

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

**TATIANA EMEDIATO CORREA**

**DISCURSOS E REPRESENTAÇÕES DA/SOBRE A MULHER EM *ENSAIO  
SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO**

Belo Horizonte  
2016

**Tatiana Emediato Corrêa**

**DISCURSOS E REPRESENTAÇÕES DA/SOBRE A MULHER EM *ENSAIO  
SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gláucia Muniz Proença Lara.

Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ida Lucia Machado.

Área de concentração: Teorias do texto e do discurso/Análise do Discurso (2B).

Belo Horizonte  
2016

*Dedico este trabalho especialmente aos meus pais, Ivaí e Nancy, que, mesmo não estando mais neste plano, sei que torceram por mim. E também a meu irmão Wander, minha inspiração, por ter sempre acreditado no meu potencial.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer a Deus por me guiar nos momentos mais difíceis por que passei nestes dois anos de pesquisa. Perdi meus queridos pais durante este trajeto e, muitas vezes, pensei que não conseguiria seguir em frente. Mas consegui; aqui estou. Quero agradecer também àquelas pessoas que estiveram mais próximas e ao meu lado: minha filha, Thais, que sempre torceu por mim; Silvânia, minha amiga e cunhada, que sempre me incentivou para reconstruir minha vida acadêmica; meu irmão Wander, que também me incentivou e me mostrou que aprender e ensinar é o melhor caminho para construir um país melhor.

Nesta jornada, conheci muitas pessoas. Construí uma verdadeira amizade com André William, ex-doutorando (e agora doutor) do PosLin. Viajamos juntos para congressos e realizamos outros trabalhos em parceria. Divertimo-nos em dias difíceis e nos incentivamos mutuamente em dias de luta. Posso falar que nos tornamos amigos para sempre. Muita obrigada, André, por caminharmos juntos!

Quero agradecer enormemente às minhas orientadoras, Glaucia e Ida, a contribuição deixada, seja na indicação de novas leituras para o desenvolvimento da pesquisa, seja nas anotações realizadas durante o processo de correção do meu texto. Meu muito obrigada vai ainda para o professor Renato de Mello que, em 2012, aceitou meu pedido para cursar uma disciplina isolada. Foi a partir daí que reiniciei meus estudos na área da Análise do Discurso. O professor Renato também me convidou para dar aulas de Língua Francesa na graduação da UFMG, abrindo portas para uma nova experiência em minha vida profissional e acadêmica. Agradeço também ao colegiado da Faculdade de Letras/UFMG a oportunidade de lecionar a disciplina *Produção de Texto*, no apoio pedagógico. Durante os dois anos de pesquisa, pude também crescer como profissional nessa instituição.

Agradeço à CAPES a bolsa de estudos concedida durante toda a pesquisa e ao NAD (Núcleo de Análise do Discurso) da FALE/UFMG, do qual

participo, os encontros e debates ali realizados que muito acrescentaram ao meu conhecimento.

Por fim, agradeço a todos que me apoiaram, a todos que conheci durante esta jornada e que, de alguma forma, interferiram na minha trajetória acadêmica, sejam professores, sejam alunos. Sei que é o fim de uma etapa e, ao mesmo tempo, o início de outra, que me trará desafios, mas também vitórias. Que esta pesquisa possa contribuir para outras pesquisas, que possa fomentar também novas discussões acerca da literatura, da análise do discurso e dos discursos e representações da/sobre a mulher.

O amor não resolve nada. O amor é uma coisa pessoal, e alimenta-se do respeito mútuo. Mas isto não transcende para o colectivo. Já andamos há dois mil anos a dizer isso de nos amarmos uns aos outros. E serviu de alguma coisa? Poderíamos mudar isso por respeitarmo-nos uns aos outros, para ver se assim tem maior eficácia. Porque o amor não é suficiente.

*José Saramago, 2001.*

## RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo estabelecer uma identificação e, ao mesmo tempo, uma discussão sobre os elementos discursivos que construíram as imagens femininas do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Tentamos analisar os discursos produzidos na e por essa obra literária, buscando os eventuais efeitos que eles puderam provocar e, assim agindo, tentamos também desvelar os mecanismos de uma escritura que coloca em relevo imagens/representações femininas. Evidentemente, sabemos que isso é obra do talento do próprio autor que constrói personagens e nos faz entrar em seu mundo, seja pela voz do narrador (ou narradores) da história, seja pela voz das personagens (sobretudo as vozes femininas). Seguimos três etapas: (1) na primeira organizamos e expusemos aspectos teóricos que guiaram nosso trabalho, quais sejam: conceitos vindos da análise do discurso francesa e da teoria que Bakhtin concebeu sobre o romance; (2) na segunda etapa, comentamos o livro *Ensaio sobre a cegueira*, respeitando o contexto criado por Saramago; (3) na terceira, enfim, apresentamos nossas análises sobre a mulher ou sobre as mulheres do livro que constituiu o *corpus* da pesquisa. Procuramos manter uma perspectiva capaz de relacionar a construção do texto literário e sua [do texto] construção da(s) imagem(ns) da mulher, sob um olhar analítico-discursivo. Os resultados obtidos nos mostraram que, de modo geral, as representações femininas em *Ensaio sobre a cegueira* circulam em nossos imaginários sociodiscursivos. Foi por meio destes que pudemos destacar discursos vindos de um universo feminino para confrontá-los com outros, construídos sobre estereótipos femininos que já se integraram a vários contextos históricos e sociais. Por meio da semântica global procuramos captar nas palavras e comportamentos dos personagens, um léxico que pertencesse aos universos feminino e masculino; ao mesmo tempo, observamos a existência de temas que contribuíram para dar sentido à figura feminina, construída no livro. Isso nos permite afirmar que o sentido, no livro estudado, se constrói a partir de um olhar que é, ao mesmo tempo, crítico – pois irônico – mas também profundamente humano, lançado sobre o mundo em que vivemos e sobre nossas relações com nossos semelhantes. Finalmente, vimos que os discursos construídos sobre a mulher em *Ensaio sobre a cegueira* formam, de certo modo, uma nova imagem do “segundo sexo”: a da mulher contemporânea, cuja ação e existência são necessárias neste mundo. Nesse sentido, a autoconsciência das personagens, sobretudo a da personagem principal – a chamada “mulher do médico” – foi para nós como o fio condutor que nos permitiu atingir esse belo e inovador perfil feminino.

**Palavras-chave:** mulher; representações do feminino; análise do discurso; texto literário; dialogismo.

## RÉSUMÉ

Cette recherche a le but d'identifier et en même temps, entamer une discussion autour des éléments qui construisent – discursivement – les images féminines du roman *L'aveuglement* de José Saramago. On a essayé d'analyser les discours produits dans et par cette œuvre littéraire, en discutant les éventuels effets qu'ils peuvent provoquer et en dévoilant les mécanismes par moyen desquels il est possible mettre en évidence les images/les représentations féminines du roman. Évidemment, c'est l'auteur lui-même qui les met en scène et nous en prenons connaissance soit par la voix du ou des narrateurs de l'histoire, soit par la voix des personnages (surtout les féminines). On a tenté d'atteindre l'objectif de la recherche en suivant trois étapes: (1) dans la première on a organisé l'exposition des aspects théoriques qui ont guidé notre travail, soit : des concepts issus de l'analyse du discours française et la théorie que Bakhtine a conçu sur le roman; (2) dans la seconde, on a commenté le livre *L'aveuglement*, en respectant le contexte crée par Saramago ; (3) dans la troisième, enfin, on a présenté des analyses sur la femme ou sur les femmes du livre objet de la recherche. On a essayé de maintenir une perspective susceptible de mettre en rapport la construction du texte littéraire et la construction de l'image de la femme dans celui-ci, le tout orchestré par une vision discursive. Les résultats obtenus ont montré que les représentations de la femme dans *L'aveuglement*, de façon générale, circulent dans nos imaginaires socio-discursifs. C'est par le moyen de ceux-ci qu'on peut remarquer des discours fondés sur l'univers féminin et les confronter avec d'autres construits sur des stéréotypes du féminin qui font déjà partie de plusieurs contextes historiques et sociaux. Par le moyen de la sémantique globale on a cherché de saisir, dans les paroles et comportements des personnages, un lexique qui appartient aux univers féminin et masculin; parallèlement, on a observé l'existence de thèmes que ont donné du sens à la figure féminine, construite dans ce livre. Cela nous a permis d'affirmer que le sens, dans *L'aveuglement*, se construit à partir d'un regard à la fois critique – puisque ironique – mais aussi humain, lancé sur le monde où nous vivons et sur les rapports que nous entretenons avec nos semblables. Finalement, on a vu que les discours sur la femme dans *L'aveuglement* esquissent, d'une certaine façon, une nouvelle image du « deuxième sexe » : celle d'une femme contemporaine, dont l'action et l'existence sont nécessaires dans le monde. En ce sens, l'auto-conscience des personnages, surtout celle du personnage principal – la dénommée « femme du médecin »- est apparue comme le fil conducteur qui nous a permis d'atteindre ce beau et innovateur profil féminin.

**Mots-clés** : femme ; représentations féminines ; analyse du discours ; texte littéraire ; dialogisme.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	10
<b>CAPÍTULO I – UM DIÁLOGO ENTRE A ANÁLISE DO DISCURSO E A TEORIA BAKHTINIANA.....</b>	
1.1 Princípios de Análise do Discurso.....	19
1.2 Análise do discurso e literatura .....	25
1.3 O discurso literário como prática de reflexão.....	27
1.4 Retomando e ampliando o dialogismo em Bakhtin .....	28
1.5 Discurso literário, interdiscurso e semântica global.....	30
1.6 A teoria bakhtiniana do romance .....	33
1.7 A questão da autoconsciência em Bakhtin .....	38
<b>CAPÍTULO II - ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA NO CONTEXTO DA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO .....</b>	
2.1 Um rápido passeio pela vida e pelo legado do autor .....	41
2.2 A intertextualidade nos romances de José Saramago.....	43
2.3 <i>Ensaio sobre a cegueira</i> : uma reflexão no âmbito da literatura saramaguiana.....	45
2.4 Um romance que abre para muitos efeitos de gênero .....	47
2.5 O autor (e seu narrador) na obra em foco .....	49
2.6 Breve caracterização das personagens de <i>Ensaio sobre a cegueira</i> .....	52
<b>CAPÍTULO 3 – A MULHER E AS MULHERES DE JOSÉ SARAMAGO EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA .....</b>	
3.1. Estereótipos, imagens/representações: da sociedade ao romance de Saramago .....	56
3.2 A perspectiva comportamental da mulher: o universo feminino em Saramago .....	60
3.3 Focalizando mais de perto a figura feminina em <i>Ensaio sobre a cegueira</i> .....	65
3.4 A autoconsciência feminina em <i>Ensaio sobre a cegueira</i> .....	70
3.5 Os múltiplos pontos de vista da/sobre a mulher .....	77
3.5.1 O ponto de vista da heroína e a sua autoconsciência .....	78
3.5.2 O ponto de vista do narrador .....	81
3.5.3 O ponto de vista das demais personagens.....	87
3.6 Representações da mulher em <i>Ensaio sobre a cegueira</i> : da semântica global às formações discursivas e ideológicas em jogo .....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	109
REFERÊNCIAS .....	115

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A associação entre a análise do discurso francesa (AD) e a literatura possibilita grandes descobertas no campo da construção de sentidos de um texto. Assim, a AD pode conduzir-nos a uma apreensão mais profunda do sentido dos textos literários, relacionando-os com as condições que possibilitam sua emergência, com as regulações que agem e normatizam a prática discursiva, com as representações de que o texto se faz suporte, enfim, com a problemática que envolve sujeitos numa relação intersubjetiva, ou seja, sua alteridade.

O discurso literário, por sua vez, pode ser visto como uma prática, cuja intencionalidade é interpelar o leitor a realizar uma reflexão sobre o tema proposto no enredo de uma dada obra. Num romance, por exemplo, esse tema se realiza nas/pelas formações discursivas que “dialogam” e que podem ser apreendidas seja por meio da análise das “falas” das diferentes personagens e do narrador, seja ainda pelo exame da “voz” do próprio autor (implícito) que nele se projeta como fonte dos valores em jogo. E é dentro dessa perspectiva dialógica que podemos analisar, via discurso, quais são os caminhos e configurações que ele (o romance) toma para apresentar e representar posicionamentos, ideologias e pontos de vista.

Nesta pesquisa, interessamo-nos, em especial, pelas representações da figura feminina na literatura, representações essas que emanam de/em discurso(s) sobre a mulher. Desse ponto de vista, *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, mostra-se um “lugar” privilegiado para a apreensão dessas representações/imagens discursivas, principalmente porque nele se dá especial destaque à figura feminina: as personagens principais são mulheres. Além disso, o discurso da/sobre a mulher passa por diferentes procedimentos e envolve diversas formações discursivas, as quais podem remeter a atitudes, comportamentos e lugares do “feminino” na sociedade.

Estudos sobre a figura feminina são realizados em diversos campos do saber desde o século passado, com a ascensão do chamado “segundo sexo”.

No âmbito da análise do discurso, citamos, por exemplo, uma pesquisa recente de mestrado, realizada por Figueiredo (2014), sobre as imagens do feminino em obras de autoajuda. A proposta do referido trabalho foi realizar uma análise linguístico-discursiva relativa à questão das emoções femininas em dois *best-sellers*: *Um guia para solteiras ou casadas deixarem os homens a seus pés* (ARGOV, 2010) e *Comporte-se como uma dama, pense como um homem: o que eles realmente pensam sobre amor, intimidade e compromisso* (HARVEY; MILLNER, 2010). A partir desses livros, Figueiredo examinou, entre outros aspectos, as estratégias retórico-argumentativas mobilizadas pelos respectivos autores para sustentar a histórica dicotomia *mulheres passionais* versus *homens racionais*.

Já numa perspectiva mais social, há outros estudos voltados para o universo feminino, como o de Narvaz, Sant'Anna e Tesseler (2013), que investigaram como as questões de gênero estariam, na atualidade, demarcando a ocupação diferenciada dos espaços de saber-poder na EJA (Educação de Jovens e Adultos). Em seu trabalho, as autoras concluem que as mulheres abandonam os estudos em função de responsabilidades familiares e domésticas, enquanto os homens, em função do mercado de trabalho.

A mulher do mundo contemporâneo tem um papel bastante representativo e heterogêneo: ela é mãe, esposa, profissional, dona de casa, participando, assim, tanto do planejamento quanto do sustento familiar. O século XX representou um grande avanço para a mulher, mesmo que ainda haja um longo caminho a ser trilhado para atingir a tão almejada igualdade entre os sexos. Suas conquistas lhe deram mais liberdade de agir e de se expressar, marcando a sociedade como um todo. Novas perspectivas surgiram, e a mulher se destacou em diversos segmentos sociais, políticos e culturais do/no mundo. Ao dizer isso, não é nosso intuito transformar esta dissertação num libelo pró-movimento feminista, mas sim descobrir – ou pelo menos delinear – o modo como a mulher se (re)(a)presenta na literatura ou, mais especificamente, no romance do escritor português José Saramago, que é nosso objeto de estudo. Nele procuraremos desvelar como o autor constrói, discursivamente, (a) imagem(ns) – ou a(s) representação(ões)<sup>1</sup> – da mulher.

---

<sup>1</sup>Esclarecemos que, no presente trabalho, estamos tomando os termos “imagem” e “representação” como equivalentes.

Mas o que nos levou a Saramago, além da presença feminina em *Ensaio sobre a cegueira*? Em primeiro lugar, o autor possui marcas de um estilo inconfundível: mesmo que algumas remetam a elementos tradicionais de uma narrativa, outras se revelam originais. Por exemplo, no romance que nos propomos a estudar, o que chama a atenção, de imediato, é a pontuação, em dissonância com a norma gramatical. Essa característica não se limita ao livro supracitado, estando presente em outras obras do autor. Foi a partir de *Levantado do chão* (1980) que Saramago aderiu, de vez, a esse estilo “enxuto” de pontuação: sumiram os pontos de exclamação, de interrogação, os dois-pontos, o ponto-e-vírgula, que foram substituídos somente por pontos e vírgulas.

Nessa perspectiva, o texto saramaguiano parece-nos mais um contar de histórias, típico da oralidade. A construção do discurso direto, presente em grande parte da narrativa, também constitui outra marca inconfundível de Saramago. Quando há mudança de interlocutor, aparecem apenas uma vírgula e uma letra maiúscula, nada de travessão ou aspas para sinalizar as diferentes “vozes” que se alternam na tessitura do enredo. Essas “vozes” se misturam, se mesclam de tal forma que, às vezes, torna-se quase impossível apontar quem disse o quê.

Em segundo lugar, o título *Ensaio sobre a cegueira* nos intriga. Se o gênero de discurso é romance, qual seria o motivo que levou Saramago a escolher o termo “ensaio” para essa obra? Nossa hipótese é a de que o autor optou por tal “etiqueta” propositalmente, pois sabemos que um ensaio literário possui teor crítico em relação a algo tido como verdade. Logo, o romance seria, de fato, uma crítica à sociedade, à condição da mulher e do ser humano, em geral, uma crítica ao sujeito fragmentado do mundo pós-moderno.

A cegueira tem também uma importância representativa no texto. Como sabemos, o branco representa, metaforicamente, a luz e o preto, a escuridão. No entanto, na narrativa, a cegueira é relatada como branca, como um “mar de leite”. Essa cegueira branca, altamente contagiosa, espalha-se por todo o país. A partir dessa ideia, Saramago intensifica a conduta das personagens e leva o leitor a fazer uma profunda reflexão sobre as relações humanas, quando estas estão à beira do caos. As atitudes das personagens passam das mais violentas

às mais ternas e solidárias, sendo as pessoas obrigadas a reaprender a viver perante as dificuldades da cegueira (assumindo, pois, outros valores).

Outro traço importante do estilo saramaguiano nesse “ensaio” é a falta de nomes próprios para as personagens, embora o autor consiga individualizá-las quando as designa por meio de substantivos não nominativos: o médico, a mulher do médico, o taxista, a rapariga de óculos escuros, o cego da venda preta etc. Possivelmente, ele utiliza esse artifício para universalizar os seres humanos, deixando em evidência o fato de que somos todos iguais. Isso acontece também com relação ao nome do país, da cidade e das ruas: não há precisão do espaço na narrativa.

Todas essas questões nos atraem, mas, como nosso objeto de estudo é a imagem da mulher, o objetivo maior que impulsiona a presente pesquisa é compreender o universo feminino na literatura, bem como suas diferentes abordagens e nuances, em consonância com a grande presença dessa temática em estudos atuais, literários ou não. Além disso, compreender melhor as representações da/sobre a mulher em *Ensaio sobre a cegueira* pode prover-nos de um conhecimento maior sobre esse livro. Nele, o autor constrói uma teia de ações, posicionamentos e dizeres, vindos, em grande parte, das personagens femininas. Foram essas razões, enfim, que despertaram nosso interesse em ir buscar as várias possibilidades de leitura do discurso da e sobre a mulher na narrativa saramaguiana.

Nossa pesquisa é de cunho descritivo e interpretativo. Esse primeiro viés consiste em descrever os papéis sociais atribuídos às personagens da obra, para, em seguida, analisar suas falas e atitudes enunciativas, assim como as diferentes consciências representadas (suas ideologias e as formações discursivas por meio das quais essas ideologias se materializam), bem como as atitudes assumidas pelo narrador em relação às personagens de maior evidência. Esse trabalho de análise das “falas” das personagens e do narrador terá como foco a identificação de elementos que remetam aos lugares do feminino na narrativa saramaguiana.

No segundo viés – o interpretativo – buscaremos associar os procedimentos de construção das personagens e do dialogismo interno da obra a uma reflexão sobre os aspectos interdiscursivos da temática do “feminino”, assim como verificar em que medida os pontos de vista representados

permitem identificar uma perspectiva orientada pelo autor (enquanto projeção de valores no texto). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que trabalharemos com a problemática do dialogismo bakhtiniano e com as categorias da semântica global de Maingueneau, perseguiremos também uma reflexão sobre o problema da autoria/do autor.

Bakhtin, criador do termo dialogismo, pode ser visto como um divisor de águas dentro da tradição da prática de análise de textos e, sem dúvida, mesmo se não o imaginasse, um dos precursores da análise do discurso. Segundo ele, todo texto é um objeto dialógico, composto por vários discursos e vozes. O exercício da linguagem possui uma relação profunda com a sociedade, que dá as bases e as condições de produção do discurso. Todo discurso é atravessado pela heterogeneidade que o constitui. O signo – e, por extensão, o discurso e a própria consciência – constitui(em), para Bakhtin (1993), um fato sócio-ideológico.

Um discurso nasce a partir de já ditos e é enunciado sempre de um dado “lugar”, interpelando igualmente seu destinatário a ocupar uma determinada posição. Maingueneau, (*apud* KOCH, 2003, p. 60), afirma que o intertexto (entendido como o conjunto de fragmentos que um discurso cita efetivamente) é um componente decisivo das condições de produção: “[...] um discurso não vem ao mundo numa inocente solidão, mas constrói-se através de um já-dito em relação ao qual toma posição”. A análise do texto literário<sup>2</sup> nos permite refletir sobre as relações construídas entre o “interior” e o “exterior” de um discurso, a heterogeneidade enunciada nele e a partir dele.

Em relação ao domínio literário, Bakhtin (2005), em *Problemas da poética de Dostoiévski*, procura definir o romance polifônico como aquele que põe em cena diversas vozes que interagem entre si, mas que estão em posição de igualdade, de plenivalência e equipolência. Bakhtin as libera, pois, da função de meras representantes da voz do autor. O herói dostoievskiano, por exemplo, age, pensa e se move de forma autônoma, em meio à multiplicidade de vozes do romance polifônico, possuindo uma consciência própria do mundo e também uma autoconsciência, já que expõe a visão que tem de si e a faz interagir e dialogar com o outro.

---

<sup>2</sup> Como, aliás, a de qualquer outro texto escrito que vise a uma forma de comunicação.

Ao fazer essa breve abordagem de Bakhtin, quisemos, sobretudo, enfatizar que, como disse o mestre russo, todo romance é dialógico, pois as palavras já ditas são sempre retomadas e reempregadas. Assim, gostaríamos também de investigar como se dá o dialogismo em *Ensaio sobre a cegueira*, identificando como o autor constrói suas personagens e seu narrador e, em especial, como constrói, implícita ou explicitamente, os temas que nos conduzem ao “feminino” nessa obra. Isso nos permitirá compreender melhor o seu trabalho de construção estética e ideológica.

