; entretanto, suspeita-se que haja diferenças expressivas entre a primeira e a segunda figuração da mulher do médico, que podem ser identificadas por meio das relações dialógicas descritas por Bakhtin (2014: 127), bem como pelas concepções propostas por Richardson (2010: 527) e por outros autores que revitalizam “um dos aspectos mais significativos dos estudos narrativos” (Reis, 2018: 395): a personagem.

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Segundo Bakhtin, a língua é constituída “pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*” (Bakhtin, 2014: 127, grifos do autor) e “o livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui (...) um elemento da comunicação verbal” (Bakhtin, 2014: 127). Nesse sentido, a condição dialógica de todo texto escrito corresponde a, no mínimo, dois tipos de interação: uma com os leitores, posterior ao ato de criação, e outra com intervenções, anteriores ao ato da escrita, do próprio escritor com o leitor, na forma como “o sente e o imagina”² (Bakhtin, 1986: 98, tradução nossa). Ao

¹ Figuração, de acordo com Reis (2018: 165), constitui um conjunto de processos discursivos e metaficcionalis que, de modo gradual e dinâmico, permite individualizar figuras, sobretudo personagens. A figuração confere à personagem uma identidade relacionada à sua condição ficcional.

² “how the speaker or writer senses and imagines [the addressee]”.

criar um texto, quer seja no âmbito literário, retórico, judicial ou político, “o autor faz as perguntas e dá as respostas” (Bakhtin, 2014: 147), suplementa ideias ou antecipa possíveis reações de seu leitor. Todo discurso escrito, portanto, faz parte de uma discussão ideológica de grande escala, na medida em que representa possíveis respostas a discursos anteriores e, ao mesmo tempo, comenta e prevê potenciais objeções de discursos posteriores.

Michael Holquist, pesquisador da obra de Bakhtin, questiona a razão pela qual o teórico “tão preocupado em compreender o funcionamento do discurso em geral atribuiu tamanha importância a uma forma particular de discurso chamada literatura”³ (2002: 68, tradução nossa). Para Bakhtin, a literatura pode revelar, através de uma análise diacrônica, a evolução ideológica dos sujeitos discursivos e, por conseguinte, a formação ideológica de uma sociedade.

Cada época, cada tendência literária e estilo artístico-literário, cada gênero literário dentro de uma época ou tendência é tipificado por seus próprios conceitos especiais de destinatário da obra literária, um sentido especial e compreensão de seu leitor, ouvinte, público ou pessoas. Um estudo histórico das mudanças nesses conceitos seria uma tarefa interessante e importante.⁴ (Bakhtin, 1986: 98, tradução nossa)

Vale ressaltar que, no contexto da prosa literária, Bakhtin diferencia o autor real da figura do narrador, afirmando que a voz do outro (a voz da personagem) é expressa “pelo aparecimento de um narra-

³ “why a thinker so concerned to understand the workings of discourse in general should assign such great importance to the particular form of discourse called literature”.

⁴ Each epoch, each literary trend and literary-artistic style, each literary genre within an epoch or trend, is typified by its own special concepts of the addressee of the literary work, a special sense and understanding of its reader, listener, public, or people. A historical study of changes in these concepts would be an interesting and important task (Bakhtin, 1986: 98).

dor que substitui o autor propriamente dito” (Bakhtin, 2014: 157). Bakhtin utiliza termos como “autor-criador” e “autor como um ser humano” (Bakhtin, 1981: 253) e adiciona, em 1973,⁵ um comentário referente a esse tema na conclusão do livro de ensaios *Forms of Time and the Chronotope*, de 1937-1938. Para o teórico,

Nunca devemos esquecer isso, nunca devemos confundir – como foi feito até agora e ainda é feito – o mundo representado com o mundo fora do texto (realismo nato); nem devemos confundir o autor criador de uma obra com o autor como um ser humano (biografia ingênua) (...) Todas essas confusões são metodologicamente inadmissíveis.⁶ (Bakhtin, 1981: 253, tradução nossa)