Podemos perceber que as personagens do livro que nos interessa, embora não explicitem suas posições ideológicas de forma direta – e nem estas sejam comentadas pelo autor e por ele qualificadas ideologicamente – deixam-nos apreender suas “visões de mundo” ou “ideologias” pela forma como agem, falam e pelas atitudes que tomam. A voz da protagonista – aquela designada como *a mulher do médico* – é, nesse sentido, relativamente plena e se compõe também no diálogo com outras vozes (de outras personagens), como veremos mais adiante, ao longo dos capítulos.

É importante mencionar que, quando nos interessamos pela construção da figura feminina em Saramago, isso significa, na verdade, três tipos principais de interesse: a) o modo como as personagens femininas agem, falam e são apresentadas com certas características e não outras; b) a que representações de mulher podemos associar essas formas de dizer, agir e ser; c) que previsões sobre o leitor estão incluídas nessas representações de mulher, ou seja, que formas de reconhecimento e de crítica estão sendo eventualmente supostas na competência leitora sobre a caracterização das personagens femininas.

Esses três níveis de interesse associam-se à análise de um texto literário que busca essencialmente avaliar o processo dialógico em sua dimensão interpretativa que, por seu lado, está condicionada ao processo de produção do texto. A trama narrativa e o fio textual, com seus diálogos, com seus modos de caracterização das personagens femininas interpelam o leitor a reconhecer os lugares de inscrição da mulher no texto, a aceitar esses modos de inscrição, esses lugares do feminino, ou a criticá-los, reconhecimento e crítica sendo, portanto, os traços previstos a partir dos lugares da inscrição do leitor.

O termo “elocução” é usado por Bakhtin para designar a atividade capaz de compreender simultaneamente energias díspares, como, por exemplo, o emprego de uma determinada palavra em diversos contextos, obviamente com sentidos diferentes. Para ele, o discurso é movido pelas diversas linguagens previamente existentes, já originadas de muitas camadas contextuais enraizadas nele pelas diversas intralinguagens e por diversos acontecimentos sociais, fatores que constituem, na linguagem, um dado sistema cultural de uma dada sociedade. Entretanto, a ideia de significado deveria ser compartilhada com o outro, pois se constrói no diálogo ou, mais especificamente, no dialogismo (BAKHTIN,1993).

Enxergamos o mundo através da visão dos outros e, paralelamente, vamos construindo esse mundo a partir das nossas experiências e vivências. Para Bakhtin (1993), existe um emissor (aquele que transmite a fala) e o destinatário (aquele que a recebe e reage de alguma forma), mas o processo é dialógico, bidirecional e não unidirecional. Assim, na concepção bakhtiniana, “a palavra é um ato bilateral. Ela é determinada igualmente por dois agentes.” (apud CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 41).

Quanto ao problema do autor, questão que também desperta nosso interesse, constatamos que ele é objeto de uma controvertida polêmica, que vai da postulação de sua inexistência ou indiferença à posição de sua centralidade como condutor e mestre da encenação de toda a obra. De um lado, como já foi dito, o autor tem uma intencionalidade, um objeto e, em seu romance, ele usa esse objeto por meio da elaboração de vários discursos ali contextualizados. De outro lado, trata-se de uma instância suporte, uma forma-sujeito que permite fazer circular representações ideológicas diversas por meio das formações discursivas que mobiliza em seu discurso.

Fazendo uma interface com o dialogismo de Bakhtin, buscaremos, na semântica global de Maingueneau (2008), apoio teórico para apreender e analisar as marcas linguístico-discursivas que permitem chegar às representações do feminino em *Ensaio sobre a cegueira*. Como afirma o autor, um procedimento que se funda sobre uma semântica global integra todos os planos do discurso, tanto na ordem do enunciado quanto na da enunciação (MAINGUENEAU, 2008). Entre esses planos encontram-se a intertextualidade, os temas, o vocabulário, o estatuto do enunciador e do destinatário

(coenunciador), a *déixis* enunciativa, o modo de enunciação e o modo de coesão. Esses planos – ou, pelo menos, alguns deles – nos auxiliarão a delimitar como o discurso se constrói na cenografia do texto literário e como as formações discursivas dialogam, de alguma forma, no âmbito das falas, atitudes e comportamentos relacionados à figura feminina.

Maingueneau (2014a), ao tratar da literatura e da discursividade em sua obra *Discurso literário*, explica que:

As obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo em que se julga que elas representem. Não há, de um lado, um universo de coisas e atividades mudas e, do outro, representações literárias dele apartadas que sejam uma imagem sua. Também a literatura constitui uma atividade; ela não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo. Em vez de relacionar as obras como instância bastante afastadas da literatura (classes sociais, mentalidades, eventos históricos, psicologia individual etc), refletir em termos de discurso nos obriga a considerar o ambiente imediato do texto (seus ritos de escrita, seus suportes materiais, sua cena de enunciação...). (MAINGUENEAU, 2014a, p. 44)

Nessa perspectiva, a obra literária é a representação do mundo através do texto e nela estão inseridas as condições de enunciação. A literatura, então, é analisada a partir de uma teoria enunciativo-discursiva, na qual possui “dimensões sociais e psicológicas” (MAINGUENEAU, 2004, p. 193).

Trabalhamos, sobretudo, com conceitos dos dois teóricos supracitados – mas também com alguns outros conceitos/autores, cujas contribuições se mostraram relevantes ao longo da pesquisa, como é o caso de Charaudeau (1992, 2006, 2014) –, ilustrando sua aplicação em excertos, que julgamos representativos do/no livro, referentes aos ditos ou às ações das personagens, buscando compreender/elucidar a sua construção e a relação/visão do autor-narrador no que tange ao gênero feminino.

A presente pesquisa se divide em três capítulos: i) análise do discurso, teoria bakhtiniana do romance e semântica global, capítulo teórico no qual serão apontadas as categorias que nos servem de base para o estudo que realizamos sobre a interdisciplinaridade dos campos da análise do discurso e da literatura; ii) o livro *Ensaio sobre a cegueira* no contexto da obra de José Saramago, capítulo esse que visa a uma explanação da obra em si, passando pelo viés do legado do autor e fazendo uma reflexão sobre a literatura e o

romance; iii) a mulher e as mulheres de Saramago no livro em pauta, capítulo de análise em buscamos situar a mulher no mundo de hoje, com seus comportamentos e falas, bem como apontamos as representações encontradas na obra, a partir de categorias que envolvem as teorias bakhtinianas do romance (1993, 2003, 2005) e a semântica global de Maingueneau (2008).

## **CAPÍTULO I – UM DIÁLOGO ENTRE A ANÁLISE DO DISCURSO E A TEORIA BAKHTINIANA**

### **1.1 Princípios de Análise do Discurso**

Para Maingueneau (1997), a análise do discurso (AD) traz sua contribuição às hermenêuticas contemporâneas e, como toda hermenêutica, supõe que um sentido deve ser encontrado, sentido esse que está oculto, inacessível sem uma técnica adequada. A AD não pretende se instituir em especialista da interpretação, dominando o sentido dos textos, mas apenas construir procedimentos que exponham o olhar-leitor à ação estratégica de um sujeito. Mello (2003, p. 34) afirma que, após a teoria da enunciação, “[...] o sujeito re-toma seu lugar no ato da linguagem, assumindo seu papel, sua identidade, seu estatuto”, uma vez que o estruturalismo ocultou esse sujeito de múltiplas vozes.

A AD busca, assim, construir interpretações sem jamais neutralizá-las num discurso sobre o discurso, tampouco tem pretensões universais. O núcleo duro da linguística estuda a língua no sentido saussuriano como uma rede de propriedades formais. A AD estuda a linguagem onde ela faz sentido para sujeitos inscritos em estratégias de interlocução, em posições sociais e em conjunturas históricas. Para os estudiosos em análise do discurso, a linguagem está marcada por uma dualidade radical: ela é atravessada por investimentos formais e por investimentos subjetivos e sociais. Não há discurso senão em decorrência de uma relação intrínseca entre um interior (as categorias da língua) e um exterior (a dimensão propriamente social que interpela os sujeitos).

Maingueneau (1997, p. 13-14) propõe uma primeira definição para a AD como disciplina: ela consistiria num estudo que se apoia sobre os conceitos e métodos da linguística, mas vai além deles, considerando outras dimensões. No seu entender, a AD se ocupa de textos produzidos: “no âmbito de

instituições que restringem fortemente a enunciação; nos quais se cristalizam conflitos históricos, sociais etc.; que delimitam um espaço próprio no interior de um interdiscurso limitado”.

Os objetos de interesse da AD correspondem, nesse sentido, às chamadas formações discursivas, expressão oriunda de Foucault (*Arqueologia do saber*), que as define como:

[...] um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma dada época, e para um certo espaço social, econômico, geográfico ou linguístico determinado as condições de exercício do funcionamento enunciativo (FOUCAULT, 1998, p. 136.)

Esse conceito foi apropriado por Pêcheux (1997), que, no quadro da AD, o (re)define como o que pode e o que deve ser dito a partir de uma posição dada numa determinada conjuntura. Em outras palavras, as formações discursivas seriam as responsáveis pelo sistema de restrições semânticas (o que pode/deve ou não ser dito), levando-se em conta uma dada posição, dentro de uma determinada conjuntura social. Na superfície discursiva, encontram-se tanto o conjunto de enunciados atestados, produzidos a partir de uma posição, quanto o sistema de restrições que permite especificar melhor essa superfície discursiva.

A AD, como afirma Maingueneau (1997), estaria ligada a arquivos, e não a exemplos de gramática, relacionando-se, pois, com a finitude ou a “raridade” do enunciado, tal como propunha Michel Foucault:

Esta raridade de enunciados, a forma lacunar e fragmentada do campo enunciativo, o fato de que poucas coisas podem ser ditas, explicam que os enunciados não são, como o ar que respiramos, de uma transparência infinita, mas coisas que se transmitem e se conservam, que têm um certo valor, e das quais buscamos nos apropriar (apud MAINGUENEAU, 1997, p. 23).

Desse modo, não se trata de examinar um *corpus*, considerando-o como a produção de um dado sujeito, mas de tomar sua enunciação como correlata a uma certa posição sócio-histórica, na qual os enunciadores mostram-se substituíveis (MAINGUENEAU, 1997, p. 14).

Do ponto de vista de sua emergência, a AD dita de linha francesa, corrente iniciada por Pêcheux nos anos 1960, surgiu, como ressalta Maingueneau, da articulação entre uma dada conjuntura intelectual – aquela

que, sob a égide do estruturalismo, envolveu um “diálogo” entre a linguística, o marxismo e psicanálise – e a prática da explicação dos textos em escolas da França. Em seu livro *Novas tendências em Análise do Discurso*, Maingueneau (1997, p. 10) introduz um breve comentário, atribuído a Culioli, sobre essa prática escolar:

[...] a França é um país onde a literatura desempenha um grande papel, sendo possível questionar se a análise do discurso não seria uma maneira de substituir a explicação de textos como forma de exercício escolar.

No entanto, segundo Maingueneau (1997), a AD ultrapassa a prática de interpretação textual usada anteriormente, buscando sempre, de uma forma mais profunda, a compreensão do texto como um objeto que transcende sua materialidade linguística ou seu conteúdo explícito.

Essa corrente francesa espalhou-se por diversos centros de pesquisa e universidades do mundo e hoje podemos afirmar que muitos de seus adeptos trabalham não somente no campo da linguagem, mas também no campo sociológico, no antropológico, no da comunicação, no do direito, entre outros (o que atesta o caráter interdisciplinar da AD). Diversas teorias seguiram-se à de Pêcheux e assim, na atualidade, o mundo da AD mostra-se cada vez mais diversificado, permitindo-nos, inclusive, falar em ADs (no plural).

Nessa perspectiva, vemo-nos em face de escolas diferentes, que buscam integrar categorias advindas de diferentes quadros teóricos. Contudo, a análise do discurso é um estudo sobre a linguagem e suas formas de manifestação e deve primeiramente operar com textos produzidos dentro de uma certa dimensão institucional. Mais do que analisar uma ocorrência isoladamente, o analista deve ter em vista que não é o texto o objeto da análise do discurso, mas um conjunto de textos constituindo um *corpus* representativo de um padrão de comportamento discursivo, bem como suas regularidades. Há a presença de um interdiscurso que são as relações que as FDs (os discursos) mantêm entre si (MAINGUENEAU, 2014b). O interdiscurso tem primazia sobre o discurso (MAINGUENEAU, 2008, p.31), de modo que nenhum discurso deve ser tomado de forma isolada, mas sempre no seu “diálogo” com outros discursos. Podemos dizer que o interdiscurso é um “encontro de discursos” que transitam entre sujeitos sócio-historicamente determinados, construindo, pois, sempre uma relação com o outro.

Percebemos, então, que um *corpus* deve ser examinado considerando-se os relacionamentos enunciativos dos diferentes sujeitos e a posição que ocupam dentro de uma dada situação de interlocução, uma formação discursiva (e ideológica). O sujeito não deve, pois, ser visto como o “criador todo-poderoso” do que diz, pois ele reflete (e refrata) no seu discurso a ideologia do grupo ao qual pertence e cuja enunciação emerge nos pontos de vista que ele (o sujeito) assume.

Logo, se podemos dizer que uma enunciação tem sua origem nas formações discursivas (FDs) que constituem seu território e suas condições de enunciação, o sujeito que resulta desse ponto de vista não é mais um sujeito singular, mas um sujeito imerso numa alteridade constitutiva. Essas FDs são construídas não apenas num dado tempo e num dado espaço, mas também por uma dada sociedade, em determinado campo, seja ele social, econômico ou geográfico. Inscrevem-se, como ressalta Maingueneau (1997, p. 41-42), numa topografia (espaço), numa cronografia (temporalidade) e têm como fonte inspiradora o que ele chama de *locução fundadora*. Trata-se, para o autor de uma *dêixis discursiva*, que remete diretamente um discurso às suas condições de enunciação, num nível específico: o do universo de sentido que uma FD constrói por meio de sua enunciação.

Entende-se por *dêixis fundadora* as situações de enunciação anteriores cuja *dêixis* atual aparece como a repetição e da qual ela retira boa parte de sua legitimidade. Podemos distinguir, assim, na terminologia de Maingueneau, a *locução*, a cronografia e a topografia fundadoras. No seu entender, uma FD somente enuncia de maneira válida se, de certo modo, ela pode inscrever sua proposição nos traços de uma outra *dêixis* que ela capta em seu proveito (MAINGUENEAU, 2014b). Citando o próprio exemplo do autor, podemos dizer que o discurso jansenista supõe uma *dêixis* discursiva relativa à corrupção da Igreja pelo humanismo pagão da Renascença, ao passo que sua *dêixis* fundadora não é outra senão a Igreja dos primórdios. Seu locutor discursivo, representando pela comunidade de *Port-Royal* – berço do jansenismo francês –, coincide nos textos com a locução fundadora que é a primeira comunidade cristã de Jerusalém.

No que se refere à noção de FD, já aqui várias vezes evocada não podemos deixar de mencionar, que, no prefácio brasileiro ao livro *Gênese dos discursos* (2008), Maingueneau, admitindo que esse termo é, às vezes,

utilizado de forma “frouxa” sugere a utilização de *posicionamento*. Em trabalhos mais recentes (ver, por exemplo, o livro *Discours et analyse du discours*, de 2014), o teórico prefere substituir essa noção pela de *unidades tópicas e não tópicas*. Sem entrar no mérito dessa discussão, optamos por usar os termos formação(ões) discursiva(s) e posicionamento(s) como intercambiáveis, mas entendendo tanto um quanto o outro na acepção de Pêcheux, ou seja, aquilo que pode/deve (ou ao contrário, não pode/não deve) ser dito a partir de uma dada posição, numa determinada conjuntura. Assim, a construção do sentido do texto é o reflexo das FDs que o atravessam e que lhe impõem suas condições de possibilidade e seus modos de circulação na sociedade.

Podemos perceber, portanto, a dimensão que a noção de discurso já abarca em suas origens, pois o texto, em que esse discurso se manifesta (se materializa), surge como um objeto-sintoma que deve ser relacionado com algo que lhe é exterior, porém, constitutivo de sua própria materialidade interna. O discurso é, pois, fundamentalmente heterogêneo. Ele é marcado em superfície pela alteridade, mas também em outro nível (mais amplo), a alteridade é constitutiva de todo discurso.

Essa dimensão, tributária das reflexões de Bakhtin, é de suma importância no desenvolvimento da análise do discurso e foi bastante discutida por vários teóricos, entre os quais Authier-Revuz (2004), que propõe o conceito de heterogeneidade discursiva. A autora aponta dois tipos de heterogeneidade: a heterogeneidade mostrada, ou seja, aquela que se manifesta explicitamente na superfície textual (seja ela marcada por elementos tipográficos ou linguísticos unívocos, como as aspas ou a negação, seja não marcada, como é o caso do discurso indireto livre e da ironia) e a heterogeneidade constitutiva, que remete à própria identidade de uma formação discursiva ou, de forma mais ampla, a todo uso linguageiro.

Na releitura que faz do conceito de polifonia<sup>3</sup> de Bakhtin, no âmbito da semântica argumentativa, Ducrot (1987) distingue os conceitos de *locutor* (o ser responsável pela enunciação) e *enunciador* (um ponto de vista, uma perspectiva com a qual o locutor se identifica ou não), propondo que se deve

---

<sup>3</sup> Utilizamos aqui o termo “polifonia” em consonância com a teoria de Ducrot (1987, p.1 61) – batizada de “teoria polifônica da enunciação” –, que o toma, na esteira de Bakhtin, como as várias vozes que, notadamente nos textos literários, falam simultaneamente, sem que uma, dentre elas, seja preponderante e julgue as outras. Diferentemente do autor russo, porém, Ducrot aplica a noção não a textos, mas a enunciados.

considerar que o enunciador está para o locutor assim como a personagem está para o autor de ficção. Os enunciadores são, pois, vozes presentes na enunciação sem que o locutor lhes possa atribuir palavras precisas. Isso explica porque um locutor pode colocar em cena, em seu próprio enunciado, posições diferentes da sua, assim como o autor de ficção pode colocar em cena personagens assumindo posições não correspondentes às suas. O locutor pode, inclusive, construir toda uma orquestra de vozes conflitantes entre si, sem que nenhuma delas, necessariamente, reflita a sua própria posição e, desse conjunto divergente e desarmônico de vozes assumidas por diferentes personagens, conseguir fazer com que se destaque uma outra, implícita, que corresponderia à sua própria posição, posição recuperada através da cumplicidade interpretativa que mantém com seu leitor ideal. Não é o próprio Bakhtin que afirma que uma das dimensões da polifonia é a dimensão interpretativa?

Com efeito, foi Bakhtin (1993) quem primeiro pôs em dúvida a unicidade do sujeito falante, propondo a noção de dialogismo, que se manifesta de diversas formas no discurso romanescos, que ele estudou em particular. O autor vê a pluralidade de vozes em diferentes dimensões:

- pela representação da multiplicidade de idioletos: dialetos regionais, jargões profissionais, gírias diversas etc.;
- pela dimensão intertextual, ou seja, pela capacidade de um discurso se associar a outros discursos sobre o mesmo tema;
- pela dimensão interpretativa, ou seja, pelo fato de a compreensão ser dialética, implicando a resposta que ele condiciona;
- pela dimensão produtiva, através dos diferentes modos do discurso relatado.

Assim, podemos compreender que o autor, mesmo quando não coloca em cena uma personagem específica enunciando um ponto de vista correlato ao seu próprio ou à sua própria intenção (por exemplo, a de propor uma moral para a história), deixa-se implicar por intermédio da dimensão interpretativa, ou seja, por aquilo que implica uma compreensão dialética prevista como uma possibilidade na relação que o leitor manterá com o texto durante a leitura e das conclusões que ele tirará da história assim constituída.

Nosso interesse pela interpretação e por sua dimensão dialógica (com base na teoria bakhtiniana e nos autores que com ela dialogam) justifica-se

pela possibilidade de essa questão integrar as várias abordagens teóricas aqui mencionadas. Seja através de um percurso temático (e/ou figurativo), seja pela própria natureza da trama narrativa, das diferentes personagens e das vozes e pontos de vista que elas sustentam no fio discursivo, uma relação dialógica parece tornar-se evidente entre o texto e seu leitor: como interpretar, que posições tomar, como avaliar as personagens a partir das características evidenciadas, a que conclusões chegar a partir da leitura de um mundo narrado que se apresenta como ficcional, mas que se refere simbolicamente ao mundo social do qual fazem parte autor e leitor?

Se há uma lógica na leitura, ela parece estar inscrita na escritura, suposta, imaginada e idealizada na trama, propondo os modos de inscrição do leitor, levando-o a se posicionar, a reconhecer, a se tornar cúmplice, solidário ou crítico do que vê quando lê. Buscaremos, portanto, na nossa condição de analista(s)/leitora(s), reconhecer dentro do texto as formações discursivas (FDs) que o atravessam e que dialogam entre si, mantendo relações de aliança, de indiferença ou de confronto entre ideologias, de modo a apreender as representações da mulher que perpassam o romance de Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*.

## 1.2 Análise do discurso e literatura

Como foi dito nas *Considerações Iniciais*, a AD pode nos conduzir a uma apreensão bem mais profunda do sentido dos textos literários, relacionando-os com as condições que possibilitam sua emergência, com as regulações que agem e normatizam a prática discursiva, com as representações de que o texto se faz suporte, enfim, com a problemática que envolve sujeitos diversos numa relação intersubjetiva. Faz-se necessário captar um sentido implícito do texto, mais ou menos codificado, pois a configuração textual, o seu lado “interno”, remete-nos sempre a uma exterioridade que também o constitui como sua condição de possibilidade.

O discurso literário pode ser visto como uma prática na qual existe a intenção de interpelar o leitor a realizar uma reflexão sobre o tema proposto no enredo de uma dada narrativa. Num romance, por exemplo, podemos

encontrar diversas FDs que nos permitem analisar os sujeitos enunciadoreis ali presentes, bem como os caminhos que eles tomam para, de certa forma, apresentar seus posicionamentos e ideologias. A teia interdiscursiva permite desvelar as FDs, os diversos discursos e a memória discursiva que se imbricam na/com a narrativa. O romance não se restringe, pois, ao ato de contar uma história. Ele transmite imaginários existentes na sociedade e revela representações dos sujeitos que nela se inserem. Logo, nesse mundo interdiscursivo podemos traçar identidades que, por sua vez, podem revelar esses diversos discursos e memórias.

Nosso embasamento teórico sobre a relação entre literatura e discurso passa, naturalmente, pelos estudos de Bakhtin (2005), autor fundamental para o presente trabalho. Nesses estudos, ele afirma que a língua não é algo somente de ordem estrutural e que é através da linguagem que o indivíduo se comunica com alguma intenção de interpelar o outro. A partir daí Bakhtin (2005), inicia suas reflexões sobre o dialogismo – e a noção correlata de polifonia<sup>4</sup> – e analisa as personagens de Dostoiévsky para demonstrar que, no discurso literário, há a presença de uma consciência construída por meio dos discursos e dos imaginários de uma dada sociedade. A enunciação é o produto da interação entre indivíduos socialmente organizados, entre o eu e o outro, sendo, pois, esse “outro” imprescindível para a própria concepção de sujeito da teoria bakhtiniana. Nessa perspectiva, para o autor russo, “a vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo, interrogar, escutar, responder, concordar etc.” (BAKHTIN, 1963, apud. CLARK;HOLQUIST, 1998, p.13)

Portanto, a linguagem incorpora o social e, por meio dessa incorporação, revela os traços da interação entre os sujeitos, o que nos permite ir ao encontro da interdiscursividade. O ato comunicacional se constitui pela presença de um discurso que se liga a outros discursos e ao “outro”. Essa multiplicidade de vozes, que se perpetua de discurso a discurso, constitui o dialogismo da/na linguagem.

---

<sup>4</sup> Em consonância com a posição de Barros (1997), entendemos que “dialogismo” e “polifonia” se aproximam, na medida em que, se o primeiro faz referência à alteridade constitutiva do sujeito, que se constrói no seu “diálogo” com o outro (seja esse outro tomado como o(s) interlocutor(es) ou outros discursos), o segundo se refere a textos em que esse “diálogo” se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, em que essas vozes se ocultam sob a aparência de um discurso único, de uma única voz. No entanto, a própria autora reconhece que “dialogismo e polifonia [são] termos muitas vezes utilizados como sinônimos nos escritos de Bakhtin” (BARROS, 1997, p. 35).

### 1.3 O discurso literário como prática de reflexão

Conforme vimos, no âmbito do discurso literário não nos deparamos simplesmente como uma narrativa que conta um fato, que remete a acontecimentos, que possui um clímax e um desfecho, características próprias do modo narrativo. Na literatura, temos inseridos posicionamentos que podem (ou não) veicular a visão de mundo do autor. Logo, devemos ter cautela ao afirmar que as ideologias que perpassam as falas das personagens de um romance correspondem apenas a pontos de vista do autor.

Um autor, além disso, pode ter a intenção de fazer com que o leitor reflita sobre um dado problema social ou até mesmo sobre a condição humana. Para tanto, ele mobilizará representações existentes na sociedade, o que remete à presença da memória discursiva no âmbito do discurso literário (como no de qualquer outro discurso, diga-se de passagem). Maingueneau (2014a, p. 163) afirma que

[...] como todo discurso constituinte<sup>5</sup>, o discurso literário mantém uma relação essencial com a memória. Em consequência, todo ato de posicionamento implica um certo percurso do arquivo literário, a redistribuição implícita ou explícita dos valores vinculados com as marcas legadas por uma tradição. Para se posicionar, para construir para si uma identidade, o criador deve definir trajetórias próprias no intertexto.

As obras são construídas através dessas memórias, da intertextualidade e dos posicionamentos. O território literário não é limitado, não é previamente demarcado. Ele possui múltiplas práticas verbais, ou seja,

[...] as obras se alimentam não só de outras obras como também de relações com enunciados que, numa dada conjuntura, não vêm da literatura, sem que com isso possamos nos contentar com a oposição entre literatura e aquilo que não seria literatura (MAINGUENEAU, 2014a, p.166).

---

<sup>5</sup>Por discurso constituinte, o autor entende aqueles discursos que têm a pretensão “de não reconhecer outra autoridade que não a sua própria, de não admitir quaisquer discursos acima deles” (cf. MAINGUENEAU, 2006, p. 33). Além do discurso literário, teríamos como discursos constituintes o filosófico, o religioso e o científico.

A literatura, portanto, é um campo complexo, composto de práticas ligadas a um dado contexto do espaço de produção, possuidora de conflitos e pontos de vista que levam o leitor a refletir sobre o mundo ao qual ele pertence. Existe, pois, uma relação intrínseca entre os posicionamentos (as FDs), a memória intertextual/interdiscursiva e as condições do gênero (discursivo) que constituem uma obra.

#### **1.4 Retomando e ampliando o dialogismo em Bakhtin**

Tendo em vista que a noção de dialogismo é fundamental para a AD (e para este trabalho), julgamos importante aprofundar a discussão desse conceito. Para Bakhtin (2003), existem dois princípios dialógicos: o diálogo entre interlocutores e o diálogo entre discursos. Logo, a linguagem não se dá individualmente. Ele separa essas duas concepções para assinalar o papel de cada uma dentro do discurso (e – acrescentamos – do texto que materializa esse discurso).

O diálogo entre os interlocutores só se dá pela interação entre indivíduos socialmente organizados. Sem ela não é possível existir o processo da linguagem. O texto, bem como suas unidades, depende da relação entre os sujeitos do ato de linguagem: daquele que produz e daquele que interpreta o texto. Há, portanto, uma intersubjetividade que antecede a própria subjetividade e que permite criar textos e imprimir-lhes sentido. Temos então, nessa primeira concepção, o dialogismo interacional. Barros (2013, p. 29), discorrendo sobre as contribuições de Bakhtin para as teorias do texto/do discurso, afirma que o autor tem duas concepções de sujeito: sujeitos interlocutores que interagem entre si e sujeitos que interagem com a sociedade.

O diálogo entre discursos, por sua vez, se dá na relação entre discursos que circulam numa dada conjuntura sócio-histórica-ideológica, sendo, pois, fundamental observar as relações que o discurso mantém com o contexto. Ao abordar o dialogismo bakhtiniano, Barros (2013) afirma que é necessário esclarecer alguns pontos relevantes sobre a teoria.

Em primeiro lugar, é preciso observar que as relações do discurso com a enunciação, com o contexto sócio-histórico ou com o outro são, para Bakhtin, relações entre discursos-enunciados; o segundo esclarecimento é o de que o dialogismo, tal como foi acima concebido, define o texto como um tecido de muitas vozes – ou de muitos discursos – que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras ou polemizam entre si no interior do texto; a terceira e última observação é sobre o caráter ideológico dos discursos assim definidos (BARROS, 2013, p.33).

Portanto, o dialogismo se caracteriza pelo conjunto de vozes, ou seja, os discursos se misturam e “dialogam” (polemizam, harmonizam-se etc.) no interior do texto. Barros (2013, p.26), inspirada em Bakhtin, define o texto:

- como objeto significante ou de significação, isto é, o texto significa;
- como produto de criação ideológica ou de uma enunciação, com tudo o que está aí subentendido: contexto histórico, social, cultural etc. Em outras palavras, o texto não existe fora da sociedade; só existe nela e para ela, não podendo ser reduzido à sua materialidade linguística [empirismo objetivo] ou dissolvido nos estados psíquicos daqueles que o produzem ou o interpretam [empirismo subjetivo];
- como um objeto dialógico: já como consequência das duas características anteriores, o texto é, para Bakhtin, constitutivamente dialógico, definindo-se pelo diálogo entre os interlocutores e pelo diálogo com outros textos;
- como algo único, não reproduzível: os traços mencionados fazem do texto um objeto único, não reiterável ou repetível.

Logo, para Bakhtin, a linguagem é construída pela inserção do indivíduo na sociedade e, assim, possui funções sociais e ideológicas que são expressas num texto. Porém, se a textualização é única e irrepetível, o discurso que lhe é subjacente, não: ele retoma já-ditos, que circulam(ram) antes, em outro(s) lugar(es). Para se comunicar, o homem precisa do outro. O processo dialógico gira em torno dessa alteridade, pois é imprescindível a presença do outro no ato de linguagem. É daí que partimos para construir o sentido das concepções dialógicas da linguagem e do discurso, como propõe Barros (2013).

## 1.5 Discurso literário, interdiscurso e semântica global

Entendemos que nosso trabalho se insere numa interface entre a teoria enunciativo-discursiva e a escrita literária, com a principal finalidade de descrever e analisar as representações da mulher em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Nessa perspectiva, concordamos com Mello (2005, p.31), para quem uma interface entre a AD e a literatura não só é possível, mas também real e faz parte dos estudos da AD na atualidade

No que se refere especificamente ao discurso literário, podemos dizer que, qualquer que seja ele, institui-se uma cenografia, em que é validada a narrativa e em que se define o estatuto do enunciador e do coenunciador. Um texto, seja ele qual for, faz emanar discursos nas falas encenadas. Para delimitar esse mundo narrativo, escolhemos as categorias da semântica global, de Maingueneau (2008), de modo a identificar as representações do feminino, e ainda seus estudos sobre o discurso literário (ver, sobretudo, MAINGUENEAU 2014a). Visando identificar os índices (explícitos ou não) da figura da mulher manifestados no(s) discurso(s) de *Ensaio sobre a cegueira* trabalharemos com as seguintes categorias da semântica global: vocabulário, temas, intertextualidade e estatuto do enunciador (*éthos*) e do destinatário. Não que os outros planos propostos pelo autor não sejam importantes, mas estes nos parecem mais relevantes para o que aqui se propõe.

No campo literário, as teorias da enunciação, surgidas no século passado, sobretudo a partir dos estudos de Bakhtin (1993, 2003, 2005) sobre o romance e a linguagem, bem como as propostas de teóricos mais recentes, como aqueles filiados às correntes pragmáticas e à AD, possibilitaram chegar-se ao entendimento de que o texto e o contexto são indissociáveis. Com o auxílio dessas vertentes, um novo olhar sobre a literatura foi possível, mostrando que ela se transforma de acordo com os acontecimentos. E é por isso que acreditamos que a análise literária está muito além do seu modo organizacional. Há um contexto que permite(iu) a emergência de uma dada obra literária, e essa relação texto/contexto pode ser analisada de diversas formas. O texto deve, então, ser tomado como um conjunto de informações que permite a emergência de discursos. Bakhtin (1993, 2003, 2005) representou bem o início desse novo olhar sobre os estudos literários.

Para falar de discurso literário e de interdiscursividade, vale a pena, antes, apreender a noção de discurso, uma vez que ela não é (de)limitada. Por sua amplitude e ainda pela problemática que envolve sua definição, no campo da linguística, a noção de discurso, segundo Maingueneau (2014a, p. 39), atua em dois planos: de um lado, possui certos valores clássicos em linguística; do outro, é passível de um uso pouco controlado, na qualidade de palavra-chave de uma certa concepção de língua. Desse modo, quando se fala em discurso literário, promove-se uma convergência de algumas ideias-força que imprimem uma dada inflexão a nossa abordagem da literatura.

Além disso, para o autor (MAINGUENEAU, 2014a, p. 41-43), a noção de discurso, no campo da linguística, entra em diversas oposições: ela pode designar uma unidade linguística constituída por uma sucessão de frases; pode opor-se à língua, considerada como sistema de valores virtuais; pode aproximar-se de enunciação; pode ser tomada como um uso restrito do sistema. Mas abordar o discurso também implica despojar-se de certa concepção da linguagem e da semântica, ativando algumas ideias-força, como as que seguem: 1) o discurso supõe uma organização transfrástica, mobilizando estruturas distintas das da frase; 2) o discurso é uma forma de ação; 3) o discurso é interativo (ele é um intercâmbio, explícito ou implícito, com outros locutores, virtuais ou reais); 4) o discurso é orientado, desenvolvendo-se no tempo e de acordo com uma dada meta do locutor; 5) o discurso é contextualizado; 6) o discurso, como todo comportamento social, é regido por normas; 7) o discurso é assumido por um sujeito; 8) o discurso é considerado no bojo do interdiscurso (ele assume um sentido no interior do universo de outros discursos).

Acreditamos que a enunciação literária não pode fugir dos contratos de fala e das leis do discurso, uma vez que o texto veicula visões de mundo, imaginários sociais e memórias discursivas. Existe uma consciência criadora, e o sentido é construído através das representações pertencentes a espaços/contextos nos quais ele (o texto literário) é produzido. Desse modo,

As condições do dizer permeiam aí o dito, e o dito remete a suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado a seu modo de posicionamentos no campo literário, os papéis vinculados com os gêneros, a relação com o destinatário construída através da obra, os suportes materiais e os modos de circulação dos enunciados...) (MAINGUENEAU, 2014a, p.43)

A partir dessas muitas definições de discurso, presentes no âmbito da linguística, podemos tomar o discurso literário da seguinte forma, de acordo com Maingueneau (2014a, p. 43):

A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio, espaço de sua enunciação.

Portanto, o que percebemos é que uma obra literária reflete (mas também refrata) o mundo. A literatura é uma atividade não isolada e, sim, atravessada por posicionamentos que permeiam os diversos discursos (as diversas FDs) presentes no texto. A literatura é um veículo de mensagens expostas ao olhar do leitor e carregadas de valores e representações coletivos, de imaginários sociodiscursivos<sup>6</sup>. Nessa perspectiva, não podemos perder de vista que, ainda que o escritor tenha necessidade de exprimir e de conceber um sentido para o seu texto, ele não deve (não pode) esquivar-se das normas literárias. Como diz Maingueneau (2014a, p. 45):

A legitimação da obra não é um tipo de consagração final, improvável, que venha atestar seu valor; ela organiza o conjunto do processo de constituição de obras em função de uma antecipação de seu modo de difusão. Mesmo em seus mais solitários trabalhos, o escritor deve sem cessar situar-se diante das normas da instituição literária.

Quanto à interdiscursividade, ela está presente em todo e qualquer tipo de texto, o que significa, assim, que o texto é “atravessado” por diversos discursos. No âmbito da literatura, temos o conceito de *hipertextualidade*, que nada mais é que uma relação entre dois textos, um anterior (chamado, por Genette (1979), de *hipotexto*) e aquele que está sendo produzido (ib., de *hipertexto*) (MAINGUENEAU, 2008, p. 32). Aqui, pensamos particularmente na heterogeneidade constitutiva, aquela que, diferentemente da heterogeneidade

---

<sup>6</sup> Para Charaudeau (2015, p. 21), os imaginários são julgamentos que os indivíduos fazem sobre a legitimidade de suas próprias ações e das ações dos outros, isto é, suas *representações*. Tais representações evidenciam imaginários coletivos que são produzidos pelos indivíduos que vivem em sociedade, imaginários esses que manifestam, por sua vez, valores que eles compartilham, nos quais se reconhecem e que constituem sua memória identitária.

mostrada (como uma citação, palavras entre aspas etc.), implica a presença do outro na base mesma de constituição do discurso, como postula Authier-Revuz (2004), inspirada no dialogismo de Bakhtin.

Para abordar a interdiscursividade<sup>7</sup>, Maingueneau (2008), como já apontamos, propõe um procedimento que se funda sobre uma “semântica global” que, no seu entender, permite apreender, de forma conjunta e integrada, os diferentes planos do discurso, tanto no âmbito do enunciado quanto no da enunciação. Essa semântica global reúne os seguintes planos/categorias: intertextualidade, temas, vocabulário, estatuto do enunciador (*éthos*) e do destinatário, dêixis fundadora, modo de enunciação e modo de coesão, entre os quais selecionamos para o presente trabalho: o vocabulário, os temas, a intertextualidade e o estatuto do enunciador (*éthos*) e do destinatário, conforme justificamos no início desta seção. A descrição desses planos será feita no capítulo 3, no âmbito, portanto, das análises.

Os recortes da semântica global nos possibilitam analisar não só as ideias de um texto, mas também especificar o funcionamento discursivo que representa a experiência dos sujeitos, a construção das identidades e suas representações no texto. É por meio deles que chegaremos aos posicionamentos ou às FDs evidenciadas em *Ensaio sobre a cegueira* e, através delas, ao discurso da/sobre a mulher, passando pelos demais embasamentos teóricos aqui abordados.

## 1.6 A teoria bakhtiniana do romance

Como vimos, Bakhtin, pioneiro e criador do termo dialogismo, pode ser tomado como um divisor de águas dentro da tradição da prática de análise de

---

<sup>7</sup> Cabe esclarecer que Maingueneau (2008), tomando a noção de interdiscurso como vaga e pouco operatória, propõe substituí-la por três noções complementares: universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo. O universo discursivo corresponde ao conjunto de FDs de todos os tipos que interagem e delimitam os domínios a serem estudados (os campos discursivos). Estes, por sua vez devem ser entendidos como as FDs que se encontram em concorrência numa dada região do universo discursivo; por último, os espaços discursivos são conjuntos de duas (ou mais) FDs que não existem a priori, mas que o analista põe em relação por julgá-las cruciais na/para a construção de sentido do texto.

textos. Segundo ele, podemos dizer que todo texto é um objeto dialógico, composto por vários discursos e vozes. Dele fazem parte outros textos com os quais ele dialoga. Por isso acreditamos que o texto possui uma relação profunda com a sociedade, por ela passando suas (do texto/do discurso) condições de produção. Todo discurso é atravessado pela heterogeneidade que o constitui.

Um discurso nasce de algo já dito e se enuncia sempre a partir de uma dada posição; constrói-se novamente a partir dos arquivos e interpela seu destinatário a ocupar também uma dada posição. A análise do texto literário nos permite refletir sobre as relações construídas entre o “interior” e o “exterior” de um discurso e sobre quais seriam as formas de heterogeneidade que nele se inscrevem.

Uma das preocupações centrais de Bakhtin é com a diversidade de discursos. Estuda, assim, a obra literária sob o signo da pluralidade (1993). Por isso, diversas linhas de pesquisa são possíveis de ser realizadas a partir dos trabalhos de Bakhtin. Um dos mais fiéis objetivos desse teórico era a compreensão dos fatores que tornam possível o diálogo e a interação entre os homens.

No âmbito da literatura especificamente, Bakhtin (2005), em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, procura definir o romance polifônico, como aquele movido por diversas vozes ideológicas. O autor russo percebe, nesse estudo, que as vozes das personagens são plenas de valor e interagem umas com as outras em posição de igualdade. No que tange ao herói dostoiévskiano, vemos que ele

[...] tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor. Para a consciência dos críticos, o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, como se o herói não fosse objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos (BAKHTIN, 2005, p. 3).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, como foi dito nas *Considerações Iniciais*, pudemos perceber que as personagens, ainda que não explicitem suas posições ideológicas de forma direta, nem recebam comentários do autor ou sejam por ele qualificadas ideologicamente, deixam perceber suas “visões de

mundo” ou “ideologias” por meio da forma como falam, agem e pelas atitudes que tomam.

Nele, a personagem feminina central detém seu discurso paralelamente ao discurso do autor. A voz da “heroína” é plena e se compõe também por meio das vozes de outras personagens. Assim, a *mulher do médico* tem autonomia e se constrói como se não dependesse da palavra autoral, mas de si mesma, como um ser pleno que, independentemente do querer do autor, deve sempre ser ela mesma, manter sua coerência, sua própria consciência. Por outro lado, as ações e dizeres dessa personagem vão pouco a pouco elaborando um ponto de vista, inscrevendo seu lugar na trama, constituindo um enunciador que solicita reconhecimento e posicionamento.

A heroína ocupa um lugar de inscrição do feminino na obra não apenas por seu próprio dizer e fazer, mas também pelo lugar que as outras personagens (além do próprio narrador) postulam para ela, lugar do feminino que também solicita reconhecimento, cumplicidade e posicionamento. Nesse sentido, entendemos que a figurativização das personagens pode surgir de passagens não descritivas, por meio de opiniões e atitudes assumidas por elas que servirão para qualificá-las e, portanto, para figurativizá-las de um modo e não de outro.

Voltando à afirmação que fizemos na seção introdutória – a de que o autor russo procurou analisar textos literários com o propósito de estudar a relação autor/personagens –, podemos acrescentar que, no seu entender, para que exista uma relação bem definida do *eu* com o *outro*, esta deve ser gerada dentro de uma performance coerente. Logo, a construção de um texto ocorre juntamente com a experiência do homem, que a partir dessa experiência, constrói um *self*, que compreende o ser dentro de cada um de nós e que se manifesta através do nosso ego. Para Bakhtin (1993), adquirimos nosso *self* através dos outros, pois sem eles, não existiria a possibilidade do diálogo, não havendo, pois, o desenvolvimento de uma comunicação ou de uma construção da linguagem. Enxergamos o mundo através da visão dos outros e vamos (re)construindo esse mundo a partir das nossas experiências e vivências. Vejamos: começamos pelo eu, uma base de abertura, e chegamos ao outro, uma base que possibilita o complemento desse eu.

Bakhtin acredita que não há uma fusão completa entre o *self* e o outro. Existe, sim, um processo de criação de nós mesmos a partir das nossas

experiências de mundo, o que quer dizer que eu, como ser falante, saio à procura dessa criação e volto quando retiro dos outros tudo que para mim é proveitoso. Bakhtin afirma ainda que:

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar artisticidade em prova que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance (BAKHTIN, 1993, p.85).

A concepção de qualquer objeto (ou podemos ainda falar: tema) no/pelo discurso, é um ato complexo, pois, segundo Bakhtin (1993, p. 86-87),

[...] qualquer objeto “desacreditado” e “contestado” é aclarado por um lado, e, por outro, é obscurecido pelas opiniões sociais multidiscursivas e pelo discurso de outrem dirigido sobre ele. É neste jogo complexo de claro-escuro que penetra o discurso, impregnando-se dele, limitando suas próprias facetas semânticas e estilísticas. A concepção do objeto pelo discurso é complicada pela “interação ideológica” do objeto com os diversos momentos da sua conscientização e de seu desacreditamento sócio-verbal. A representação literária, a “imagem” do objeto, pode penetrar neste jogo dialógico de interações verbais que se encontram e se encadeiam nele; ela pode não abafá-las, mas ao contrário, ativá-las e organizá-las.

Bakhtin (1993) dá importância ao processo de criar ou de autorar textos. Procura, pois, analisar textos literários com o propósito de estudar a relação existente entre o autor e as personagens, ou seja, entre o eu e o outro, e quais são os meios pelos quais essa relação é produzida.

A literatura contemporânea evidencia um emaranhado de pensamentos fragmentados, já que nos encontramos numa sociedade dissolvida pela ambição, pela disputa de poder e pela conscientização da individualidade exacerbada. E o autor literário tem a capacidade de inserir em seu texto o reflexo desse mundo fragmentado. Para Gomes (1993, p. 85):

A consciência do autor, mediando as relações entre o mundo e o público leitor, testemunha um tempo que sofre mudanças contínuas e torna-se um intérprete dessas mesmas mudanças e um criador de possibilidades, para além daquilo que é meramente factual. O romance, portanto, acabará por manter relações extremamente ambíguas com a realidade: de certo ângulo, submete-se a ele, ao se transformar num espelho, num reflexo do histórico.