Para Yaguello (2014: 18), uma das contribuições mais originais de Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* é precisamente esse novo papel do narrador que substitui o autor da narrativa e dialoga no mesmo nível das personagens. A diferenciação entre as noções de autor e de narrador e seus respectivos gêneros textuais é abordada, entre outros teóricos, pelo argentino Oscar Tacca, que declara:

Em ‘literatura’ o autor é uma convenção bastante diferente daquilo que é o autor para o resto da produção escrita. Quando Michelet [historiador francês], por exemplo, escreve, podemos supor que as ideias do autor são as do homem e, nesse sentido, a diferença não é outra senão a que vai do homem prático ao homem que escreve. Em literatura, pelo con-

⁵ A informação referente ao acréscimo feito por Bakhtin, em 1973, a seu ensaio escrito em 1937-1938 consta no texto de Beaton (2015: 82).

⁶ “We must never forget this, we must never confuse – as has been done up to now and is still often done – the represented world with the world outside the text (native realism); nor must we confuse the author-creator of a work with the author as a human being (naive biographism) (...) All such confusions are methodologically impermissible” (Bakhtin, 1981: 253).

trário, a noção de autor supõe uma entidade algo diferente: um homem de ofício (poético), estimulado pelo afã de criar e, sobretudo de haver criado – um mundo ou tão somente uma comarca. (Tacca, 1983: 18)

Na prosa literária de Saramago, o narrador parece assumir o papel do contador de histórias, homem experiente e sábio, “que pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)” (Benjamin, 1994: 221). Esse tipo de narrador, como descreve Tacca, interage com o leitor, apresentando “dúvidas, interrogações, apreciações, reflexões, generalizações – aquilo a que se convencionou chamar *intrusões*” (Tacca, 1983: 18, grifo do autor).

A mulher do médico, em *Ensaio sobre a cegueira*, é introduzida pelo narrador espectador de Saramago somente quando o esposo retorna do consultório, preocupado, após ter atendido o primeiro caso da contagiosa cegueira branca: “Que doenças são essas, a amaurose e a outra, perguntou a mulher. O médico deu uma explicação acessível a um entendimento normal, que satisfaz a curiosidade dela, depois foi buscar à estante os livros da especialidade” (Saramago, 1995: 29). Nessa primeira intervenção da personagem, e pela forma como é identificada pelo narrador intruso, “a mulher do médico”, constata-se seu papel hierarquicamente inferior de esposa curiosa, que obtém do marido uma “explicação acessível”. Ao ser revelada a cegueira do médico oftalmologista, o narrador manifesta um julgamento um tanto depreciativo, mas sobretudo irônico, em relação às esposas de médicos:

Com o tempo e a intimidade, as mulheres dos médicos acabam também por entender algo de medicina, e esta, em tudo tão próxima do marido, aprendera o bastante para saber que a cegueira não se propaga por contágio, como uma epidemia (...) Em todo caso, um médico tem a

obrigação de saber o que diz, para isso está a faculdade, e se este aqui, além de se ter declarado cego, admite abertamente ter sido contagiado, quem é agora a mulher para duvidar, por muito de médico que fosse. (Saramago, 1995: 38-39)

No entanto, ao fingir-se de cega para poder acompanhar o esposo ao manicômio,⁷ a mulher do médico torna-se a única testemunha ocular do caos instituído entre os cegos, além, obviamente, do olhar do narrador heterodiegético. A brava atitude da mulher do médico faz com que a personagem assuma um papel determinante na narrativa, o que é legitimado pelo narrador que antes parecia tê-la menosprezado:

Vamos. Desceram no elevador, ela ajudou o marido a transpor os últimos degraus, depois a entrar na ambulância, voltou à escada para buscar a mala, içou-a sozinha e empurrou-a para dentro. Finalmente subiu e sentou-se ao lado do marido. O condutor da ambulância protestou do banco da frente, Só posso levá-lo a ele, são as ordens que tenho, a senhora saia. A mulher, calmamente, respondeu, Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo. (Saramago, 1995: 44)