Assim, o autor de um romance possui uma dada intencionalidade: ele tem um “objeto” e dele faz uso em seu texto por meio da elaboração de vários discursos ali contextualizados. Esses discursos manifestam-se, pois, em torno do objeto, e a dialética se transforma num diálogo social. Há, então, uma combinação dos múltiplos discursos e vozes, interagindo e criando a própria voz do autor. De acordo com Bakhtin (1993, p. 87):

A intenção direta e espontânea do discurso na atmosfera do romance apresenta-se inadmissivelmente ingênua, e, em essência, impossível, pois sua própria ingenuidade, nas condições de romance autêntico, inevitavelmente adquire um caráter polêmico e interno, por conseguinte, também dialogizado.

O texto é objeto de significação e de comunicação. Nesse sentido, Bakhtin antecipou, em seus estudos, concepções da linguística atual, sobretudo no que tange aos estudos da enunciação. O enunciado é o objeto dos estudos da linguagem. Nele, constrói-se uma relação dialógica entre o *eu* e o *tu*. Enfim, o sujeito possui várias vozes (sociais), que dele fazem um sujeito histórico e ideológico. Ele não pode, portanto, ser considerado o centro da interlocução: o sujeito está num espaço criado entre o eu e o outro. É dessa interação que surgem, no texto, os efeitos dos sentidos construídos na/pela pluralização do discurso. Dentro de uma heterogeneidade que marca a identidade de um discurso, uma relação dialógica – e, não raro, polêmica – instaura-se entre diversas formações discursivas.

Esse “jogo dialógico”, que se funda sobre a relação eu/outro, foi também objeto de reflexão de Humberto Eco (1983, p. 57), para quem “[...] o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Continuando, o autor (op.cit.) afirma que “[...] gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos dos outros – como, aliás, em qualquer estratégia”.

Assumimos, anteriormente, que, quando nos interessamos pela construção das personagens femininas em Saramago, esse interesse se manifesta em três vertentes principais, que retomamos aqui: a) o modo como essas personagens agem, falam e são apresentadas com certas características e não outras; b) a que representações de mulher podemos associar essas formas de dizer, agir e ser; c) que previsões sobre o leitor estão incluídas nessas representações de mulher, ou seja, que formas de reconhecimento e de

crítica estão sendo eventualmente supostas na competência leitora sobre a caracterização das personagens femininas.

Esses três níveis de interesse, como se vê, associam-se a uma análise literária que busca essencialmente avaliar o processo dialógico em sua dimensão interpretativa que, por seu lado, está condicionada ao processo de produção do texto. A trama narrativa e o fio textual, com seus diálogos, com seus modos de caracterização das personagens femininas, interpelam o leitor a reconhecer os lugares de inscrição da mulher no texto, aceitando esses modos de inscrição, esses lugares do feminino, ou criticando-os, reconhecimento e crítica sendo os traços previstos dos lugares da inscrição do leitor.

### **1.7 A questão da autoconsciência em Bakhtin**

As personagens são construídas e inseridas num texto para transmitir as diversas vozes presentes em discursos que circulam socialmente. Para Bakhtin (2005), a voz da personagem é independente, possui relativa liberdade e é formada pelos discursos de outrem. A personagem não é mais aquela sobre a qual podemos responder “quem ela é”, com traços tipicamente sociais e fisiológicos definidos, traços rígidos contidos numa imagem determinada. Mas, sim, aquela que se interessa por si mesma e pelo mundo que a rodeia. Isso seria o princípio da autoconsciência da personagem. Ao estudar a obra de Dostoiévski, Bakhtin (2005, p. 46-47) explica as personagens da seguinte forma:

Trata-se de uma particularidade de princípio e muito importante da percepção da personagem. Enquanto ponto de vista, enquanto concepção de mundo e de si mesma, a personagem requer métodos absolutamente específicos de revelação e de caracterização artística. Isto porque o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma. A última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo.

Ou seja, o que importa, de fato, é o que a personagem carrega em sua autoconsciência. Sua atitude dependerá, pois, dela própria e da sua relação

com o mundo no qual está inserida. Complementando a citação acima, diz Bakhtin (2005, p. 47):

[...] não são os traços da realidade – da própria personagem e de sua ambiência – que constituem aqueles elementos dos quais se forma a imagem da personagem, mas o valor de tais traços para ela mesma, para a sua autoconsciência.

Tudo aquilo de que se serve o autor para criar o perfil de uma personagem transforma-se em objeto de reflexão para ela mesma. Ou seja, aquilo que nos permite responder quem é essa personagem (seus traços rígidos, como dissemos) deixa de ser o princípio de criação da personagem, que passa a ser criada a partir de sua autoconsciência. Bakhtin (2005) assume, assim, que o autor reserva ao herói a última palavra, não o construindo com palavras que lhe seriam estranhas, mas com palavras do próprio herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo.

A autoconsciência, enquanto dominante artístico da construção da personagem, não pode situar-se em concomitância com outros traços da sua imagem; ela absorve esses traços como matéria sua e os priva de qualquer força que determina e conclui a personagem (BAKHTIN, 2005, p. 49).

Nosso objetivo vai ao encontro dessas proposições, pois nos interessamos pelo fenômeno da autoconsciência relacionado, sobretudo, à personagem feminina central em *Ensaio sobre a cegueira*, o que passa, indubitavelmente, pelas formações discursivas que atravessam seu discurso e de que ela passa a ser o suporte, como enunciadora de um certo ponto de vista sobre a mulher, sobre as imagens/representações que dela circulam nos imaginários sociodiscursivos, abarcando a heterogeneidade possível de ser identificada e que é, muitas vezes, contraditória: afinal, são muitas as figuras do feminino.

Considerando o romance *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) como polifônico, admitimos que ele pode ser perfeitamente substituível por diversos enunciadorees, cada um com a “voz” que lhe é própria, resultando a construção do sentido do jogo que ali se instaura entre formações discursivas concorrentes. O texto de Saramago, sobretudo por meio das personagens femininas – que nele assumem uma certa proeminência – , evoca uma série de posições enunciativas que denotam figuras do feminino e que, é claro, não

correspondem necessariamente às posições do autor. Este, ao dar ao seu texto uma certa configuração, propõe uma determinada leitura do mundo, conduzindo o leitor a um conjunto de reflexões pela forma como as organiza em seu discurso. É por isso que acreditamos que, para entender o texto literário, o leitor não pode se ater a uma interpretação superficial, mas deve apreender as condições que permitiram que tal texto emergisse daquela forma e não de outra.

É importante observar que as personagens femininas de Saramago, em *Ensaio sobre a cegueira*, não falam de si explicitamente, mas reconhecemos o que são pelo que fazem e pelo que dizem acerca das situações que vivenciam. No entanto, elas têm, às vezes, suas ações e seus ditos qualificados, o que denota traços e representações (muitos deles estereotipados), como é o caso, por exemplo, de passagens como esta: “A mulher vinha a entrar, nervosa, transtornada...” (p.20).

Eis um traço que evoca o tão propalado (pela *vox populi* machista) componente histórico, como sendo algo natural do feminino. Ou ainda este outro lugar de inscrição – o da submissão – evocado pela voz masculina em:

No dia seguinte, à hora do jantar, se uns míseros pedaços de pão duro e carne bafienta mereciam tal nome, apareceram à porta da camarata três cegos, vindos do outro lado, Quantas mulheres têm vocês aqui, perguntou um deles. Seis, respondeu a mulher do médico, com a boa intenção de deixar de fora a cega das insônias, mas ela emendou em voz apagada, Somos sete. Os cegos riram, O diabo, disse um, então vocês vão ter de trabalhar muito essa noite, e outro sugeriu, Talvez fosse melhor ir buscar reforço à camarata a seguir, Não vale a pena, disse o terceiro cego, que sabia aritmética, praticamente são três homens para cada mulher, elas aguentam, Riram todos outra vez, e o que tinha perguntado quantas mulheres havia deu a ordem, Quando acabarem vão ter conosco, e acrescentou, Isto é se quiserem comer amanhã e dar de mamar aos vossos homens.” (SARAMAGO, 1995, p. 173).

Essas passagens surgem como índices do feminino, posições da mulher a ser reconhecidas na recepção do leitor a partir de uma cumplicidade interpretativa e simbólica, num mundo onde a voz/vontade do macho (ainda) predomina. Por que Saramago joga diante de nossos olhos tais atitudes? É o que veremos mais adiante.

## CAPÍTULO II - *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* NO CONTEXTO DA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

O presente capítulo trata da apresentação do autor e de sua obra. José Saramago, importante nome da literatura portuguesa contemporânea, construiu seu legado, dirigindo à condição humana um olhar crítico, com a intenção de despertar em seu leitor uma reflexão sobre a vida. Lançou, assim, na literatura, discursos advindos da sociedade ocidental. Sua intenção está descrita no enunciado abaixo:



**Figura 1.** José Saramago

Disponível em: <http://redes.moderna.com.br/tag/ensaio-sobre-a-cegueira/>. Acesso em: 20 nov. 2015.

### 2.1 Um rápido passeio pela vida e pelo legado do autor

José da Silva Saramago nasceu em 16 de novembro de 1922, numa pequena cidade chamada Azinhaga, em Portugal. Aos dois anos mudou-se

com os pais para Lisboa. Kursou uma escola industrial e tornou-se serralheiro. Entretanto, parece-nos que sua vocação era bem diferente: em 1947, aos 25 anos, lançou-se no meio literário e publicou seu primeiro romance, *Terra do Pecado*. Retomou sua vocação somente em 1966, com a publicação de *Os Poemas Possíveis*, “passeando” a partir daí por diversos gêneros literários, além do poema: pelo conto, pelo teatro e pela crônica. Porém, foi somente a partir de 1980 que Saramago começou a se dedicar ao gênero que o consagrou: o romance. A partir dessa década, os romances foram surgindo: *Levantado do Chão* (1980), seu segundo romance; *Memorial do Convento* (1982); *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984); *A jangada de pedra* (1986); *História do cerco de Lisboa* (1989); *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991); *Ensaio sobre a cegueira* (1995); *Todos os nomes* (1997); *A caverna* (2000); *O homem duplicado* (2002); *Ensaio sobre a lucidez* (2004); *As intermitências da morte* (2005); *As pequenas memórias* (2008); *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009).

Seus romances possuem marcas de originalidade, mesmo recebendo influências do neo-realismo português. Tais marcas são perceptíveis nos romances pela criatividade do autor no que se refere às paródias de difícil interpretação, à ironia, sempre presente como modo de ver/explicar comportamentos e inquietudes humanos, à forma do texto, tal como a falta de pontuação no final dos parágrafos e períodos e à presença de termos eruditos. Essas características, entre outras, tornam o estilo de Saramago único na literatura atual, sendo ele considerado por seus leitores e críticos um mestre no tratamento da língua portuguesa.

O escritor português faleceu em 18 de junho de 2010, aos 87 anos, consagrado como um dos maiores nomes da literatura contemporânea. Foi traduzido em mais de 20 idiomas. Em 1998, ganhou o prêmio Nobel de Literatura e, em 1995, o prêmio Camões, um dos mais importantes de seu país natal.

## 2.2 A intertextualidade nos romances de José Saramago

Numa definição ampla, entendemos por intertextualidade, o processo que se constitui pela utilização ou recuperação de um texto já existente para a produção de um novo texto. Para que consigamos apreender e compreender a intertextualidade nesse novo texto, precisamos conhecer o primeiro. A intertextualidade é estudada em diversos campos e disciplinas e também sob diversas perspectivas teóricas. Tais estudos tiveram origem na Linguística Textual e na Teoria Literária, sendo que o conceito – proposto por Kristeva e já apresentado ao público francês logo após a sua tradução do livro *Poética de Dostoiévski* (1970) – teve como base o postulado bakhtiniano de dialogismo: o de que não se pode produzir ou compreender um texto sem estabelecer um diálogo com outros textos produzidos anteriormente. Lembremo-nos de Bakhtin:

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas (BAKHTIN, 1986, p.162).

A intertextualidade é, pois, um critério fundamental para a textualidade, pois se insere no conjunto das características de um texto, permitindo sua interpretação. Além disso, põe fim à antiga visão do texto como uma mera sequência de frases. E até mais, se pensarmos no texto literário, nosso objeto de estudo:

Pois a intertextualidade não é só um outro nome para os estudos das fontes ou das influências, ela não se reduz à simples constatação que os textos entrem em relação (intertextualidade) com um os mais textos (o intertexto). Ela engaja uma reflexão sobre nosso modo de compreensão dos textos literários, nos leva a ver a literatura como um espaço ou uma rede, uma biblioteca se assim quisermos, na qual cada texto transforma os outros que o modificam também por sua vez (RABAU 2002, p. 15).

Como já dissemos, a obra como um todo de Saramago possui muitos traços de originalidade; por esse motivo, o escritor é considerado um dos

maiores romancistas da atualidade mundial. De todas as características inovadoras de sua obra, destacamos mais uma: a intertextualidade, baseada no uso frequente da paródia. Para Machado (2013, p.31)<sup>8</sup>, “[...] a paródia pode ser classificada entre os fenômenos da heterogeneidade [...]. A pesquisadora admite a captação e a imitação de um gênero e sua subversão”. Logo, percebemos nesse fenômeno linguageiro a presença da hipertextualidade (*hipertexto* e *hipotexto*, como já foi especificado anteriormente).

Identificar esses outros textos no texto saramaguiano não é tarefa fácil. Nem sempre o autor previne o seu leitor sobre seus “jogos linguageiros”, e esse último pode muitas vezes nem identificá-los. A intertextualidade se faz mais presente em alguns romances de Saramago do que em outros. Seja como for, os textos saramaguianos dialogam bastante com textos bíblicos, entre outros. Para exemplificar a intertextualidade com a Bíblia, observemos este fragmento do livro analisado:

A mulher do médico tinha perguntado, Que se terá passado com os bancos, não que lhe importasse muito, apesar de ter confiado suas economias a um deles, fez a pergunta por simples curiosidade, apenas porque o pensou, nada mais, nem esperava que lhe respondessem, por exemplo assim, No princípio, Deus criou os céus e a terra, a terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo, e o Espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas, em vez disso, o que sucedeu foi o velho da venda preta dizer enquanto seguiam avenida abaixo, Pelo que pude saber quando ainda tinha um olho para ver, no princípio foi o diabo, as pessoas com medo de ficarem cegas e desmunidas, correram aos bancos para retirarem os seus dinheiros, achavam que deveriam acautelar o futuro [...] (SARAMAGO, 1995, p. 253-254).

Esse trecho contém uma passagem do *Gênesis*, nas linhas 5, 6 e 7. Mas a ela segue-se a ironia, quando o narrador “convoca” o senhor cego, da venda preta: no interior da fala deste, vê-se que Deus foi trocado pelo Diabo no momento da evasão de dinheiro.

A aproximação do autor com o processo intertextual nos revela que existe uma literatura experimental, na qual transita uma dimensão crítica do ser humano, sem perder de vista uma criatividade de aparência inovadora, apesar de em toda literatura haver a presença de textos anteriores ao texto de origem.

---

<sup>8</sup> Tradução nossa de: « la parodie peut être classée parmi les phénomènes d'hétérogénéité[...]. Elle admet la captation et l'imitation d'un genre ou d'un contenu, et sa subversion. »

Todas as paródias, independentemente de serem irônicas ou não, têm uma função: a de aproximar o romancista da tradição literária.

Posteriormente, no capítulo 3, iremos tratar mais detalhadamente dessa categoria, que constitui um dos planos da semântica global de Maingueneau (2008).

Para finalizar esta seção, apresentamos, a título de ilustração, um exemplo da presença marcante da intertextualidade em *Ensaio sobre a cegueira*: trata-se da parábola do cego, retratada na pintura de Bruegel (1568), em que temos um cego guiando outros cegos.

O trecho a seguir confirma a presença dessa intertextualidade com a pintura: “[...] ou teria de suceder-lhes o mesmo que os cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo.” (SARAMAGO, 1995, p. 125). A grande diferença é que, no romance de Saramago, os cegos são guiados pela mulher que vê.



**Figura 2.** A parábola do cego de Bruegel:1568. Museo Nazionale Capodimonte, Nápoles.  
Fonte: Disponível em: <>. Acesso em: 20 nov. 2015.  
[http://www.auladearte.com.br/historia\\_da\\_arte/brueghel.htm#axzz3uuaDmyqz](http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/brueghel.htm#axzz3uuaDmyqz)

### **2.3 *Ensaio sobre a cegueira*: uma reflexão no âmbito da literatura saramaguiana**

*Ensaio sobre a cegueira* retrata, por meio de uma mistura entre o mundo real e o de ficção, as inquietudes humanas. Por se tratar de um romance em que existe presença de criticidade, de posicionamentos e pontos de vista

bastante evidentes que circulam nos imaginários sociodiscursivos, o autor opta por não nomear as personagens e o espaço onde acontece a trama.

Para falarmos da cegueira, tal como a descreveu Saramago, passemos rapidamente pelos princípios da ótica, com base nos quais podemos dizer que o preto e o branco não são exatamente cores. A cor branca é concebida pela mistura de todas as cores existentes no arco-íris, enquanto o preto implica a ausência total de luminosidade. Em outras palavras, o branco pode ser o reflexo total da luz, e o preto, a retenção total. Quando falamos de cegueira, pensamos imediatamente na escuridão. Não remetemos a cegueira a outras cores. A cegueira é, basicamente, negra. No romance, no entanto, a cegueira não é descrita dessa forma que diríamos lógica; ao contrário, ela é clara, branca a ponto de ser comparada a um “mar de leite”.

O enredo fala de uma epidemia que se alastra por todo um país: uma cegueira contagiosa que não tem explicação científica. Acreditamos que Saramago teve a intenção de colocar em evidência as relações humanas, o comportamento humano diante do caos e de nos fazer pensar na verdadeira insignificância da raça humana ao se deparar com a falta de um sentido tão importante para a vida como a visão (sua e do outro). No romance são despertados instintos selvagens nas pessoas, instintos esses caracterizados por violência, agressividade, ira e individualismo, sintomas tão evidentes no mundo de hoje. As personagens do livro, como dissemos, não são nomeadas, são supostamente anônimas (supostamente porque mesmo sem nomes próprios são individualizadas). Não há também uma precisão de onde acontece a epidemia, de onde se desenrola a história. Com referência a esses aspectos, podemos pensar que existe uma intenção de universalizar as pessoas e o ambiente, ou seja, o texto como um todo.

Julgamos que, na obra em foco, a cegueira é uma metáfora do que estamos vivenciando hoje no mundo dito pós-moderno<sup>9</sup>: alienação, perda da individualidade ou seu excesso, inquietudes, massificação da vida etc. A essência do romance está em mostrar como o ser humano está decadente,

---

<sup>9</sup>Segundo Bauman (1998), por “era pós-moderna” ou pós-modernidade devemos entender um processo histórico que tem como algumas características: o consumismo, o individualismo, o desenvolvimento de novas tecnologias e formas de comunicação, o maior contato entre nações etc. Tais desenvolvimentos repercutiriam nos indivíduos, dando-lhes, por exemplo, o sentimento de fluidez, desestabilidade e até desordem. Trata-se de um conceito que se refere a um estado de coisas, e não a um marco cronológico, propriamente dito.

como estamos cegos perante tudo o que nos cerca e como banalizamos as coisas na vida.

Numa entrevista, Saramago (1997) respondeu o seguinte a um jornalista que lhe indagou o porquê do sucesso da sua obra, apesar de ela ser considerada uma leitura difícil: “Eu ousou pensar que os leitores encontrem nesses livros, não digo, uma resposta, mas os ecos das suas próprias inquietações e, sendo assim, não permitem que as dificuldades os vençam” (CALBUCCI, 1999, p. 14). Portanto, por essa resposta, fica claro que Saramago realmente quer tocar seus leitores e fazê-los pensar e repensar a verdadeira condição humana. Isso fica bem explícito nas falas e comportamentos de suas personagens, trazendo para elas imaginários sociodiscursivos que construímos ao longo dos tempos.

## **2.4 Um romance que abre para muitos efeitos de gênero**

No que diz respeito ao estudo dos gêneros de discurso, Bakhtin um dos autores mais citados em função de suas pesquisas sobre o assunto, tais como: a defesa do romance como gênero literário; a abordagem do romance polifônico em Dostoiévski; o destino do discurso literário ligado ao destino dos demais gêneros; o papel e o lugar dos gêneros nos estudos marxistas da linguagem etc. A concepção de gênero para ele se relaciona com outros conceitos que permeiam diversos campos, tais como os de ideologia, enunciado, texto, discurso e língua. Apesar de aparecer frequentemente em sua obra, tal terminologia é flutuante.

*Ensaio sobre a cegueira* já carrega em seu título uma suposta ambiguidade no que se refere à delimitação do gênero. Pensamos que exista aqui um efeito de gênero (CHARAUDEAU, 1992), podendo ter sido ou não introduzido propositalmente pelo autor, uma vez que a palavra “ensaio” pode aparecer na literatura contemporânea sem os contornos do “ensaio” como gênero. De todo modo, o ensaio é um texto que possui características peculiares, pois caminha pela linguagem poética e edificante.

Pode ser que Saramago tenha pensado nesse título como uma forma de avisar seu leitor de que se trata de um romance, uma ficção, mas que esta contém um viés crítico sobre as inquietudes humanas. Talvez o autor quisesse também despertar a curiosidade do leitor mais erudito. Se o gênero ensaio é tomado, em geral, como um texto crítico literário, o título provocaria um efeito de alerta anterior à leitura. Na verdade, *Ensaio sobre a cegueira* é um romance, mas que trata de temas relacionados com a sociedade, com o ser humano.

Isso nos leva a formular a pergunta: afinal, estamos diante de um ensaio ou de um romance? Optemos por uma solução intermediária: digamos que é um romance, mas com efeitos do gênero ensaio. É ficção; entretanto o leitor é levado a realizar uma reflexão sobre a condição humana, devido ao enredo proposto no livro.

Essas indeterminações estão cada vez mais presentes na produção de um texto no que se refere à delimitação dos gêneros. Patrick Charaudeau (1992, p. 698)<sup>10</sup>, em sua *Grammaire Du Sens*, explica tal fenômeno da seguinte maneira:

Esse efeito resulta do emprego de certos procedimentos discursivos que são suficientemente repetitivos e característicos de um gênero para dar sinal de que é ele mesmo. Por exemplo, começar uma história ou uma narrativa com “era uma vez”, é, qualquer que seja a sequência, produzir o efeito de contos de fadas. Sabemos da importância da primeira frase de um romance que tem por função dar o tom de história, quer dizer, afinal de contas, produzir um efeito de gênero. Todas as formas de pastiches, paródias, plágios etc, utilizam procedimentos que permitem preservar (além das variações temáticas), as funções discursivas de texto de partida para produzir um efeito de semelhança (CHARAUDEAU, 1992, p. 698).

A questão de denominar cada gênero literário com características mais ou menos pré-definidas pela sociedade atual provoca discussões no meio acadêmico no que se refere à delimitação de cada gênero, principalmente daqueles que surgem em todo momento com o advento da internet. Os textos

---

<sup>10</sup>Tradução nossa de: « Cet effet résulte de l'emploi de certains procédés de discours qui sont suffisamment répétitifs et caractéristiques d'un genre pour devenir le signe de celui-ci. Par exemple, commencer une histoire ou un récit par 'il était une fois' c'est, quelle que soit la suite, produire l'effet de conte merveilleux. L'on sait l'importance de la première phrase d'un roman qui a pour fonction de donner le ton de récit, c'est à dire, en fin de compte, de produire un effet de genre. Toutes les formes de pastiches, parodies, plagiats, etc. utilisent des procédés qui permettent de garder (au delà des variations thématiques) les fonctions discursives de texte de départ pour produire un effet de ressemblance. ».

são susceptíveis a várias influências, tal como a de outros gêneros. Tentando desvendar o mundo complexo que gira em torno do gênero “ensaio”, Glaudes e Louette (1999, p. 11) afirmam o seguinte:

Dificuldade suplementar, o impasse que parece conduzir toda tentativa para se constituir um gênero a partir de obras particulares se acentua consideravelmente no caso do ensaio. O gênero parece ter um efeito que não satisfaz a nenhuma norma ou as desafia totalmente ou quase isso. Barthes dá uma definição paradoxal quando afirma que o ensaio é caracterizado por uma desorganização sistemática que é sua regra.<sup>11</sup>.

Diante desse quadro, o fato de o gênero ensaio ocupar um lugar incerto e ser afeito à complexidade talvez seja o motivo que levou Saramago a inseri-lo no título da obra. Se o título nada mais é que a síntese do que foi tratado no texto, nesse caso, o romance em foco, movido pelas múltiplas vozes e representações da mulher, é também sinônimo desse mundo feminino tão pouco compreendido e tratado por tantos outros escritores (sobretudo, homens).

## **2.5 O autor (e seu narrador) na obra em foco**

É preciso inicialmente distinguir autor e narrador. Para Fiorin (2003, p. 163-164), o autor é uma instância ligada à enunciação. Também chamado de autor implícito ou abstrato, corresponde à imagem do autor construída no/pelo texto e, como tal, é a fonte dos valores nele veiculados. Não é, pois, um indivíduo de carne e osso, mas um “ser de papel”. Já o narrador é uma instância ligada ao enunciado, podendo inclusive permanecer implícito, quando, por exemplo, narra-se uma história em 3ª. pessoa. Nesse sentido, podemos considerar o narrador como uma projeção do autor no texto.

---

<sup>11</sup>Tradução nossa de: « Difficulté supplémentaire, l'impasse où paraît conduire toute tentative pour constituer un genre à partir d'oeuvres particulières s'accroît considérablement dans le cas d'essai. Le propre de ce genre semble être en effet de ne satisfaire à aucune norme ou de les défier toute ou presque. Barthes en donne une définition ténue et paradoxale quand il affirme que l'essai est caractérisé par une désorganisation systématique qui est sa seule règle. ».

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o autor implícito (José Saramago) consegue fomentar em seu leitor um pensamento crítico, de forma que esse último se envolve no enredo e enxerga nas personagens atitudes que lhe são próprias. As personagens saramaguianas são equipolentes, ou seja, possuem consciência, são munidas de voz e essência do seu próprio ser e ainda têm plenivalência, uma vez que possuem valor de igualdade dentro do diálogo (BAKHTIN, 2005, p. 4).

Elas são, pois, sujeitos da sua própria história e possuem pontos de vista de que emanam efeitos e que representam identidades discursivas evocadas pelo seu modo de dizer (e de fazer). O discurso desses sujeitos é inesgotável, não se limitando à criação do autor. Suas falas e atitudes são frutos da sua autoconsciência, composta por “vozes” do outro e pertencentes aos imaginários sociodiscursivos que circulam e dominam (n)um dado contexto. Trata-se, enfim, de personagens que possuem independência e têm seu valor marcado na narrativa. Nesse sentido, o narrador de *Ensaio sobre a cegueira* deixa suas personagens agirem<sup>12</sup>. As consciências que nelas coabitam são reflexos de sua plenitude.

Para melhor explicar o que foi dito, recorramos a Bakhtin (2005, p. 5):

A posição da qual se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve ser orientada em termos novos face a esse mundo novo, a esse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos e não a um mundo de objetos. Os discursos narrativo, representativo e comunicativo devem elaborar uma atitude nova face ao seu objeto.

Como acontece nos romances de Dostoiévski, Saramago investiu na construção de um “lugar polifônico” em seu romance. As vozes dos sujeitos, em seu conjunto, possuem valores plenos e reações equipolentes e se, em uma primeira leitura, pensarmos que o papel da mulher por vezes se apresenta cristalizado, isso se deve ao fato de que tais estereótipos – que Saramago irá desmontar – estão infiltrados nos imaginários sociodiscursivos, arraigados no inconsciente coletivo.

A literatura atual tem-se mostrado crítica em relação à condição humana e ao mundo. E não é só no romance que essa nova tendência é evidenciada. A

---

<sup>12</sup> O papel do narrador, em *Ensaio sobre a cegueira*, será mais bem descrito e analisado no Capítulo 3.

literatura sempre foi analisada pelo seu viés estético e hoje, com o surgimento de diversos campos de estudo, ela pôde ser estudada à luz de diversos (outros) olhares.

Na verdade, acreditamos que a literatura crítica sempre esteve presente. Entretanto, ela não tinha sido ainda assumida plenamente até tal estudo ganhar direito de cidadania no século XIX. No século XX, essa crítica passa também a ser analisada pelo crivo da linguística moderna.

*Ensaio sobre a cegueira* é um romance que atribui um perfil sócio-psicológico às personagens. O autor liga as personagens a vários posicionamentos do ser humano em relação ao mundo, pautando-se sempre nas atitudes e falas dos seus heróis. Existe uma afirmação do sujeito “eu” com base na existência do segundo sujeito, o “outro”, em seu texto, como diria Bakhtin (2005).

O autor é aquele que concebeu um projeto de escrita (CHARAUDEAU, 1992), ele é o criador do livro. Entretanto, na obra em foco, as personagens femininas possuem espaço próprio, acentuado pela sua autoconsciência. Elas assumem um papel de independência que vai se firmando cada vez mais ao longo do desenrolar do enredo.

Mas estamos cientes de que tal independência só é possível pela criação artística operada pelo autor, ou seja, a liberdade só existe de forma relativa, pois passa pelo universo de criação de Saramago, enquanto fonte de valores do/no texto. Assim, a palavra do autor se faz transversal às palavras plenivalentes das mulheres (e dos homens) que ali se exprimem.

A colocação da personagem em cena permite marcar sua existência e sua importância, possibilitando ao leitor realizar uma reflexão de mundo e de consciência que se integra também ao plano do autor. Então, “esse plano como que determina de antemão a personagem para a liberdade (relativa, evidentemente) e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo.” (BAKHTIN, 2005,p.11).

Nesse quadro, a percepção da personagem nada mais é do que aquilo que o mundo é para ela. E para criar essa percepção, Bakhtin (2005) elabora a tese de que a personagem possui as seguintes caracterizações artísticas:

- relativa liberdade e independência;
- voz no plano polifônico, na colocação especial das ideias;

- novos princípios de conexão, que formam o todo no romance.

Determinada por seu criador, a personagem se constitui, então, “pelo resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo” (BAKHTIN, 2005, p.46-47). Podemos dizer, portanto, que a autoconsciência da personagem faz parte da visão do autor; é objeto de visão e de representação.

Saramago constrói, através da sua visão, uma representação da protagonista, a *mulher do médico*, como “a” heroína consciente (mais que as outras mulheres, pois há, ao longo do livro, aquelas que também revelam traços de loucura e crueldade típicos dos homens). Ela possui traços que carregam consigo posições ideológicas oriundas de diversos discursos que permeiam os imaginários em torno da figura feminina. É um ser que toma consciência do seu papel na narrativa, sem deixar de reconhecer os outros papéis. Entretanto, é necessário que exista um distanciamento entre o autor e a personagem. É aí que atua a autoconsciência: “A autoconsciência enquanto dominante artístico na construção do modelo de herói pressupõe ainda uma nova posição radical do autor em relação ao indivíduo representado” (BAKHTIN, 2005, p.57).

*Ensaio sobre a cegueira* é uma evidência do dialogismo entre interlocutores, bem como do dialogismo interdiscursivo, por meio do qual vários discursos se encontram e constroem representações diversas do/sobre o universo feminino, fazendo, assim, irradiar os pontos de vista do autor, do narrador e das personagens.

## **2.6 Breve caracterização das personagens de *Ensaio sobre a cegueira***

As personagens femininas de Saramago, em *Ensaio sobre a cegueira*, são movidas por um discurso ideológico (feminino) na busca de seu reconhecimento, e é passando pela sua autoconsciência (como veremos no próximo capítulo) que o autor determina o papel da mulher em seu texto.

As mulheres que se destacam no romance representam o discurso sobre a mulher dentro da obra, seja (re)afirmando alguns estereótipos

enraizados nos imaginários sociodiscursivos, seja contrapondo-se a tais estereótipos. A *mulher do médico*, sempre no centro da narrativa e das decisões, como protagonista principal e responsável por guiar os cegos; a *rapariga de óculos escuros*, agindo como mãe, protetora e, por vezes, mostrando-se descontrolada, devido ao momento tenso em que todos se encontram; a *mulher do primeiro cego*, num primeiro momento submissa, mas se tornando, no desenrolar da trama, decidida e em busca da sua autoafirmação perante o marido e as circunstâncias que a cercam. É, principalmente, por esse prisma que tais personagens (femininas) revelam os perfis das mulheres saramaguianas no romance em foco. Suas condutas, seus comportamentos, suas falas, fazem parte do emaranhado da figura feminina no texto, tecendo seu sentido e evidenciando as representações da mulher nele presentes.

As personagens femininas que se apresentam no romance são movidas pela antítese homem e mulher, pela (o)posição do gênero em suas falas e em seus comportamentos ao longo de todo o romance. Elas buscam uma identidade e têm consciência do seu papel, de sua importância e do seu lugar no desenrolar dos acontecimentos. As personagens possuem papéis expressivos, embora não sejam nomeadas e sim denominadas pela situação ou pela profissão que exercem. Nessa perspectiva, soa paradoxal o fato de a protagonista – a única que mantém a visão e, por isso mesmo, torna-se apta a guiar os outros – ser denominada a *mulher do médico*. Talvez com isso, o autor do romance queira subverter ou mesmo ironizar uma das características machistas da nossa sociedade: aquela que vê as mulheres como seres dependentes e coadjuvantes dos homens, estes, sim, os “verdadeiros” líderes, os “verdadeiros” heróis...

Sobre essa falta de nomes próprios em *Ensaio sobre a cegueira*, a seguinte passagem é emblemática:

Ainda estava nesta balança entre a curiosidade e a descrição quando a mulher fez a pergunta directa, Como se chama, Os cegos não precisam de nomes, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante, Mas escreveu livros, e esse livros levam o seu nome, disse a mulher do médico, Agora ninguém os pode ler, portanto é como se não existissem (SARAMAGO, 1995, p. 275).

As personagens de *Ensaio sobre a cegueira* são marcadas, cada uma delas, por características que a identificam na narrativa. No texto, algumas têm mais proeminência do que outras. Por essa razão, descreveremos, a seguir, apenas as personagens de destaque no/do romance e, embora nosso foco seja a figura feminina – sobretudo, a da “heroína” –, não podemos deixar de falar também das personagens masculinas, tendo em vista que, além de participarem ativamente da trama, elas auxiliam (muitas vezes, por oposição) na construção da figura feminina, como veremos nas análises.

- 1) A mulher do médico: única personagem que não é contaminada com a cegueira branca. Assim, desempenha a função de guia e protetora dos acometidos pela cegueira. Possui autoconsciência do seu “lugar”, afirmando ou contestando estereótipos socialmente difundidos.
- 2) O médico: oftalmologista, fica cego enquanto investiga a rara cegueira. Está, via de regra, ao lado da mulher na narrativa.
- 3) O primeiro cego: trata-se do primeiro indivíduo a ser contaminado pela cegueira, enquanto está parado num sinal de trânsito. Na narrativa, demonstra estar sempre revoltado com a situação.
- 4) A mulher do primeiro cego: reencontra o marido no manicômio, onde são confinados, por determinação do governo, todos os indivíduos que se tornam cegos. Mostra-se inicialmente submissa, mas, no decorrer da história descobre-se mais forte do que pensava.
- 5) O cego ladrão: oferece-se para ajudar o primeiro cego, mas rouba-lhe o carro. É morto pelos guardas que cuidam do manicômio.
- 6) O velho da venda preta: paciente do médico, pois sofre de catarata. É contaminado com a cegueira branca no olho que ainda enxergava.
- 7) Rapariga dos óculos escuros: é uma prostituta, que havia se consultado com o médico, devido a uma conjuntivite. Tem relações sexuais com ele enquanto se encontram no manicômio. Ao sair de lá, relaciona-se com o velho da venda preta. Simboliza uma espécie de Maria Madalena, que foi perdoada. Demonstra instinto materno e protetor em relação ao rapazinho estrábico.
- 8) O rapazinho estrábico: levado ao manicômio sem a companhia da mãe, é praticamente assumido como filho pela rapariga dos óculos escuros.

- 9) O cego da pistola: chefe do grupo de cegos malvados que causa terror aos demais no manicômio. Assume um discurso de viés bastante machista.
- 10) O cego da contabilidade: também pertencente ao grupo dos malvados, já era cego antes da epidemia. Sabe, portanto, o alfabeto Braille e práticas contábeis, o que lhe dá certa vantagem no interior do grupo.
- 11) A velha do andar de baixo: é vizinha dos pais da rapariga dos óculos escuros. Fica sozinha e abandonada e, por essa razão, acaba morrendo.
- 12) A cega das insônias: como sua denominação indica, tem dificuldades para dormir. No manicômio, ao ser agredida pelos cegos malvados, não aguenta e morre.
- 13) Escritor: ao ser expulso de seu próprio apartamento, passa a morar no apartamento do primeiro cego. Mesmo contaminado com a “treva branca”, continua a escrever, pois, sem isso, não seria capaz de viver.

Feita a apresentação do autor, de sua escritura, de suas produções mais relevantes e, especialmente, dos aspectos mais importantes de *Ensaio sobre a cegueira*, passemos à questão que nos interessa mais de perto: a da representação da mulher na sociedade e no universo saramaguiano da obra em foco.

### **CAPÍTULO 3 – A MULHER E AS MULHERES DE JOSÉ SARAMAGO EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA***

Neste capítulo, como foi dito na seção introdutória, buscaremos situar a mulher no mundo de hoje, apontando os papéis e os estereótipos que (ainda) lhe são associados nos imaginários sociodiscursivos, para, a partir daí, examinar as representações encontradas na obra em foco (à luz das categorias estudadas no Capítulo 2) e verificar até que ponto essas representações assumem/subvertem os estereótipos e os papéis atribuídos, tradicionalmente, à figura feminina.

#### **3.1. Estereótipos, imagens/representações: da sociedade ao romance de Saramago**

A mulher do mundo contemporâneo tem um papel bastante representativo e heterogêneo na sociedade. Sem deixar de ser mãe, esposa, trabalhadora e condutora do lar, hoje ela faz parte do sustento e do planejamento familiar. O século XX representou uma grande (r)evolução para o sexo feminino. Suas conquistas lhe deram mais liberdade de agir e de se expressar, marcando a sociedade como um todo.

Apesar de reconhecermos esses avanços, não é nosso intuito aqui, como foi dito, transformar esta dissertação num libelo em prol do movimento feminista, mas sim descobrir – ou, pelo menos, delinear – como o perfil dessa mulher contemporânea se mostra em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Nessa perspectiva, procuramos apontar como é feita a construção de sentidos do discurso relacionado ao universo feminino na perspectiva do autor.

O universo feminino é complexo (e polêmico), e hoje, na literatura moderna, percebemos isso de forma mais nítida. Deparamo-nos sempre com

estereótipos (culturais, comportamentais etc.) comuns em conversas cotidianas, textos literários, textos midiáticos etc. Esses estereótipos são amplamente conhecidos: sexo frágil, físico fraco, incapacidade para exercer posições profissionais superiores, a mulher doméstica, a mulher como o segundo sexo. Embora possam parecer arcaicos, esses estereótipos ainda prevalecem naquilo que poderíamos chamar de imaginários sociodiscursivos. A mulher vitoriosa é ilegítima perante alguns olhares. A natureza da mulher fez com que a sociedade criasse essa desigualdade entre os sexos. A mulher, por ser, de fato, mais fraca/frágil fisicamente, é a mãe protetora dos filhos e do lar, sendo, em geral, a única responsável por organizar o aconchego familiar. O homem, por sua vez, é o responsável por sair de casa e trazer o sustento da família. Portanto, esses estereótipos interpretam a mulher como objeto sexual passivo, mãe devotada e esposa obediente (ROSADO, 1979).

Diversos antropólogos mapearam os conceitos coletivos sobre a mulher, delineando a grande importância do sexo masculino na construção da história e da civilização, enquanto a mulher é desconsiderada e mesmo invisibilizada nesse processo. Mas hoje, em pleno século XXI, sabemos que não é possível relatar nada, principalmente no que se refere à história recente, sem citar a participação do dito “segundo sexo”. Portanto, a mulher tem, sim, um papel significativo na sociedade atual, e isso vem sendo expresso na literatura, nas artes plásticas, no cotidiano, nas mídias, no mundo empresarial e político. Esses “territórios” são perceptíveis no texto de Saramago, não só pelo que ele deixa evidente, mas também pelo seu avesso, pelo que o autor deixa implícito ou subentendido, um fora de quadro que surge na dimensão interpretativa, a partir do que no texto é dito, figurativizado, tematizado.

Podemos observar em *Ensaio sobre a cegueira* situações em que é a mulher que exerce o poder, situações em que ela será mais forte do que o homem, sobretudo se considerarmos sua (do homem) condição fragilizada na narrativa: ele está cego, doente, destituído de seus bens materiais e logo, enfraquecido em sua virilidade e potência física, condição que permite, então, que a mulher sobressaia. Em meio a essa situação caótica, uma mulher que vê, diante da cegueira de todos os outros, é a única capaz de manter autonomia e, portanto, de controlar sua situação e a dos outros.

Porém, por vezes, essa mulher tem que recuar, ser estratégica para não morrer e relegar ao abandono os cegos que em volta dela se agrupam e que dela dependem para sobreviver. Isso faz com que ela se deixe violentar, o que, de certa maneira, a reconduz à sua condição de mulher inscrita num mundo dominado pelo poder do homem.

O discurso do/sobre o feminino, em Saramago, nos mostra, paradoxalmente, toda a fragilidade e força do universo feminino. Em outras palavras: esse universo se mostra fortificado pelas grandes decisões advindas exatamente da fragilidade, sobretudo pela resistência à sedução do poder num momento em que este estaria ao alcance fácil das mãos. A mulher assume a figura da sensatez, do realismo, mesmo a da pureza, ao passo que o homem se entrega ao desespero, à delinquência moral diante da condição em que se encontra – e que é incapaz de resolver sem o uso (e o abuso) da condição feminina.

Nesse conflito e nessa exposição do ser humano diante de uma situação que o torna indefeso e frágil, duas figuras dominantes parecem se delinear: uma figura do feminino, que busca uma saída por meio da manutenção de uma certa ordem; e uma figura do masculino, que se entrega ao desespero e à tirania diante de uma situação que interpela sua virilidade original, evocando a perda de seu poder natural, e que, diante disso, não vai muito além dessa luta pela manutenção de seu poder (simbólico).

Embora seja nítida a mudança do papel da mulher em nossa sociedade, podemos concordar com Rosado (1979, p. 19), quando afirma que “em todas as sociedades contemporâneas, de alguma forma, há o domínio masculino, e embora em grau de expressão de subordinação feminina varie muito, a desigualdade dos sexos, hoje em dia, é fato universal na vida social”.

Em outras palavras, seja qual for seu meio social, a mulher da atualidade é ainda (apesar de inegáveis avanços) caracterizada por sofrer, em certo grau, a força do domínio masculino. Embora suas conquistas sejam significativas, ela, muitas vezes, ainda se incrusta no estereótipo de sua inferioridade em relação ao homem. O aspecto biológico parece impor certa hierarquia entre a força do homem e a fragilidade da mulher, mas não pode nos dizer muita coisa sobre o mundo social em que vivemos, produto da cultura e da história que, em certo sentido, refletiu a força física do homem e seu papel

na imposição dos lugares da mulher. O biólogo não pode nos explicar porque a força e as atividades masculinas, em geral, parecem ser valorizadas pelas pessoas em todas as culturas, mas a história poderá nos dar pistas do exercício da força na constituição da dominação.

Na narrativa saramaguiana existe, pois, um discurso de desigualdade entre os gêneros sociais. Mas quando tal desigualdade começa na história do mundo? Na história da civilização, a maioria das descrições dos processos de formação social tratou a mulher como um ser dominado pelo mais forte e, portanto, incapaz de interferir nas mudanças sociais e culturais de uma época. Em todo lugar – e o mundo latino não é exceção – o homem sempre teve privilégios e maior destaque em relação à mulher, tendo em vista sua vinculação a papéis sociais de domínio e autoridade. Na literatura, no cinema, no teatro, no mundo das artes em geral, muitas vezes a mulher que exerce certo tipo de poder é vista com certo preconceito, tomada como “manipuladora”, “autoritária” ou muito “masculina” e, na melhor das hipóteses, uma rara exceção.

Essas afirmações denotam o machismo contemporâneo, mesmo em sociedades mais avançadas em que a mulher já conquistou espaços importantes na estrutura de poder. Parece claro que os avanços do mundo empírico nem sempre se refletem nos discursos que circulam, visto que estes continuam, em larga medida, conservadores. Um exemplo disso são as publicidades. Com efeito, muitas publicidades de produtos consumidos tanto por homens quanto por mulheres não evocam, no discurso que produzem, a figura do destinatário-consumidor mulher. É o caso, por exemplo, das publicidades de carro e de bebidas alcoólicas, como as de cerveja no Brasil. Nelas, a mulher é, via de regra, representada como um mero objeto de desejo do homem, e o produto anunciado, como um auxiliar na satisfação do desejo masculino. Eis um exemplo apenas, entre tantos outros. Conscientemente ou inconscientemente, essas representações circulam e são legitimadas independentemente do real empírico e, na maioria das vezes, as próprias consumidoras, ou seja, as mulheres, não refutam essas representações que as silenciam como destinatárias de um produto que, na realidade, elas também consomem.