É pela perspectiva dessa personagem (e pela voz de um narrador onisciente e onipresente) que é narrada a história do inédito surto epidêmico de cegueira. Além da mulher do médico e do médico, formam o núcleo principal do romance um grupo heterogêneo formado pelo primeiro cego, a rapariga dos óculos escuros, o garotinho estrá-

⁷ O manicômio abandonado, local escolhido, pelas autoridades, para o isolamento dos contaminados, revela-se uma metáfora que remete ao caos instituído a um lugar habitado exclusivamente por pessoas cegas que perdem os referenciais de civilidade, devido ao número excedente de internos.

bico, a mulher do primeiro cego, o velho da venda preta e o cão das lágrimas. Percebe-se que as personagens não são identificadas por nomes, como justifica a protagonista, agora já apresentando um discurso mais denso e reflexivo:

tão longe estamos do mundo que não tarda comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta. (Saramago, 1995: 64)

O modo como o discurso da personagem se insere no contexto narrativo – seja conservando sua integridade e autenticidade, por meio de fronteiras nítidas e estáveis (discurso direto ou indireto), seja permitindo ao autor infiltrar suas entoações e comentários, enfraquecendo as fronteiras do discurso citado (discurso indireto livre) – reflete, segundo Bakhtin (2014: 152-153), as tendências sociais de um grupo em um momento específico. O teórico elege o discurso indireto – ou o discurso de outrem, em russo – como uma das principais representações da presença do outro no discurso, o que evidencia o aspecto dialógico da linguagem: ao reconhecer-se o modo como o discurso do outro é introduzido, compreende-se a evolução ideológica dos sujeitos. Para Holquist, o gênero romance, por representar o discurso do dia a dia, repleto de variações linguísticas, constitui o texto que caracteriza uma fase na história da consciência: “O romance é o texto característico de um estágio particular da história da consciência, não porque marca a descoberta

do eu, mas porque manifesta a descoberta do outro pelo eu”⁸ (2002: 75, tradução nossa).

A tese defendida por Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* é a de que as variações estilísticas são de natureza social, e não individual, e refletem uma determinada orientação que justifica o estudo dos tipos de discurso (e de suas variantes) na prosa literária. Segundo Bakhtin, existe uma relação de interdependência entre o conteúdo e a forma para a construção do sentido de um enunciado: “o objeto verdadeiro da pesquisa deve ser justamente a interação dinâmica dessas duas dimensões, o discurso a transmitir e aquele que serve para transmiti-lo” (Bakhtin, 2014: 154). Na terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*, para além da análise sintática dedicada às formas de enunciação, Bakhtin discute as atitudes e os valores sociais que moldam as características do discurso e sugere que a relação entre o contexto narrativo e o discurso citado estabelecerá uma abordagem sociológica da forma.

O entrecruzamento da voz do narrador reflexivo de Saramago e o discurso da personagem permite ao leitor criar, progressivamente, em sua imaginação, a mulher do médico. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a personagem vive no manicômio o dilema entre a impossibilidade de revelar que não perdeu a visão e a culpa por ocultar essa informação dos cegos com quem divide a camarata, como explicitado no diálogo em que confia suas angústias ao marido:

E tu, como queres tu que continue a olhar para essas misérias, tê-las permanentemente diante dos olhos, e não mexer um dedo para ajudar,
O que fazes já é muito, Que faço eu se a minha maior preocupação é

⁸ “The novel is the characteristic text of a particular stage in the history of consciousness not because it marks the self’s discovery of itself, but because it manifests the self’s discovery of the other” (Holquist, 2002: 75).