Antropólogos, sociólogos, biólogos, estudiosos da linguagem, bem como grupos feministas ou machistas, mostram-nos um conjunto de representações do que foi – e poderá ser – a figura da mulher na sociedade contemporânea e futura. Nesse sentido, muitas mulheres (e seus simpatizantes) buscam desvelar a ideologia existente na corrente “machista”, quebrando preceitos e preconceitos enraizados no inconsciente coletivo. Outras vezes, no entanto, elas próprias legitimam essas representações cristalizadas sem perceber.

### **3.2 A perspectiva comportamental da mulher: o universo feminino em Saramago**

Saramago, para nós, trata suas personagens com certa benevolência. Ele realmente idealiza a figura feminina, mas isso não quer dizer que a construa de forma totalmente positiva, pois ele não deixa de confirmar o arquétipo de grande mãe, protetora, defensora do lar, ou o lugar de submissão, de objeto sexual da mulher. São essas questões que nortearão nossa análise da (e sobre a) fala feminina, no que tange à construção da linguagem e à(s) forma(s) como o “segundo sexo” é caracterizado em *Ensaio sobre a cegueira*, a partir de traços que efetivamente circulam na cultura e que estão ali para ser reconhecidos e para se tornarem suportes de posicionamentos na recepção da obra.

O reconhecimento de um traço, de uma característica, de uma posição, de uma condição humana é o ponto de partida para condicionar, através da dimensão interpretativa, uma voz interdiscursiva que clama por justiça, por posturas humanitárias, uma “voz”, enfim, que orienta o posicionamento do destinatário da obra.

No que se diz respeito às representações que circulam sobre o papel da mulher na sociedade, Saramago traz, por meio do discurso literário, figuras do feminino que denotam posições ideológicas sobre a mulher. A personagem feminina transforma-se, assim, em uma mulher-signo de alguma coisa, um signo que é revestido de material ideológico. Saramago conduz o leitor a perceber essas construções do papel feminino em diversas passagens do livro,

a partir dos dizeres e das ações das personagens femininas, sobretudo da protagonista (sem perder de vista, evidentemente, a “contribuição” que as personagens masculinas têm nesse processo de constituição do feminino). Tais construções interpelam o leitor e lhe conferem a responsabilidade de um coenunciador que assume essa cumplicidade demandada pelos escritos saramaguianos no livro em pauta.

Nessa perspectiva, ao dar ênfase à personagem feminina, o autor admite que o papel da mulher e o seu discurso têm valor e poder social. Dentro dessa história, podemos encontrar os medos, as inseguranças, as frustrações, mas também a conquista dos direitos, a mudança de comportamentos da mulher no último século. Essa “idealização feminina” feita por Saramago passa, naturalmente, por formações discursivas e ideológicas presentes na sociedade, mostrando um discurso que se constrói a partir do processo desenvolvido pela mulher ao longo de sua história e que continua sendo buscado por ela diariamente, em todos os espaços da vida social.

Saramago utiliza-se de uma dimensão rara e singular da literatura portuguesa: uma constante demanda de um laço que prenda o romance à arte de questionar. Em outras palavras, seu romance é uma interrogação sobre o mundo, sobre o que ele é ou poderia ser. Do ponto de vista da interdiscursividade, podemos dizer que a idealização da mulher em *Ensaio Sobre a Cegueira* parte de uma relação com outros discursos (outras FDs): o discurso cotidiano, o feminista, o machista, o antropológico etc. O autor demonstra, em seu livro, experiências registradas dentro da história e do percurso da mulher na sociedade, construindo a (auto)consciência feminina a partir da reflexão sobre si mesma e sobre o mundo ao seu redor.

Assim, ao conferir um lugar de destaque à personagem feminina, às suas atitudes, aos seus comportamentos e às suas falas, Saramago insere em seu discurso a experiência de alguém que, como Beauvoir (1967), rejeita a submissão da mulher ao homem. Mas, para tanto, o autor teve que buscar, no âmbito da sociedade contemporânea, o perfil e o papel da mulher, observando, nesse empreendimento, múltiplos discursos. Leiamos a passagem abaixo:

Então será preciso racionar alimentos que vierem chegando, disse uma voz de mulher [...] a mesma voz feminina, se não nos organizarmos a sério, mandarão a fome e o medo, já é uma vergonha

que não tenhamos ido com eles enterrar os mortos [...] (SARAMAGO, 1995, p. 96).

No trecho acima, a “heroína” conduz a situação a um bom entendimento, buscando assumir um novo papel ou uma recolocação na sociedade. Nessa perspectiva, Saramago mostra a personagem feminina exercendo seu sábio poder de decisão.

Nessa mesma direção, certos valores atribuídos às personagens femininas na obra são aqueles de quem dá importância ao papel da mulher na sociedade, conferindo-lhe dignidade e representando-a positivamente. Citemos alguns desses valores:

- a mulher no centro das decisões;
- a mulher sensata;
- a mulher como o ponto de equilíbrio de uma situação;
- a mulher maternal, protetora e provedora.

Tais manifestações interpelam uma formação discursiva e a contrapõem a outra, adversa, servindo ao estabelecimento de uma polêmica interna na obra entre duas representações antitéticas sobre a mulher: a mulher ativa, organizadora, racional, fonte de equilíbrio e sensatez, de um lado; a mulher histórica, ignorante, passiva, objeto de prazer, de outro. Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, temos então, a contextualização do discurso feminino em seu direito e em seu avesso.

O mundo transmite a linguagem, o discurso, e o homem responde a essa transmissão. Então, o diálogo se estabelece entre o eu e o outro. No trecho citado anteriormente, a protagonista responde, ou seja, manifesta uma reação à atitude dos homens que, mesmo cegos, a excluem no episódio de enterrar os mortos, ação tomada como iminentemente masculina. Forma-se aí um diálogo, a construção do eu perante a fala de outrem. Segue um esquema que ilustra o diálogo existente entre o construtor de um discurso e o receptor desse discurso:

Discurso A \_\_\_\_\_ Discurso B  
 (Locutor – Provoca uma reação)      (Receptor – Provocado, responde)

Como ressalta Bakhtin (1993, p. 8):

[...] todo discurso existente não se contrapõe da mesma maneira ao seu objeto: entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é particularmente no processo da mútua interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente.

O comprometimento com um posicionamento crítico pode surgir da própria situação encenada na trama, das atitudes tomadas pelas próprias personagens, atitudes que clamam por reconhecimento do leitor e, conseqüentemente, o interpelam a assumir posições críticas, clamam por seu afeto, ou seja, por suas emoções (solidariedade, piedade, repulsa etc.) e o levam a (re)avaliar seus valores (éticos, humanitários, de justiça etc.).

A mulher, em *Ensaio sobre a cegueira*, ganha destaque ao trazer com ela atitudes que exigem primeiramente força emocional, antes que se realizem procedimentos que exigem força física. E não é só a mulher do médico, a protagonista principal, mas quase todas as personagens femininas participam vigorosamente dos principais direcionamentos do romance. A mulher do isqueiro, por exemplo, enche-se de coragem para incendiar a camarata onde estavam os cegos malvados, os cegos que violavam as mulheres em troca do repasse de comida para os confinados dos demais grupos (das demais camaratas). Para ilustrar o significado grandioso conferido a certas personagens femininas no livro estudado, observemos o episódio a seguir:

Aqui, onde deveria ter sido um por todos e todos por um, pudemos ver como cruelmente tiraram os fortes o pão da boca aos débeis, e agora esta mulher, tendo-se lembrado de que trouxera um isqueiro na malinha de mão, se em tanto desconcerto o não perdera, foi ansiosamente por ele e ciosamente o está a esconder, como se fosse condição de sua própria sobrevivência, não pensa que talvez um destes seus companheiros de infortúnio tenha por aí um último cigarro, que não pode fumar por lhe faltar o pequeno lume necessário. Nem iria a tempo pedi-lo. A mulher saiu sem dizer palavra, nem adeus, nem até logo, segue pelo corredor deserto, passa rente à porta da primeira camarata, ninguém de dentro deu por ela ter passado, atravessa o átrio, a lua descendo traçou e pintou um tanque de leite nas lajes do chão, agora a mulher está na outra ala, outra vez um corredor, o seu destino é ao fundo, em linha recta, não tem nada que enganar. Além disso, percebe umas vozes a atende-la, maneira só figurada de dizer, o que lhe chega aos ouvidos é a

algazarra dos malvados da última camarata, estão a festejar o vencimento da batalha comendo do bom e bebendo do fino, passe o exagero intencional, não esqueçamos que tudo na vida é relativo, comem e bebem simplesmente do que há, e viva o velho, bem gostariam os outros de meter-lhe o dente, mas não podem, entre eles e o prato da barricada de oito camas e uma pistola carregada. A mulher está de joelhos à entrada da camarata, mesmo junto às camas, puxa devagar os cobertores para fora, depois levanta-se, faz o mesmo na que está por cima, ainda na terceira, à quarta não lhe alcança o braço, não importa, os ratilhos estão preparados, agora é só chegar-lhes o fogo. Ainda se recorda de como deverá regular o isqueiro para produzir uma chama comprida, já aí a tem, um pequeno punhal de lume, vibrando como a ponta de uma tesoura. Começa pela cama de cima, a labareda lambe trabalhosamente a sujidade dos tecidos, enfim pega, agora a cama do meio, agora a cama de baixo, a mulher sentiu o cheiro do seu próprio cabelo chamuscado, deve ter cuidado, ela é a que deita fogo à pira, não a que nela deve morrer, ouve os gritos dos malvados, lá dentro, foi nesse momento que pensou, E se eles têm água, vão conseguir apagar, desesperada meteu-se debaixo da primeira cama, passeou o isqueiro ao comprido do colchão, aqui, além, então de repente as chamas multiplicaram-se, transformaram-se numa única cortina ardente, um jorro de água ainda passou através delas, foi cair sobre a mulher, porém inutilmente, já era o seu corpo o que estava a alimentar a fogueira. Como vai aquilo lá dentro ninguém pode arriscar-se a entrar, mas a imaginação para alguma coisa nos há de servir, o fogo anda a saltar velozmente de cama em cama, quer deitar-se em todas ao mesmo tempo, e consegue-o, os malvados gastaram sem critério nem proveito a pouca água que ainda tinham, tentam agora alcançar as janelas, mal equilibrados sobem às cabeceiras das camas a que o fogo ainda não chegou, mas de repente o fogo lá já está, com a ardência do calor as vidraças começam a estalar, a estilhaçar-se, o ar fresco entra silvando e atíça o incêndio, ah, sim, não estão esquecidos, os gritos de raiva e medo, os uivos de dor e agonia, aí fica feita a menção, note-se, em todo o caso, que irão sendo cada vez menos, a mulher do isqueiro, por exemplo, está calada há muito tempo (SARAMAGO, 1995, p. 205-207).

Por que Saramago escolhe uma mulher para o desfecho da cena com os cegos ensandecidos e cruéis? Acreditamos ser a mulher aquela que está por trás de todos os “acontecimentos” sociais, seja procriando, seja decidindo, ou tão somente acreditando num mundo melhor. É evidente, também, que essa escolha reflete uma intencionalidade por parte do autor: a de colocar face a face oprimido e opressor, com a rebelião do primeiro e o castigo do segundo, tornando a cena um suporte de catarse, um momento de regozijo revolucionário. A literatura de Saramago está carregada de História e, nesse sentido, *Ensaio sobre a cegueira* é uma obra singular, pois coloca face a face homens e mulheres diante de uma condição (des)humana e caótica que deflagra fragilidades e forças.

Para Gomes (1993, p. 84), vale a pena refletir sobre as relações que o romance português contemporâneo mantém com a realidade. Para esse teórico, Saramago é um dos escritores portugueses que mais assume uma arte compromissada com o campo social. Diz ele: “Um romancista que acredita que o romance seja um instrumento de resgate das classes desfavorecidas e um instrumento de denúncia dos desmandos dos poderosos.” (GOMES, 1993, p. 34).

Essa arte compromissada de Saramago não está ausente de *Ensaio sobre a cegueira*. Nota-se esse engajamento na construção narrativa e, no caso do presente trabalho, nas posições que ocupam algumas personagens femininas dentro da obra. Esse compromisso é observável também por meio da autoconsciência feminina presente na construção do discurso dessas personagens. O diálogo presente no discurso de Saramago está repleto de vozes sociais que, por isso mesmo, produzem efeitos de polifonia. Esta é uma das estratégias discursivas mais poderosas na construção do romance saramaguiano. O texto é movido por vozes (discursos) que respondem umas às outras, que se completam ou ainda polemizam entre si. Essa é uma dimensão importante em nossa análise, pois buscamos identificar essas vozes e o modo como elas ora se complementam, ora se digladiam, representando pontos de vista expostos ao olhar atento e cúmplice de um leitor imaginado.

### **3.3 Focalizando mais de perto a figura feminina em *Ensaio sobre a cegueira***

Dar a conhecer as personagens de *Ensaio sobre a cegueira*, como fizemos brevemente no capítulo anterior, é necessário para que possamos desenvolver a pesquisa, fazendo as análises e discutindo seus resultados. Pretendemos, em linhas gerais, apreender como a mulher se atribui uma identidade sexual e social, e como essa identidade é elaborada no romance em foco, de modo a constituir os lugares de inscrição da mulher. Nesse sentido, podemos reafirmar que a mulher está inscrita no texto. O “fio discursivo” propõe, sem o dizer explicitamente, uma busca de autoafirmação, por meio de

um ponto de vista crítico que surge do não dito, do implícito, em contraposição à encenação que expõe os lugares de inscrição da mulher, lugares que interpelam um destinatário a reconhecê-los e a se posicionar, aceitando-os ou recusando-os.

Em todos os lugares, a mulher ainda carece de reconhecimento e valorização da sua cultura e do seu ser. Se o mundo ocidental começou a aceitar melhor os atributos e as capacitações do sexo feminino, convivemos ainda com sociedades em que a mulher é totalmente reprimida e inibida, postulada como um agente do espaço doméstico, da alcova, do afeto maternal ou da histeria neurótica. Para Rosado (1979, p. 35),

[...] o que talvez seja mais notável e surpreendente é o fato de que as atividades masculinas, opostas às femininas, sejam sempre reconhecidas como predominantemente importantes e os sistemas culturais deem poder e valor aos papéis e atividades dos homens.

Como já dissemos, a identidade feminina busca firmar-se na sua autoestima, na sua capacidade de progresso e de liberdade, por meio de direitos políticos igualados, mas também pela(s) posição(ões) que a mulher assume dentro de casa, seja como detentora do orçamento financeiro, seja como condutora da criação dos filhos, seja, enfim, no seu papel de responsável pelo direcionamento de um lar. Ao analisarmos a figura feminina em *Ensaio sobre a cegueira*, presenciemos algumas dessas características nos traços das personagens.

No texto saramaguiano, as personagens femininas a princípio parecem estar à procura de identidade, em busca da concretização da sua natureza como protetoras e mães, por exemplo. Sua identidade está perdida e fragmentada no caos coletivo que se instaurou via cegueira generalizada. Mesmo nessa condição, elas são valorizadas no romance, uma vez que conduzem toda a situação.

Notamos que, no essencial, o romance em pauta não se afasta do vasto conjunto de obras de Saramago, já que aquele – a exemplo dos demais – aponta sempre para uma questão do mundo contemporâneo: a de fazer o ser humano repensar o mundo em que vive, reconhecendo os traços que são próprios, sobretudo os mais perversos, aqueles que indicam variados tipos de

“cegueira”. E é essa meditação – que busca levar o leitor a refletir sobre sua vida – que o autor imputa às suas personagens femininas. Elas devem refletir sobre questões como o respeito, a valorização da vida e a compreensão do mundo.

Saramago cria para suas personagens diversos papéis, que no decorrer do texto, vão se sobressaindo, revelando o poder – ou, ao contrário, a submissão – no discurso da (e sobre a) mulher em cada passagem. Trata-se de um mecanismo (interdiscursivo) de que o autor se serve com maestria para mostrar a história da mulher, caracterizando-a pelos valores em jogo e pela ênfase dada ao discurso das personagens femininas, mas também das masculinas, já que estas também falam da/sobre a mulher, seja diretamente, seja indiretamente ao falarem de si. O trecho, a seguir, apresenta o diálogo entre uma personagem masculina e a mulher do médico, no qual presenciamos a desigualdade entre sexos:

Então será preciso racionar os alimentos que vierem chegando, disse uma voz de mulher, Parece-me uma boa ideia, se quiserem falaremos amanhã, De acordo, disse a mulher. Já o médico se retirava quando ouviu a voz do homem que primeiro tinha falado, A saber quem é que manda aqui. Parou à espera de que alguém respondesse, fê-lo a mesma voz feminina, Se não nos organizarmos a sério, mandarão a fome e o medo, já e uma vergonha que não tenhamos ido com eles enterrar os mortos, Por que é que não os vai enterrar você, já que é tão esperta e tão sentenciosa, Sozinha não posso, mas estou pronta para ajudar [...] (SARAMAGO, 1995, p. 96).

Nesse trecho, podemos identificar, de um lado, uma figura de mulher zelosa pela organização “doméstica”, mas, ao mesmo tempo, solidária e voluntariosa, que se contrapõe à figura adversa: a de um homem egoísta, cioso do poder de comando, irônico e cruel em relação à mulher que, para ele, inspira mesmo certo despeito (“já que é tão esperta e sentenciosa”). De outro lado, porém, vemos uma mulher que aceita seu lugar, que não enfrenta o “macho”, não o contradiz, nem refuta sua postura irônica; ao contrário, permanece compreensiva e solícita: “Sozinha não posso, mas estou pronta para ajudar...”.

Com efeito, Saramago evoca situações bem conflituosas entre as personagens femininas e masculinas. Nesta seção, julgamos oportuno desenvolver a análise do *corpus*, passando por algumas personagens

femininas do romance: a mulher do médico, a mulher do primeiro cego e a rapariga de óculos escuros. Cada uma delas tem seu papel na narrativa.

A mulher do médico – e heroína do romance – é bonita, considerada uma esposa dedicada, protetora e mãe de todos. É a única que não ficou cega e, por isso, é aquela que conduz toda a situação e coordena um grupo de cegos. Não é por outra razão que ela está nas principais passagens do romance e parece congrega os vários lugares de inscrição do feminino. A passagem a seguir relata uma situação constrangedora do romance em que as mulheres são violentadas pelos cegos ensandecidos, em troca de comida para todo o grupo, e envolve uma situação delicada que diz respeito não apenas à relação entre a heroína e seu marido, mas também à posição machista do primeiro cego referente à sua própria mulher:

O primeiro cego começara por declarar que mulher sua não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse, que nem ela o queria nem ele o permitiria, que a dignidade não tem preço, que uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder todo o sentido da vida. O médico perguntou-lhe então que sentido da vida via ele na situação em que todos ali se encontravam, famintos, cobertos de porcaria até as orelhas, roídos de piolhos, comidos de percevejos, espiçados de pulgas, Também não queria que a minha mulher lá fosse, mas esse meu querer não serve de nada, ela disse que está disposta a ir, foi sua decisão, sei que o meu orgulho de homem, isto o que chamamos orgulho de homem, se é que depois de tanta humilhação ainda conservamos algo que mereça tal nome, sei que vai sofrer, já está a sofrer, não o posso evitar, mas é provavelmente o único recurso, se queremos viver, Cada qual procede segundo a moral que tem, eu penso assim e não tenciono mudar de ideias, retorquiu agressivo o primeiro cego [...] (SARAMAGO, 1955, p.167).

A mulher do primeiro cego, no início do romance, apresenta-se como uma figura submissa, mas, no decorrer do texto, rebela-se e busca a conquista de outro papel de mulher. A “voz” dessa personagem é até mesmo modificada no transcorrer do texto. Ela recebe grande destaque na passagem a seguir, pois enfrenta o marido, mostrando-lhe que está ciente da situação. Observemos:

Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem, Só fazes o que eu mandar, interrompeu o marido, deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu, É uma indecência, está na tua mão não seres indecente, a partir de agora não comas, foi esta a cruel resposta, inesperada em pessoa que até hoje se mostrava dócil e respeitadora do seu marido (SARAMAGO, 1995, p. 168).

Os qualificativos “dócil” e “respeitadora”<sup>13</sup> são lugares da conformidade feminina que a personagem deseja romper, embora tal reação tenha como origem uma necessidade primária: a nutrição, o que, de certa forma, recoloca a mulher na posição de mãe protetora (e, nesse caso, também provedora) que, para fazer sobreviverem os seus, dispõe-se a ir às últimas consequências. Nesse ponto da trama, poderíamos também vislumbrar uma troca de papéis, ou uma recomposição interessante, pois agora é a mulher que sai para buscar o alimento e trazê-lo para casa, enquanto o homem permanece à espera, impotente para tal tarefa. Num espaço de paradoxos, parecem juntar-se uma cultura matriarcal, a da mulher que cuida da sobrevivência e da organização da tribo, e uma cultura patriarcal, em que bárbaros machos tomam as mulheres, as violam e as dominam pela força bruta... mas as alimentam.

As personagens da mulher do médico, da mulher do primeiro cego e da rapariga dos óculos escuros representam papéis e valores bem definidos do gênero feminino na narrativa, como já vimos e ainda veremos em alguns trechos das análises. A rapariga de óculos escuros é apresentada com a mesma generosidade com que, a princípio, o narrador tenta relativizar a atitude do ladrão do automóvel do primeiro cego, ao dizer que a vida não lhe deu tantas opções e que talvez ele não quisesse praticar tal ato. Tendo em sua bagagem a prostituição, a moça é defendida dos julgamentos preconceituosos, decisivos e definitivos, como em:

Ela tem, como a gente normal, uma profissão, e também como a gente normal, aproveita as horas que lhe ficam para dar algumas alegrias ao corpo e suficientes satisfações às necessidades, as particulares e as gerais. Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se deverá dizer dela, em lato sentido, é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí o prazer que pode (SARAMAGO, 1995, P.31).

As diversas mulheres de *Ensaio sobre a cegueira* possuem traços que as identificam, cada qual em seu devido papel. Nesse sentido, é possível apreender uma certa simpatia manifestada pelo narrador (a instância inscrita no enunciado que funciona como projeção do enunciador/autor) em relação à

---

<sup>13</sup> Lembremos que o vocabulário é um dos planos da semântica global propostos por Maingueneau (2008). Essa questão será retomada no item 3.6.

personagem “rapariga dos óculos escuros”. Ele cria um ambiente de absolvição da moça, ao relatar o episódio em que ela reage ao assédio sexual do ladrão de automóveis, causando-lhe um ferimento na perna, ainda que tal ferimento leve o ladrão a procurar a ajuda de um guarda e receba, por isso, uma inesperada rajada de tiros, que lhe causa a morte. Em sua reflexão – e numa espécie de transgressão dos fatos –, o narrador menciona, então, um tipo de cegueira impossível de ser superada pelos humanos: a cegueira provocada pela impossibilidade de previsão de todas as consequências, desejadas ou não, de seus atos:

[...] se antes de cada acto nosso nos puséssemos a prever todas as consequências dele, a pensar nelas a sério, primeiro as imediatas, depois as prováveis, depois as possíveis, depois as imagináveis, não chegaríamos sequer a mover-nos de onde o primeiro pensamento nos tivesse feito parar. Os bons e os maus resultados dos nossos ditos e obras vão-se distribuindo, supõe-se que de uma forma bastante uniforme e equilibrada, por todos os dias do futuro, incluindo aqueles, infindáveis, em que já cá não estaremos para poder comprová-lo, para congratular-nos ou pedir perdão, aliás, há quem diga que isso é que é a imortalidade de que tanto se fala (SARAMAGO, 1995, p. 84).

Talvez seja bom retomar aqui o ponto de vista de Simone de Beauvoir (1967), para quem as mulheres devem lutar contra o destino de submissão do sexo biológico; mas, para se livrarem disso, precisam se “transformar” em homens, ou seja, ser mais corajosas e fortes, não se deixando dominar como suas predecessoras na História.

### **3.4 A autoconsciência feminina em *Ensaio sobre a cegueira***

Para discorrer sobre a autoconsciência feminina (BAKHTIN, 2005), em *Ensaio sobre a cegueira*, é preciso abordar o discurso ideológico do/sobre o feminino encontrado no romance de Saramago. O autor mobiliza e registra, amplamente, no discurso (e nos fazeres, atitudes e comportamentos discursivos) de suas personagens uma ideologia, impregnada de valores (sociais, econômicos e figurativos) existentes em nossa sociedade no que se refere ao papel da mulher.

O discurso das personagens femininas é construído a partir desses valores, possuindo traços que não apenas contribuem para formar a imagem da personagem, mas também lhe dão espaço para desenvolver seus próprios papéis, através de elementos retirados da sua própria realidade. Nessa perspectiva, tudo aquilo que representa uma personagem, ou seja, o conjunto de traços que constituem seu perfil é construído a partir de sua própria visão, transformando-se, então, em objeto de sua autoconsciência. Os traços de sua imagem, ou seja, traços de sua aparência externa, visão essa dada pelo autor (por meio da “voz” do narrador), são colocados em concomitância com a imagem enriquecedora construída através da sua autoconsciência. O autor obriga a personagem a analisar sua figura e a encontrar sua verdadeira função através do seu próprio espelho.

A construção do discurso das personagens femininas – sobretudo o da heroína<sup>14</sup> – em *Ensaio sobre a cegueira* fundamenta-se, assim, na constatação da própria autoconsciência da personagem, observada pelo prisma do seu discurso ideológico. O autor não se limita à sua ótica pessoal para construir a personagem, mas, sim, permite que ela se introduza no campo da análise de si mesma e se autoafirme.

Para Bakhtin (2005), o autor introduz tudo, ou seja, todas as visões possíveis de seu “mundo de papel” no campo de visão da própria personagem, e depois lança tudo no fundo da sua (da personagem) autoconsciência. Essa autoconsciência pura é o que fica no próprio campo de visão do autor como objeto de visão e de representação.

A protagonista de *Ensaio sobre a cegueira*, denominada a mulher do médico, em todo o desenrolar do romance, possui uma autoconsciência bastante linear. Linear porque, por não estar cega como os demais, baseia sua conduta (o que faz e diz) em sua autoconsciência. Ela sabe que seu papel é o de resolver os problemas de todos que ali tentam sobreviver em meio ao caos generalizado. Em outras palavras: a mulher do médico traz, em sua consciência, a responsabilidade de conduzir, da melhor maneira possível, a situação. Portanto, seu lugar no romance é o de mostrar um certo papel da mulher; é o de representar uma ideologia “feminina” (se se pode dizer assim); é

---

<sup>14</sup> A autoconsciência da heroína será retomada, de forma mais detalhada, no item 3.5.1. adiante.

o de conquistar o espaço feminino na sociedade. Ilustremos essas afirmações com uma passagem do romance em que a supracitada personagem conduz uma situação, na qual passa informações ao marido sobre a chegada de um cego e se mostra consciente de sua função de “olhos do marido”:

Baixinho, como de costume, para não descobrir o segredo de sua presença ali, a mulher do médico sussurrou ao ouvido do marido, Talvez tenha sido também teu doente, é um homem de idade, calvo, de cabelos brancos, e traz uma venda preta num dos olhos, lembro-me de que falaste dele, Que olho, o esquerdo, Deve ser ele (SARAMAGO, 1995, p. 119).

Desse modo, a mulher do médico desempenha um papel fundamental no romance saramaguiano, que é o de guiar os homens perante o caos através do equilíbrio presente em sua consciência. Nesse momento, a personagem se torna livre, uma vez que suas ações são independentes,

[...] pois tudo aquilo que no plano do autor a tornara definida, por assim dizer, sentenciada, aquilo que a qualificara de uma vez por todas como imagem acabada da realidade, tudo isso passa agora a funcionar não como forma que conclui a personagem mas como material de sua autoconsciência (BAKHTIN, 2005, p. 51).

A personagem mulher do médico tem, assim, a capacidade de tomar consciência de si, perante o mundo em que vive. Ora, para Bakhtin (2005), a autoconsciência, não podendo situar-se em concomitância com outros traços da imagem da personagem, absorve esses traços como matéria sua e os priva de qualquer força que determine e conclua a personagem.

Percebemos, assim, que essa autoconsciência não é mais um traço que o autor conferiu à personagem e, sim, a representação dela como um todo, uma vez que tal traço por si só absorve todos os outros, sem que o autor necessite fazer uma descrição detalhada dessa figura feminina. Ela nunca deixa, pois, de ser o que realmente é, o que realmente o autor construiu para ela. Em última análise, o autor a determina, a representa e a constrói ao conceder-lhe, tão bakhtinamente, essa autoconsciência.

Por outro lado, a autoconsciência da personagem mulher do médico encarna o aspecto ideológico de um discurso feminino (feminista?) no texto saramaguiano. Ela busca – e tem – a identidade feminina, o seu papel na sociedade e neles se autoafirma. Nota-se que, em nossa sociedade, confere-se

um papel menor à mulher, razão dos movimentos feministas que procuram dissipar as desigualdades. Se a tendência atual é cada vez mais centrada em envolver diretamente as pessoas como indivíduos de uma sociedade e não como meros representantes de uma categoria social (inferior, no caso da mulher), é preciso reconhecer que ainda não tivemos essa tendência definitivamente concretizada.

Nos enunciados da personagem mulher do médico estão presentes diversas vozes. A sua autoconsciência é construída por discursos captados de outrem. Nela, a personagem conserva seus desejos, suas limitações e sua personalidade. Ela se indaga, muitas vezes, sobre suas próprias ações através de julgamentos pré-determinados na/pela sociedade. A passagem abaixo nos fornece um exemplo disso:

Se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, quererias estar cego, Acredito, mas não preciso, cego já estou, Perdoa-me, meu querido, se tu soubesses, Sei, sei, levei a minha vida a olhar para dentro dos olhos das pessoas, é o único lugar do corpo onde talvez ainda existia alma, e se eles se perderam, Amanhã vou dizer-lhes que vejo, Oxalá não venhas a ter de arrepender-te, Amanhã lhes direi, fez uma pausa e acrescentou, Se não tiver eu finalmente entrado também neste mundo (SARAMAGO, 1995, p. 135).

Vemos, assim, que a protagonista, em *Ensaio sobre a cegueira*, não possui uma imagem fixa, ou seja, ela não é determinada por traços rígidos, dados pelo autor. Ela possui uma autoconsciência pela qual passam suas atitudes e ações. Observemos o fragmento abaixo em que os cegos, ensandecidos dizem-se donos da comida e, por isso, querem vendê-la:

[...] a comida precisa ser vendida, quem quiser comer, paga, Pagamos como, perguntou a mulher do médico, Eu disse que não queria que ninguém falasse, berrou o da pistola, agitando a arma à sua frente, Alguém terá de falar, precisamos saber como devemos proceder, aonde vamos buscar a comida, se vamos todos juntos ou um de cada vez, Esta está-se a armar em esperta, comentou um do grupo, se lhe deres um tiro é uma boca a menos a comer, Visse-a eu, e já tinha uma bala na barriga (SARAMAGO, 1995, p. 41).

O objeto do discurso da protagonista (a mulher do médico) está inserido no conjunto de suas ações. Seus comportamentos e falas estão ligados aos imaginários que circulam no contexto social, desembocando no que

poderíamos chamar de “momentos discursivos”, influenciados pelos diversos posicionamentos que transitam e se misturam no discurso.

Para elucidar a questão da construção da personagem feminina sob a ótica de sua autoconsciência, Bakhtin (2005) aplica a noção de que a visão do autor está voltada precisamente para a autoconsciência e para sua irremediável inconclusibilidade, ou seja, o sujeito dessa autoconsciência não é um sujeito fechado em si mesmo, mas, sim, um sujeito que pode ser influenciado por alguma(s) outra(s) “voz(es)” por alguma(s) outra (s) FD(s), na perspectiva da AD.

Pelas questões comentadas até aqui, vemos que Saramago tem como objeto a mulher formada, principalmente, por elementos relevantes de seu posicionamento perante determinada(s) situação(ões). Ela pode tomar posições de acordo com a sua autoconsciência, estando essa autoconsciência voltada para a autoafirmação da mulher, construída por meio das personagens femininas de *Ensaio sobre a cegueira*. O eco de outras vozes, porém, está presente nos discursos dessas personagens, remetendo seja aos estereótipos do masculino seja aos estereótipos do feminino que circulam na sociedade fictícia do mundo do cego – e que representam as marcas da nossa sociedade tal como ela é – e que também integram o romance (ainda que para serem questionados).

Nessa perspectiva, um dos traços que parecem recorrentes nas personagens femininas de *Ensaio sobre a cegueira* é o da mulher consoladora, que busca atenuar o drama da doença, mesmo em se tratando de um desconhecido. Essa atitude busca recusar a realidade que aflige o cego e levá-lo a vislumbrar melhores dias, como nesta primeira ação feminina no romance, diante da constatação da cegueira do primeiro cego, feita por uma transeunte: “Isso passa, vai ver que isso passa, às vezes são nervos, disse uma mulher” (SARAMAGO, 1995, p. 12).

Nota-se que o narrador cuida de designá-la de modo indeterminado, como exemplar de uma classe: “[...] disse uma mulher”. Essa atitude parece evocar uma figura feminina exemplar, extraída de uma classe e dela servindo de representante. Assim, a figura que surge – a da mulher que consola, que atenua o mal, carinhosa e otimista – espalha-se pela classe à qual pertence, propondo, numa dimensão interpretativa, considerá-la como imanente à

categoria do feminino. “Coisa de mulher”, “atitude feminina”, eis todo um universo feminino a ser reconhecido pelo leitor e a desempenhar um papel evocador de um imaginário sobre a mulher e suas características supostamente intrínsecas (e positivas). Essas atitudes se repetem na obra, como em: “Pobrezinho, como foi que te aconteceu isso, perguntava compadecida, enquanto desfazia a improvisada atadura” (SARAMAGO, 1995, p.17).

Aqui, à atitude consoladora junta-se a atitude afetiva (“pobrezinho”), proposta como marca do feminino e liberada aos olhos do leitor como marca reconhecível, já que a dimensão interpretativa, sendo dialética, é marca do dialogismo para Bakhtin. Essa figura feminina solidária e afetiva também é desinteressada, como vemos em: “A mulher que falara de nervos foi de opinião que se devia chamar uma ambulância, transportar o pobrezinho ao hospital [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 12).

Essa mulher que se compadece naturalmente, porque faz parte de um imaginário associado ao feminino, contrapõe-se a uma figura do masculino caracterizada, ao contrário, pelo interesse, como mostra o trecho abaixo, na interação entre o primeiro cego e o ladrão, também no início do romance: “[...] não sei como lhe hei-de agradecer, e o outro respondeu, Ora, não tem importância, hoje por si, amanhã por mim, não sabemos para o que estamos guardados [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 13).

Ao consolo desinteressado da mulher no trecho anterior opõe-se, nesse último trecho, o auxílio interessado do homem, evocando duas figuras antinômicas que se definem pela interincompreensão<sup>15</sup>, que as marca como identidades distintas por uma diferença constitutiva. Vale ressaltar que à atitude consoladora associa-se uma explicação causal: “às vezes são nervos”. Não parece aleatória a causa mencionada, pois os “nervos” (o componente neurótico) surgem regularmente associados às atitudes da mulher, como se lhe fossem intrínsecos, como podemos notar nas passagens que seguem: “A mulher vinha a entrar, nervosa, transtornada [...]” (SARAMAGO, 1995, p.20); ou

---

<sup>15</sup> Por “interincompreensão”, devemos entender uma relação entre dois discursos (duas FDs) que se opõe no espaço interdiscursivo e, por essa razão, não se “entendem”, já que cada um(a) lê o discurso do(a) outro(a) segundo sua própria grelha semântica e, não, segundo as categorias desse(a) outro(a) (cf. MAINGUENEAU, 2008).

ainda em: “[...] a mulher ralhou, deixa-te de brincadeiras estúpidas, há coisas com que não devemos brincar [...]” (SARAMAGO, 1995, p.18).

Mulher nervosa, transtornada, que ralha, são figuras estereotipadas de um feminino que não cessam de interpelar o reconhecimento do leitor e sua reflexão crítica sobre essas mesmas figuras. Mulher carinhosa, consoladora, apaziguadora do drama humano são também figuras que se repetem no romance e buscam reconhecimento da parte do leitor: “A mulher sentou-se ao lado dele, abraçou-o muito, beijou-o com cuidado na testa, na cara, suavemente nos olhos, Verás que isso passa, tu não estavas doente [...]” (SARAMAGO, 1995, p.18).

E ainda a mulher que suspira, murmura, buscando, na modalização da voz, a calma, a paz, e, ao mesmo tempo, a expressão do pesar diante do sofrimento do outro: “Abanou a cabeça suspirando, a mulher tocou-lhe ao de leve na face, maneira de dizer Sossega, estou aqui, e ele deixou pender a cabeça para o ombro dela [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 21).

Cabe notar como o suspiro no romance parece evocar, de imediato, uma atitude feminina, algo inerente à mulher, como se tanto o substantivo (suspiro), quanto o verbo (suspirar) tivessem sido criados para denotar o feminino, não sendo atribuíveis ao masculino. Ao suspiro, ao murmúrio junta-se o choro, expressão que, no imaginário, surge como marca do feminino e, no romance, repete-se em busca do reconhecimento: “Ela começou a chorar, agarrou-se a ele, Não é verdade, dize-me que não é verdade [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 18).

No discurso referente ao universo feminino, temos presente certo vocabulário que lhe é próprio, como procuramos mostrar acima. É claro que existem palavras que participam de diversos discursos, mesmo com significado(s) diferente(s). Logo, as unidades lexicais circulam por diversos discursos, o que leva Maingueneau (2008) a afirmar que a palavra em si mesma não constitui uma unidade de análise pertinente.

A pergunta que resta é: quem é essa mulher saramaguiana, enfim? É o que estamos procurando responder, de forma mais detalhada, neste capítulo. Daremos seqüência a esse empreendimento nas próximas seções.

### 3.5 Os múltiplos pontos de vista da/sobre a mulher

Em *Ensaio sobre a cegueira*, encontramos diversos pontos de vista da mulher e sobre a mulher que passam pelos discursos que retratam não apenas o universo feminino, mas também, como era de se esperar, o universo masculino, já que eles se completam. Por esses pontos de vista passam as formações discursivas que circulam nos diferentes tipos de discursos encontrados no romance. Nessa interdiscursividade, ou seja, na transversalidade em que esses discursos são construídos, percebemos que alguns se contrapõem e outros confirmam os estereótipos construídos sobre a figura feminina na sociedade (ou numa dada formação social). Mesmo que nossa análise incida sobre uma obra de ficção, há, obviamente, a colaboração da experiência do autor na produção do texto e na construção de sentido.

Os pontos de vista percebidos em *Ensaio sobre a cegueira* ditam a intenção do autor na narrativa. Há uma espécie de troca de posicionamentos, de acordo com uma intenção, que talvez seja a de caracterizar o feminino pelo masculino (e vice-versa), de modo a contestar estereótipos e valorizar a mulher. Afinal, para que um ponto de vista tenha sentido e se manifeste num plano discursivo, é preciso que ele “esbarre” em outro ponto de vista: é dentro desta troca languageira que os pontos de vista diferem ou se coabitam. Para Charaudeau (2002, p. 3):

Fim (*but*) e intenção (*visée*) se opõem em seus objetivos e em seus modos de realização. Mas como é difícil conceber as relações humanas e sociais de modo diferente de uma imbricação de projetos de ação e de projetos de comunicação, pode-se dizer que essas relações resultam de uma articulação permanente entre o espaço fechado dos objetivos de ação (*buts*) e o espaço aberto das finalidades (*visées*) comunicativas, estas últimas vindo resolver sempre os bloqueios da máquina produzidos pelos primeiros, e a experiência dos objetivos de ação vindo enriquecer os cálculos do sujeito comunicante para a escolha de suas finalidades (*visées*).

Assim se constroem os pontos de vista. Existem objetivos e finalidades no ato de linguagem. Posicionar-se é uma forma de agir sobre o outro e sobre as representações de mundo.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, os pontos de vistas são diversos. Ora temos o ponto de vista da mulher, ora temos o ponto de vista sobre a mulher. Os pontos de vista das mulheres são percebidos em suas falas e atitudes e, como já vimos, são marcados pela autoconsciência e pelas formações discursivas que circulam nos imaginários sociodiscursivos. Os pontos de vista sobre a mulher são percebidos pelo olhar do narrador e pelas falas (e atitudes) das personagens não só das femininas, mas também das masculinas.

Dessa forma, podemos dizer que existe uma regulação de um conjunto de ideias dentro de um texto, mais precisamente em *Ensaio sobre a cegueira*, uma regulação do discurso da/sobre a mulher. Parece-nos existir uma tensão entre os pontos de vista das personagens femininas e das masculinas. Essa tensão é que possibilita a construção do(s) sentido(s) do/no texto, bem como a apreensão das representações da mulher e dos imaginários que nele se inscrevem. Sabemos que é por meio da enunciação que o sujeito mostra sua identidade, sua subjetividade, seus posicionamentos, aquilo, enfim, em que acredita. E, por esse viés, ele constrói sua imagem perante o outro, perante o destinatário. O autor, enquanto sujeito-comunicante, insere, nas falas das personagens, posicionamentos. São os diversos locutores de Saramago que constroem a narrativa, que dão sentido ao texto e que mostram o objetivo pelo qual o autor abraçou sua própria obra. Uma reflexão sobre a humanidade e sua essência emerge nos escritos desse autor.

### 3.5.1 O ponto de vista da heroína e a sua autoconsciência

A protagonista do romance, a mulher do médico, identificada por ser a esposa de um médico oftalmologista, durante a grave epidemia que é o tema central do romance, é a única pessoa a manter-se “lúcida” no novo mundo de cegos. Assim, sua identidade está relacionada ao ofício do marido, apesar de, como já vimos, ela ter uma espécie de independência refletida em suas falas e comportamentos em boa parte do romance. Esta é a heroína de *Ensaio sobre a*

*cegueira*: uma mulher que, em princípio, vive à sombra do marido, mas que, através de sua autoconsciência, se firma e se autoafirma nas grandes decisões e passagens do enredo.

Após a súbita cegueira do marido, a mulher do médico finge estar cega para ser levada junto com ele para a quarentena num sanatório, medida de internação tomada pelo Ministério da Saúde para isolar os infectados das pessoas sãs. Essa atitude demonstra, na narrativa, uma compaixão pelo marido, sentimento que irá se manifestar também durante o romance em relação ao próximo, ou seja, às demais personagens cegas.

A protagonista é, dessa forma, condicionada a ver a degradação humana, uma vez que, atirados ao manicômio, sem ajuda ou intervenção exterior, os contagiados pela “cegueira branca” passam a não mais contar com o auxílio das autoridades, sendo, portanto, obrigados a conviver num ambiente cujo acúmulo de sujeira e lixo causa repugnância, um lugar totalmente à mercê da falta de higiene e de organização.

Nessa perspectiva, podemos dizer que é ela quem mais sofre por ter que viver, mas principalmente, por ser obrigada a ver (prerrogativa que é só dela), a situação sub-humana na qual ela e os cegos se encontram. Como guia do grupo, a mulher do médico entrega-se incansavelmente à tentativa de ajudar os cegos. E é através da sua autoconsciência que ela se dispõe a ajudar o outro, sentindo-se responsável por cada um, já que é a única dotada do sentido da visão.

Mesmo assim, durante a narrativa, ela se desespera, em alguns momentos, com sua impotência diante da gravidade da situação, do caos instalado em todo país. Sabe, porém, – tem plena (auto)consciência – do seu papel ali, da importância do seu equilíbrio, o que faz com que ela reganhe a força necessária para dar continuidade à sua missão de guia e protetora dos cegos do seu entorno.

Por isso (por esse papel privilegiado na narrativa), acreditamos que a mulher do médico se torna a transmissora privilegiada do pensamento autoral. Logo, “[...] a autoconsciência da personagem está inserida num quadro sólido – que lhe é interiormente inacessível – da consciência do autor, que a determina e a representa, e é apresentada no fundo sólido do mundo exterior” (BAKHTIN, 2005, p. 51). A autoconsciência da protagonista é dominante em toda a

narrativa. Ela se torna também, merecidamente, independente e parece existir paralelamente ao modo de se comunicar do autor. O plano do autor é torná-la independente, mesmo sendo ele o seu criador de fato. “A personagem é o material de sua autoconsciência” (BAKHTIN, 2005, p. 51).

Na condição de guia dos cegos, a mulher do médico, como dissemos, passa a ser a protetora de seu marido e de alguns pacientes que vivem no mesmo ambiente (na mesma camarata) em que ela está alojada. Cada vez mais, a convivência dentro do prédio de internação dos contagiados torna-se insustentável. Mesmo assim, ela age com serenidade, embora, em alguns momentos, como vimos, ela se desespera e se puna por isso.

A protagonista mantém sua capacidade de enxergar até o final do romance. Isso leva o leitor a indagar-se sobre os motivos que levaram o autor (sujeito-comunicante) a designar características tão fortes para uma personagem que se mostra, por vezes, também frágil, remetendo, nesse sentido, a um imaginário típico do universo feminino. O texto nos proporciona, então, a chance de refletir sobre a “responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (SARAMAGO, 1995).