evitar que alguém se aperceba de que vejo, (...) Vamos a caminho disso, vê tu só o que se passa quando chega a altura de distribuir comida, Precisamente, uma pessoa que visse poderia tomar a seu cargo a divisão de alimentos por todos que estão aqui, fazê-lo com equidade, com critério, deixaria da haver protestos, acabariam essas disputas que me põem louca, tu não sabes o que é ver dois cegos a lutarem, Lutar foi sempre, mais ou menos, uma forma de cegueira. (Saramago, 1995: 135)

No excerto, percebe-se o uso da palavra cegueira como um signo ideológico. Para Bakhtin (2014), tanto o signo linguístico (denotativo) quanto o signo ideológico (conotativo) são marcados pelo horizonte social que os circunda, fazendo com que a palavra, no momento de sua expressão oral ou escrita, represente o produto da interação das forças sociais, transportando-se para a dimensão de signo ideológico. A cegueira contagiosa, portanto, é usada ao longo da narrativa como uma palavra bivocalizada, cujos sentidos, linguístico e ideológico, entram em constante confronto, ou nas palavras de Bakhtin, os dois sentidos dialogam entre si.

O entrecruzamento das vozes do narrador e das personagens suscita um outro nível de diálogo pelo qual também perpassa um segundo sentido, projetado pelo autor-criador da obra. Em *Ensaio sobre a cegueira*, na passagem em que a mulher do médico reflete sobre a viabilidade de revelar aos cegos da camarata o seu segredo (de que ainda possui o sentido da visão), há uma perceptível mistura de vozes (ou de consciências) em que narrador e personagem se confundem.

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

dejeções. De que poderiam servir os sabões, as lixívias, os detergentes por aí esquecidos, se os duches, muitos deles, estavam entupidos ou soltos das canalizações, se os escoadouros devolviam a água suja, que alastrava para fora dos balneários, empapando as tábuas do chão dos corredores, infiltrando-se pelas frinchas das lajes. Em que loucura estou eu a pensar em meter-me, duvidou então a mulher do médico, mesmo que eles não exigissem que eu os servisse, e nada é menos certo, eu própria não aguentaria sem me pôr aí a lavar, a limpar, quanto tempo me durariam as forças, isto não é trabalho para uma pessoa sozinha. A sua afoiteza, que antes parecera tão firme, começava a esboroar-se. (Saramago, 1995: 136)

O narrador onisciente e onipresente, conhecedor do ofício que lhe compete – “é um escritor a contar uma história de sua invenção” (Berrini, 1998: 59) –, descreve em detalhes as condições do lugar como se justificasse ou tentasse convencer a protagonista a não revelar o seu segredo (“De que poderiam servir os sabões, as lixívias, os detergentes por aí esquecidos, se os duches, muitos deles, estavam entupidos ou soltos das canalizações”). Nota-se que a voz da mulher do médico emerge do discurso descritivo e visceral do narrador (“Em que loucura estou eu a pensar em meter-me”), o qual é rematado pelo julgamento daquele que, como a personagem, tudo enxerga (“A sua afoiteza, que antes parecera tão firme, começava a esboroar-se”).

Percebe-se, em *Ensaio sobre a cegueira*, uma crescente benevolência por parte do narrador em relação à mulher do médico à medida que os diálogos desta personagem se tornam mais reflexivos e densos. Com um número de cegos cada vez maior, o manicômio torna-se um lugar inóspito não apenas pelas precárias condições de higiene, mas sobretudo pelo comportamento de um grupo de cegos que, por portarem uma arma de fogo, controlam a distribuição de comida das

camaratas, exigindo pagamento em dinheiro ou objetos de valor, nos quais se incluem as mulheres. “Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres” (Saramago, 1995: 165). Pela voz do narrador perpassa uma crítica ao modo como o gênero feminino é tratado em uma sociedade machista: mulheres associadas a mercadorias, a bens de consumo. Movidas por um espírito altruísta, as mulheres da camarata da protagonista sucumbem-se à exigência dos cegos inescrupulosos, mas não sem antes desafiarem seus companheiros de dormitório, que também seriam beneficiados por seus serviços: “E o que é que vocês fariam se eles, em vez de pedirem mulheres, tivessem pedido homens, o que é que fariam, contem lá para a gente ouvir. As mulheres rejubilaram, Contem, contem, gritavam em coro” (Saramago, 1995: 166).

Um incêndio no manicômio faz com que os cegos percebam que estão abandonados à própria sorte e abandonam o local de isolamento à procura de comida. Ao grupo da camarata, a mulher do médico então revela: “Vejo. Alguns dos que ali estavam já o sabiam e tinham-se calado, outros andavam desde há tempos com suspeitas e agora viam-nas confirmadas” (Saramago, 1995: 204). Nesse ponto da narrativa, a fome, e não mais a cegueira, é o que preocupa a todos, fazendo com que a revelação não tenha o mesmo impacto que teria se tivesse sido proferida no início da vida em comum no manicômio. Na passagem em que a mulher finalmente encontra comida em um depósito no subsolo de um mercado, a intercalação das vozes do narrador e da mulher do médico pode ser observada em um exemplo de discurso indireto livre:

Roçando-se pela parede, começou a descer a escada, se este lugar não fosse o segredo que é, e alguém viesse a subir do fundo, teriam de proceder como tinha visto na rua, despegar-se um deles da segurança do

encosto, avançar roçando-se pela imprecisa substância do outro, talvez por um instante temer absurdamente que a parede não continuasse do lado de lá, Estou a perder o juízo, pensou e tinha razões para isso. (Saramago, 1995: 221)

No excerto, percebe-se o que o narrador apaga as fronteiras do discurso da personagem e, do entrecruzamento de duas vozes, surge o desejo da mulher do médico pela morte de um suposto adversário na busca por comida (“temer absurdamente que a parede não continuasse do lado de lá”) e a imediata repreensão por esse desejo cruel (“Estou a perder o juízo”), sugerindo o encontro (ou o diálogo interno) do ser humano com seus sentimentos velados, espontâneos, instintivos e contraditórios, registrados a partir da consciência do outro.⁹

A mulher do médico, em outro excerto, hesita sobre como proceder: revelar a descoberta do depósito aos que ali estão, todos cegos e famintos, ou retirar-se silenciosa e rapidamente, desfrutando de sua posição privilegiada – a de quem enxerga – com a expectativa (ego-cêntrica) de ali retornar.

E se está alguém no corredor, tinha pensado a mulher do médico, que faço. Não havia ninguém, mas ela tornou a perguntar-se, Que faço,

⁹ Esse confronto de ideias opostas consiste em um dos pilares da teoria do dialogismo de Bakhtin: “a ideia não vive na consciência individual isolada de um homem (...). A ideia é um acontecimento vivo, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências” (Bakhtin, 2015: 98). No excerto, portanto, o discurso da personagem não representa “uma formação psicológico-individual subjetiva com sede *permanente* na cabeça do homem” (Bakhtin, 2015: 98, grifo do autor); porém, representa uma visão de mundo ou de um sistema de ideias: a mulher do médico, ciente de sua superioridade em um mundo de cegos, vacila entre duas posturas opostas, o certo e o errado, o bem e o mal, na disputa pela sobrevivência.

Poderia, quando chegasse à saída, voltar-se para dentro e gritar, Há comida ao fundo do corredor, uma escada que leva ao armazém da cave, aproveitem, deixei a porta aberta. Poderia fazê-lo, mas não o fez. Ajudando-se com o ombro, fechou a porta, dizia a si mesma que o melhor era calar, imagine-se o que aconteceria, os cegos a correrem para lá como loucos, seria como no manicômio quando se declarou o incêndio, rolariam pelas escadas abaixo, pisados e esmagados pelos que viessem atrás, que caíram também, não é a mesma coisa pôr o pé num degrau firme ou num corpo resvaladiço. E quando a comida se acabar poderei voltar por mais, pensou. (Saramago, 1995: 224)

Nesse excerto, identificam-se as relações dialógicas entre a voz da mulher do médico (“dizia a si mesma que o melhor era calar”) e a voz crítica do narrador (“Poderia fazê-lo, mas não o fez”). Em um nível extralinguístico, é perceptível um confronto de ideias no discurso da personagem: por meio de argumentos pouco plausíveis e de entoação de certo modo irônica, a mulher do médico justifica-se perante o fato de não anunciar a descoberta do depósito de comida aos cegos famintos que vagueiam próximo ao mercado: estaria estabelecido o caos.

Na perspectiva dos diferentes tipos de discurso citado, Bakhtin reconhece que os discursos direto e indireto (e a sua variante, o indireto livre) “são apenas esquemas padronizados para citar o discurso” (Bakhtin, 2014: 153), ou seja, uma análise puramente linguística não é suficiente para identificar as *nuances* enunciativas do discurso, que, no caso da prosa literária, tem seus limites exteriores atenuados por um narrador intruso “a fim de colorir-lo com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo” (Bakhtin, 2014: 157).

Próximo ao desfecho de *Ensaio sobre a cegueira*, há uma cena enigmática e simbólica que revigora a luta (ou o diálogo) dos sentidos

da palavra-chave da narrativa. Em uma igreja, a mulher do médico observa que as imagens dos santos estão com os olhos vendados:

Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados, Que estranho, por que será, Como hei-de eu saber, pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não veem, Engano teu, as imagens veem com os olhos que as veem, só agora a cegueira é para todos. (Saramago, 1995: 301-302)

O desenvolvimento do discurso citado está ligado à evolução¹⁰ dos grandes gêneros literários em prosa que adotam recursos específicos para contemplar não mais a leitura oral (partindo-se da premissa de que as narrativas eram inicialmente escritas para serem lidas em voz alta), mas para possibilitar a leitura silenciosa. Bakhtin destaca as dificuldades de encenar-se um discurso citado quando entrecortado por comentários do narrador que replica (repete) ou faz uma apreciação dentro do contexto narrativo. Para o teórico, “a adaptação da prosa à leitura silenciosa tornou possível a superposição dos planos e a complexidade, intransmissível oralmente, das estruturas entoativas tão características da literatura moderna” (Bakhtin, 2014:199).

Para Bakhtin, o discurso mantém-se indireto porquanto “integra na construção indireta as palavras e a maneira de dizer do discurso de outrem (...). Essas palavras e maneiras de dizer são introduzidas de tal forma que sua especificidade, sua subjetividade, seu caráter típico são claramente percebidos” (Bakhtin, 2014: 168). O narrador, portanto, protagoniza “intrusões que traduzem juízos específicos sobre os eventos narrados” (Reis e Lopes, 2011: 265), o que, acrescidas das

opções ideológico-afetivas das personagens, confere ao discurso narrativo um grau de subjetividade.

A REFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM

Valendo-se da prerrogativa de que a personagem mantém sua identidade entre os diferentes capítulos de uma obra ficcional, ainda que passe por consideráveis transformações de personalidade ao longo da narrativa, Brian Richardson interroga a possibilidade de uma mesma personagem da literatura aparecer em duas ou mais obras, ou mesmo em diferentes mídias como filmes, jogos de computador ou *web sites*. Richardson argumenta que “a maioria das personagens tem alguns atributos essenciais, bem como um conjunto de características, que podem ou não ser incluídas em apresentações subsequentes”¹¹ (Richardson, 2010: 536, tradução nossa).

Nove anos após a publicação de *Ensaio sobre a cegueira*, no ano de 2004, Saramago publica *Ensaio sobre a lucidez*, obra que se caracteriza como uma continuação do primeiro ensaio. Passados quatro anos da epidemia da cegueira branca, a mesma cidade é palco de outro fenômeno inusitado: uma maciça votação em branco. Uma conversa entre o Senhor presidente e o primeiro-ministro, já no quinto capítulo da narrativa,¹² revela uma possível relação entre os dois fatos: “É evidente que não há a menor probabilidade de uma relação entre os dois acontecimentos, É evidente que não, a única coisa que têm em comum é a cor, Para o primeiro não se encontrou até hoje uma explicação, E para esse também não a temos” (Saramago, 2014: 96).

¹¹ “(...) most characters have a few essential attributes as well as a cluster of traits that may or may not be included in subsequent presentations.” (Richardson, 2010: 536)

¹² É sabido que os capítulos dos livros de José Saramago não são numerados. Aqui recorre-se a este recurso para destacar em que ponto da narrativa se encontram os excertos destacados.

Nota-se que a segunda história inicia e desenvolve-se sem a participação da mulher do médico, personagem que é referida somente no décimo-primeiro capítulo quando o presidente da república lê uma carta a ele endereçada. A carta foi enviada pelo primeiro cego com o intuito de denunciar a mulher do médico por ser a única “que nunca chegou a cegar” (Saramago, 2014: 207). O primeiro cego, além de revelar o segredo da mulher que havia ajudado a si e a sua esposa alguns anos antes, também faz referência a um crime cometido no manicômio: o líder da camarata dos cegos que possuíam uma arma de fogo foi morto na noite em que as mulheres lhes serviram como moeda de troca. Uma tesoura enterrada na garganta do homem parecia um golpe bastante certo para ter sido executado por uma pessoa cega. As outras cinco personagens do primeiro ensaio (e, também, o cão das lágrimas) são referidas na carta que tem por finalidade servir à nação:

Juro que não me move qualquer animosidade contra a pessoa em causa, porém esta pátria que tem em vossa excelência o mais digno dos representantes está acima de tudo, essa é a minha lei, a única a que me acolho com a serenidade de quem acaba de cumprir o seu dever. (Saramago, 2014: 207-208)

Não parece haver dúvidas de que a mulher denunciada na carta é a mulher do médico, personagem que ganha uma sobrevida nesta segunda obra que, como uma imagem diante do espelho, reflete inversamente a primeira narrativa: lucidez é o oposto de cegueira no âmbito do signo ideológico. Essa sobrevida, segundo Richardson só é possível pelo fato de a personagem ter atributos que a identificam ou, segundo Reis (2018: 165), por “um conjunto de processos discursivos e metaficcionalizados que individualizam figuras antropomórficas, localizadas em universos diegéticos específicos”.

No entanto, diferentemente da primeira obra em que a voz do narrador se entrelaça no discurso da mulher do médico, nesta refiguração a personagem é apenas referida por outras novas personagens e pelo então delator, o primeiro cego. Somente no último capítulo, ouve-se enfim a voz da mulher do médico que, em uma referência ao primeiro dos dois ensaios, informa aos agentes da polícia que acompanhará o marido até a delegacia: “Eu vou com o meu marido aonde ele for, disse a mulher” (Saramago, 2014: 358). Dessa vez, porém, seu pedido não é atendido, e a narrativa termina em clima bastante dramático.

Com relação à transtextualidade da personagem e de cenas que se repetem, Richardson argumenta que, embora as obras sejam independentes e a obra subsequente possa fornecer informações novas acerca da personagem, o conhecimento da primeira narrativa é elucidador para a leitura da segunda: “é necessário conhecimento da versão original para compreender completamente a última”¹³ (Richardson, 2010: 537, tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na parte final de *Ensaio sobre a cegueira*, a mulher do médico passa a ler histórias para o seu grupo e, sobre esse sarau inusitado, o velho da venda preta comenta:

A isto estamos reduzidos, a ouvir ler, Eu não me queixo, poderia ficar assim para sempre, disse a rapariga dos óculos escuros, Nem eu estou a queixar, só digo que apenas servimos para isto, para ouvir ler a história de uma humanidade que antes de nós existiu, aproveitamos o acaso de haver aqui ainda uns olhos lúcidos, os últimos que restam, se um dia

¹³ “one still needs knowledge of the original version to fully comprehend the later” (Richardson, 2010: 537).

eles se apagarem, não quero nem pensar, então o fio que nos une a essa humanidade partir-se-á, será como se estivéssemos a afastar-nos uns dos outros no espaço, para sempre. (Saramago, 1995: 290)

Há, no excerto, uma referência explícita aos “olhos lúcidos” da mulher do médico, razão pela qual, quatro anos mais tarde, no tempo da narrativa, a mesma personagem é perseguida em *Ensaio sobre a lucidez*: a ela é atribuída a retomada de consciência daqueles que, na primeira história, haviam perdido os valores, os mínimos bens e o próprio nome (cf. Cerdeira, 2020: 17).

Embora possa representar um fator externo a partir do qual se estabelece o conflito da segunda narrativa, a mulher do médico não age como protagonista nessa recorrência da peste branca — uma peste bem menos violenta e perturbadora se comparada à primeira, posto que a sociedade recobre a lucidez e passa a votar em branco, o que, na perspectiva dos governantes atemorizados, caracteriza “uma manifestação de cegueira tão destrutiva quanto a outra” (Saramago, 2014: 191).

Se, como afirma Richardson (2010: 530), a narrativa ficcional consiste em um enunciado performativo, é possível alegar que a mulher do médico não atue de forma efetiva em *Ensaio sobre a lucidez*, perdendo sua consistência ou seus elementos essenciais que, para esse teórico, devem permanecer fiéis à narrativa de origem para que a transtextualidade se concretize (cf. Richardson, 2010: 534). A mulher do médico tem, portanto, uma sobrevida no segundo “ensaio”; dessa vez, porém, como uma personagem secundária.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

- (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.
- (2014). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Fratechi Vieira. 16.^a ed., São Paulo: Hucitec.
- (2015). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5.^aed., Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BEATON, Roderick (2015). “Poética histórica: cronotopos em Leucipe e Clitofonte e Tom Jones”. Trad. Lásaro José Amaral, in Nele Bemong et al. (orgs.). *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas* (80-98). São Paulo: Parábola Editorial.
- BENJAMIN, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.^a ed., Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- BERRINI, Beatriz (1998). *Ler Saramago: o romance*. 2.^a ed., Lisboa: Caminho.
- CERDEIRA, Teresa Cristina (2020). *Formas de ler*. Belo Horizonte: Moinhos.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2010). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HOLQUIST, Michael (2002). *Dialogism: Bakhtin and His World*. 2.^a ed., Londres e Nova York: Routledge.
- REIS, Carlos (2017). “Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento”. *Letras de Hoje*, 52 (2): 129-136, disponível em <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.29161>
- (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina (2011). *Dicionário de Narratologia*. 7.^aed., Coimbra: Almedina.
- RICHARDSON, Brian (2010). “Transtextual Characters”, in Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider (eds.), *Characters in Fictional Worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media* (527-541). Berlin, New York: De Gruyter.
- SARAMAGO, José (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. 4.^a ed., Lisboa: Caminho.

- (2014). *Ensaio sobre a lucidez*. Porto: Porto Editora.
- TACCA, Oscar (1983). *As vozes do romance*. 2.^a ed., Coimbra: Livraria Almedina.
- WERTHEIMER, Ana Maria (2018). “Uma abordagem tripartida do dialogismo na leitura de ‘A jangada de pedra’, ‘O evangelho segundo Jesus Cristo’ e ‘Ensaio sobre a cegueira’, de José Saramago”. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, disponível em <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/14003>
- YAGUELLO, Marina (2014). “Apresentação”, in Mikhail Bakhtin. *Marxismo e filosofia da linguagem* (11-19). Trad. Michel Lahud e Yara Fratechi Vieira. 16.^a ed., São Paulo: Hucitec.