Acreditamos que é a partir da fala (e das atitudes discursivamente mostradas) da heroína que o autor busca inserir tanto os valores sociais que quer condenar, como a crueldade, o egoísmo, a indiferença, o consumismo e a competição, que fazem com os cegos fiquem “sempre em guerra” (SARAMAGO, 1995, p. 189), quanto os valores que pretende fazer prevalecer, como o respeito ao próximo, a dignidade, a coragem, a solidariedade e a capacidade de convivência. São essas construções identitárias que nos levam a crer que a protagonista é a única “lúcida” da trama. Se, por um lado, Saramago dá a entender que a racionalidade capitalista das sociedades modernas, centrada no individualismo egoísta, pode levar ao caos, com a degradação da convivência humana e do meio ambiente, a união do grupo, proposta pela mulher do médico, pode fazer prevalecer, entre os humanos, os vínculos afetivos e os valores éticos. O texto passa por diversas FDs para construir a imagem da heroína: a moral, a religiosa, a ética, a étnica (da desigualdade entre os gêneros sociais) etc.

Voltando ao questionamento anteriormente apontado, se nos perguntarmos sobre o porquê da escolha da mulher do médico como a única

pessoa que mantém a visão durante toda a obra, não obteremos uma resposta precisa. Será que, de fato, haveria um porquê? Uma hipótese possível é a de que ela foi escolhida pelo autor principalmente para que, por meio de seus olhos, nós, leitores, possamos apreender as diferenças entre os humanos e resgatar seus (do autor) diferentes pontos de vista, sobretudo aquele que reflete criticamente sobre a condição feminina.

Alguns aspectos podem nos ajudar na aferição dessa hipótese. A mulher do médico não exercia uma profissão remunerada (realidade de praticamente todas as demais personagens femininas do livro): ela cuidava do lar e se dedicava ao marido numa relação de amor e de entrega. Além disso, não tinha filhos. Assim, ela é simplesmente “a” mulher. Com isso, Saramago pode estar ironizando a história de Maria, o símbolo máximo da maternidade, fazendo com que essa mulher comum e sem grandes predicados se torne, com sua visão, não a mãe de Jesus, mas a mãe de todos os cegos.<sup>16</sup>

De qualquer forma, os pontos de vista que circulam no livro mostram que a construção da imagem da heroína esteia-se, primordialmente, na sua autoconsciência; é esta que a define e que a coloca no centro da narrativa.

### *3.5.2 O ponto de vista do narrador*

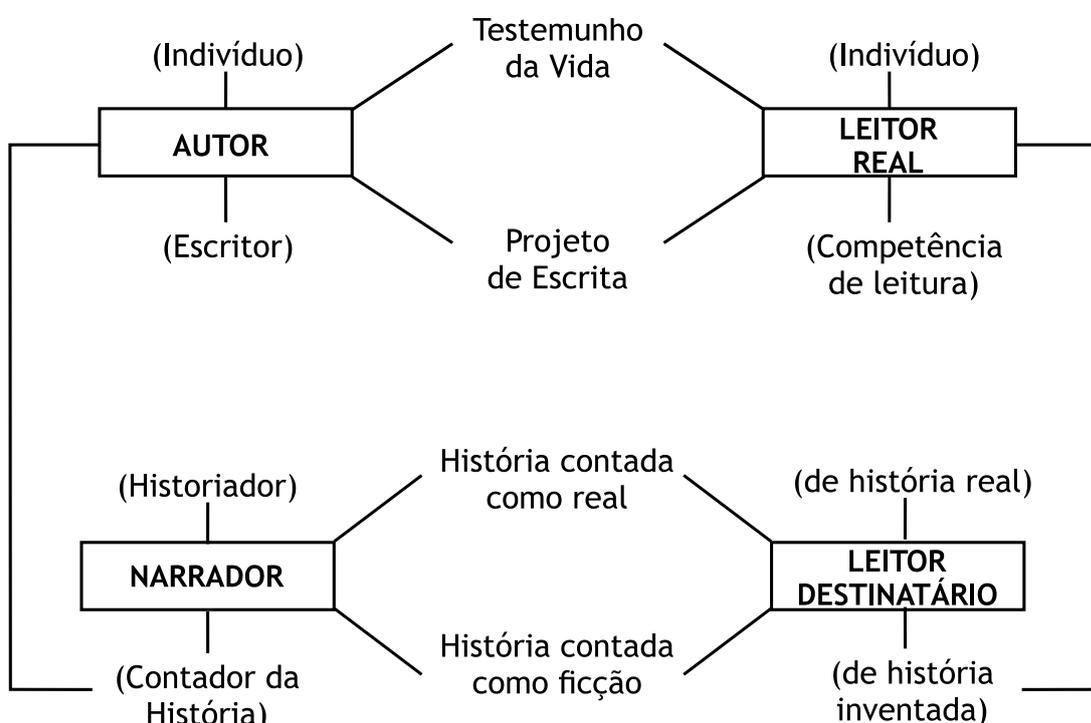
O modo do discurso narrativo, proposto por Charaudeau (1992), é algo complexo de abordar, por ser amplo e se aplicar a casos diversos. Se os textos narrativos (literários) são, como sabemos, tratados como práticas que definem o relato de acontecimentos, seja eles reais ou fictícios, para o pesquisador francês, a narratividade vai muito além disso. O modo de organização narrativo permite entender melhor os múltiplos significados que existem num texto e também compreender várias categorias presentes numa narração, seja qual for o gênero discursivo/textual considerado. Há uma finalidade nesse tipo de

---

<sup>16</sup> Trata-se, é claro, de um “possível interpretativo” (CHARAUDEAU, 1983, p. 57) nosso, que parece se repetir em toda a obra de Saramago, na sua condição de autor irônico, construía e desconstruía suas personagens.

atividade linguageira que se desenvolve num certo número de tensões, como, por exemplo, a que se dá entre realidade e ficção.

Definido brevemente o modo de organização narrativo, buscaremos encontrar o lugar do narrador de *Ensaio sobre a cegueira*, observando seu ponto de vista dentro do romance. Para Charaudeau (1992), existe uma encenação dentro da narração. O dispositivo narrativo é o contar de um acontecimento e, para que isso aconteça, existem os actantes, ou seja, os atores envolvidos na história. Vejamos, a seguir, a representação do dispositivo narrativo:



**Esquema 1.** Representação do dispositivo narrativo.  
Fonte: Charaudeau (1992, p. 756; adaptado).

Como percebemos, o dispositivo narrativo possui quatro sujeitos atuantes na narração: o autor, o narrador, o leitor real e o leitor destinatário. O autor e o leitor real são indivíduos históricos, seres empíricos: o escritor da história e o leitor do texto. Já o narrador e o leitor destinatário podem ser descritos da seguinte forma: o primeiro é uma construção do autor que a ele **delega o** papel de contar a história no texto; o segundo é o leitor previsto pelo autor, **um leitor idealizado**. Como nossa pretensão nesta seção é tratar do narrador e do seu ponto de vista, focaremos esse aspecto a partir de agora.

O romance *Ensaio sobre a cegueira* é narrado em 3ª. pessoa. Seu narrador, ser de “parole” (fala) que existe dentro do mundo de uma história contada, possui diferentes papéis na narrativa (CHARAUDEAU, 1992, p. 759). Por vezes, ele é um narrador-observador, que relata os fatos e reflete sobre eles; outras vezes, torna-se um narrador-participante, sendo, porém, um ser onisciente em todo o romance. As duas passagens apresentadas a seguir podem, a nosso ver, exemplificar esses dois papéis que são assumidos pelo narrador:

Desceram ao primeiro andar, a mulher do médico bateu com os nós dos dedos na porta mais próxima, houve um silêncio expectante, depois uma voz rouca perguntou, desconfiada, Quem está aí, a rapariga dos óculos escuros adiantou-se, Sou eu, a vizinha do segundo andar, estou à procura dos meus pais, sabe onde eles estão, que foi que lhes aconteceu, perguntou. Ouviram-se passos arrastados, a porta abriu-se e apareceu uma velha magríssima, só a pele sobre os ossos, esquelética, de enormes cabelos brancos desgrenhados. (SARAMAGO, 1995, p. 235)

Expressões como “silêncio expectante”, “voz rouca”, “desconfiada”, “velha magríssima”, “cabelos brancos desgrenhados”, entre outras, sugerem que nessa passagem o narrador é observador, pois ele conta o fato e introduz palavras que refletem as ações e a forma física das personagens.

Já na próxima passagem, o narrador possui características de um ser participante. A expressão “uma mistura nauseante de cheiros bafientos e de uma indefinível podridão”, presente no enunciado introdutório, faz com que o leitor pense que ele (o narrador) integra a cena, sentindo ele mesmo o cheiro que descreve:

Uma mistura nauseante de cheiros bafientos e de uma indefinível podridão fez recuar as duas mulheres. A velha arregalava os olhos, tinha-os quase brancos, Não sei nada dos teus pais, vieram buscá-los no dia a seguir a terem-te levado a ti, nessa altura eu ainda via (SARAMAGO, 1995, p. 235)

Há, pois, um sujeito-narrador, delegado pelo sujeito-comunicante (autor), que oscila conforme o que ele narra. Os processos de configuração da cena de narração compreendem a identidade, o estatuto e os pontos de vista do narrador (CHARAUDEAU, 1992, p. 760) e têm ligação uns com os outros.

Sobre os pontos de vista, o que nos interessa mais de perto é a relação estabelecida entre o narrador e as personagens, sobre o saber que o narrador tem sobre elas, o saber que ele transcreve no seu contar, e a forma como ele comunica isso ao seu leitor (CHARAUDEAU, 1992).

O narrador e as personagens ganham vida pelas mãos do autor. Assim como na vida real enunciamos pontos de vista sobre o mundo, o autor, muitas vezes, recorre a diferentes “vozes” ou a locutores distintos para com eles concordar ou deles discordar. Podemos chamar isso, segundo Charaudeau (1992) de intervenção do autor-escritor, ou seja, do sujeito-escritor. Em outras palavras: o autor coloca em cena seus locutores, ou suas vozes, inclusive a do narrador, para enunciar pontos de vista sobre o mundo, sobre o homem, nem sempre articulados e correspondentes aos seus próprios pontos de vista. Contudo, não devemos negar que, mesmo quando o autor não expressa seus próprios pontos de vista, a forma como apresenta suas personagens, fazendo-as agir e falar, sentir e reagir, estabelecer relações entre si, acaba desvelando uma visão de mundo exposta ao reconhecimento do leitor e ao seu posicionamento (falamos aqui do autor-escritor e do leitor real).

Devemos compreender o autor dentro do horizonte de sua época, de seu contexto histórico, reconhecendo a posição que ele ocupa dentro de seu grupo social, de modo a assumir, enquanto leitores, uma dada posição de leitura. Se, na obra, os lugares de inscrição da mulher denotam, em princípio, uma formação discursiva (FD) masculina, não raro com um viés machista, ela se relaciona (polemiza), no interdiscurso – ou, mais especificamente, no espaço discursivo –, com uma FD adversa, aliada à mulher, que reconhece sua força, sua competência e, paralelamente, critica sua exploração pela dominância masculina, fazendo com que seu (da mulher) lugar de objeto puramente libidinoso seja recusado. Essa formação discursiva, apreensível nas atitudes racionalizantes, ativas e altruistas das personagens femininas, sobretudo da mulher do médico, expõe-se ao olhar de um leitor imaginado, um destinatário modelo postulado como aliado dessa “figura do feminino” e crítico da posição masculina/machista.

A FD masculina/machista, tal como a apresenta o narrador, pode ser identificada na passagem abaixo, que constitui uma reflexão sobre a rapariga dos óculos escuros. Vejamos:

Simplificando, pois, poder-se-ia incluir esta mulher na classe das denominadas prostitutas, mas a complexidade da trama das relações sociais, tanto diurnas como nocturnas, tanto verticais como horizontais, da época aqui descrita, aconselha a moderar qualquer tendência para juízos peremptórios, definitivos, balda de que, por exagerada suficiência nossa, talvez nunca consigamos livrar-nos. [...] sem dúvida, esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta de facto, mas, sendo certo que só vai quando quer e com quem quer, não é de desdenhar a probabilidade de que tal diferença de direito deva determinar cautelarmente a sua exclusão do grêmio, entendido como um todo. Ela tem, como a gente normal, uma profissão, e, também como a gente normal, aproveita as horas que lhe ficam para dar algumas alegrias ao corpo e suficientes satisfações às necessidades, as particulares e as gerais. Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se deverá dizer dela, em lato sentido, é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode (SARAMAGO, 1995, p. 31).

Essa passagem nos parece bem representativa de uma visão hesitante e irônica, um encontro entre pontos de vista que se chocam: um que tende para a visão preconceituosa da mulher; outro que buscaria equilibrar-se numa posição menos conservadora. Esse tipo de visão do narrador também é mencionado por Charaudeau (1992), quando trata do modo de organização narrativo.

Este, como já dissemos, envolve um processo de criação que se funda seja sobre uma realidade, seja sobre uma ficção. E, nessa criação, estão inseridos sentidos que refletem pontos de vista diversos e de onde sobressaem diversos posicionamentos, oriundos de determinados grupos. A criação não é só estilística. Há uma construção que envolve actantes, como já mostramos, e locutores, como o narrador e as personagens.

De qualquer forma, o processo de criação literária das personagens não é simples e, como afirma Bakhtin (2003, p. 4),

[...] o autor não encontra de imediato para a personagem uma visão não aleatória, sua resposta não se torna imediatamente produtiva e de princípio, e do tratamento axiológico único desenvolve-se o todo da personagem: esta exhibirá muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos de alma do autor; através do caos de tais respostas, ela terá de inteirar-se amplamente de sua verdadeira diretriz axiológica, até que sua feição finalmente se constitua em um todo estável e necessário.

Portanto, não é tarefa fácil para o analista buscar compreender a “diretriz axiológica” desejada pelo autor na articulação ou definição de uma personagem, pois, num discurso irônico, por exemplo, a autoconsciência da personagem pode ser contrária – em termos de visão de mundo – à consciência do autor, já que a personagem ganha autonomia na obra. Contudo, devemos considerar que “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta consigo mesmo” (BAKHTIN, 2003, p. 4-5). Isso porque a consciência da personagem é englobada pela consciência do autor. Ou seja, a consciência da personagem, o todo que a conclui, nas palavras de Bakhtin, vem de outra consciência: a consciência criadora do autor. Como afirma o teórico russo:

A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa. O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN, 2003, p. 11).

O autor, sujeito-comunicante, dá vida a suas personagens, utilizando o narrador como portador de sua voz – ou como fio condutor de sua voz na narrativa – e, sobretudo, as faz suporte de visões de mundo homogêneas ou heterogêneas, tal construção expressando a relação do autor com o (ou um) mundo: “Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo.” (BAKHTIN, 2003, p. 180).

Logo, concluímos que o sujeito-comunicante, o autor, constrói pontos de vista e os transmite a seus locutores (narrador e personagens) na narrativa. Estes, por sua vez, apresentam suas visões de mundo articuladas a diferentes formações discursivas que circulam nos imaginários coletivos (sociodiscursivos). Esses diversos pontos de vista, orquestrados pelo narrador (enquanto projeção do autor no texto-enunciado), dirigem-se uns aos outros, no

espaço da narrativa, dando origem a uma nova “mistura de vozes”, a um novo diálogo.

### *3.5.3 O ponto de vista das demais personagens*

O ponto de vista das personagens constrói-se por meio das FDs que circulam no “lugar” de fala das próprias personagens, representando diferentes ideologias, distintas formas de pensar e de enxergar determinada(s) situação(ões). Conforme já foi dito, a mulher do médico, como guia e protetora da camarata de número 1, ampara seus companheiros de quarto, tornando-se, nesse processo, o centro da narrativa: nos episódios mais marcantes da trama, ela está sempre presente. Por esse motivo, ordena e coordena as personagens envolvidas, assumindo, inclusive, uma quantidade maior de falas.

Nesse cenário, os pontos de vista podem ser apreendidos nas trocas verbais que se dão entre os interlocutores, ou seja, nos enunciados dos diferentes locutores propostos por Saramago em seu texto. Já tendo discorrido sobre o ponto de vista da protagonista e do narrador nas seções anteriores, vejamos agora alguns olhares das personagens que julgamos mais relevantes no que se refere à assunção de pontos de vista relacionados ao tema central do enredo. Buscaremos ainda examinar como se dá a construção desses pontos de vista com relação à protagonista do romance (e, por extensão, à “figura da mulher” proposta pela/na narrativa):

- i) A rapariga de óculos escuros vê na mulher do médico uma espécie de amparo, ou seja, toma-a como a condutora da situação, aquela que chefia. Seu ponto de vista inicial é construído pelo desespero, diante da cegueira e do caos que se instaura, mas, ao longo da narrativa, ela se torna mais calma e centrada. Deixa vir à tona o seu instinto materno, tornando-se protetora do rapazinho estrábico, e apresenta uma atitude de maior decoro no ambiente pós-cegueira, apesar de ter como profissão a prostituição. A passagem que

segue mostra a relação de cumplicidade e amizade que se instaura entre *a mulher do médico* e a rapariga de óculos:

Precisa de alguma coisa, tornou a perguntar a rapariga, e, agora sim, as mãos já se retiraram, já se levantaram, perderam-se na brancura estéril, no desamparo. Ainda soluçando, a mulher do médico saiu da cama, abraçou-se à rapariga, Não é nada, foi uma tristeza que me entrou de repente, disse, Se a Senhora, que é tão forte, está a desanimar, então é porque não temos mesmo salvação, queixou-se a rapariga. (SARAMAGO, 1995, p. 100)

ii) O médico, por sua vez, é um homem que, ironicamente – pois ele é que, na condição de oftalmologista, deveria curar os outros cegos – vê-se marcado pela própria situação que busca resolver no dia a dia. Assim, torna-se cego, como tantos outros, inclusive como seus pacientes. Apesar de saber que precisa da ajuda da mulher, sobretudo na situação de fragilidade em que se encontra, insiste em se manter como o provedor da relação. A esposa, através da sua autoconsciência, aceita essa postura, não de forma submissa, mas respeitosa. No entanto, na medida em que a tensão aumenta no manicômio, o médico acaba por abrir mão de sua dignidade em prol da sobrevivência, como no já citado episódio em que ele discute com o primeiro cego sobre a ida das mulheres à camarata dos malvados para fazer sexo com eles em troca de comida. Vejamos um trecho desse episódio que ilustra o que dissemos:

Também eu não queria que a minha mulher fosse lá fosse, mas esse meu querer não serve de nada, ela disse que está disposta a ir, foi a sua decisão, sei que o meu orgulho de homem, isto a que chamamos orgulho de homem, se é que depois de tanta humilhação ainda conservamos algo que mereça tal nome, sei que vai sofrer, já está a sofrer, não o posso evitar, mas é provavelmente o único recurso, se queremos viver. (SARAMAGO, 1995, p. 166)

ii) O cego da venda preta assume um ponto de vista perante o mundo que parece menos desesperador. Já não enxergava de um olho e chegou à camarata, relatando aos demais o que acontecia fora do manicômio, com tom apaziguador e de aceitação. Talvez por isso ele também consiga administrar o caos, passando aos demais, a exemplo da mulher do médico,

um certo equilíbrio sobre a situação. Assim, ele busca soluções e guia, pelo menos em alguns momentos, os outros cegos. O trecho, a seguir, em que o cego da venda preta prepara o ataque aos cegos malvados ilustra o que acabamos de dizer:

O velho da venda preta, que pelos vistos algumas lições de tática devia ter aprendido na sua juventude, lembrou a conveniência de se manterem juntos e virados na mesma direção, por ser essa a única forma de não se agredirem uns aos outros, e que deviam avançar em silêncio absoluto para que o ataque beneficiasse do efeito de surpresa. Descalcemos, disse, Depois vai ser difícil encontrar cada um os seus sapatos, disse alguém, e outro comentou, Os sapatos que sobrarem é que irão ser os verdadeiros sapatos de defunto, com a diferença de que neste caso, ao menos, sempre haverá quem os aproveite, Que história de sapatos de defunto é essa, É um dito, estar à espera de sapatos de defunto significa estar à espera de coisa nenhuma, Porquê, Porque os sapatos com que os mortos eram enterrados eram feitos de cartão, também é certo que seriam suficientes, as almas não têm pés, que se saiba, Outro ponto ainda, interrompeu o velho da venda preta, seis de nós, os seis que se sentirem com mais ânimo, quando lá chegarmos, empurrarão com toda a força as camas para dentro, de modo a podermos entrar todos, Sendo assim, teremos de largar os ferros, Acho que não será preciso, até podem ajudar, se os usarem em posição vertical. Fez uma pausa, depois disse, com uma nota sóbria de voz, Sobretudo que não nos separemos, se nos separamos somos homens mortos, E mulheres, disse a rapariga de óculos escuros, não te esqueças das mulheres, Tu também vais, perguntou o velho da venda preta, preferiria que não fosses, e porquê, pode saber-se, És muito nova, Aqui dentro a idade não conta, nem o sexo, portanto não te esqueças das mulheres, Não, não me esqueço, a voz com que o velho da venda preta disse estas palavras parecia pertencer a outro diálogo, os seguintes já estavam em seu lugar, Pelo contrário, quem dera que alguma de vocês pudesse ver o que nós não vemos, levarmos para o caminho certo, guiar a ponta dos nossos ferros contra a garganta dos malvados, tão certamente como fez a outra, (SARAMAGO, 1995, p. 198-199).

- i) O cego malvado é machista e segue o ponto de vista do mais forte. Enxerga na figura da mulher do médico uma ameaça à paz que ele acredita construir por meio da obediência, da subordinação dos demais cegos, sobretudo os das outras camaratas. Não possui, portanto, uma posição ideológica voltada para o bem comum, representando uma figura sem moral e sem ética dentro da situação em que está inserido. Por isso, a interação que ele mantém com a mulher do médico é sempre tensa, como mostra um dos diálogos entre essas duas personagens no já mencionado episódio em que as

mulheres vão para a camarata dos cegos malvados fazer sexo com eles em troca de comida:

A mulher do médico ajoelhou-se, Chupa, disse ele, Não, disse ela, Ou chupas, ou bato-te, e não levas comida, disse ele, Não tens medo de que o arranque à dentada, perguntou ela, Podes experimentar, tenho as mãos no teu pescoço, estrangulava-te antes que chegasses a fazer-me sangue, respondeu ele. Depois disse, Estou a reconhecer a tua voz, E eu a tua cara, És cega, não me podes ver, Não, não te posso ver, Então por que dizes que reconhece a minha cara, Porque essa voz só pode ter essa cara, (...) (SARAMAGO, 1995, p. 177).

Assim, Saramago abre espaço para diversos discursos que atravessam constitutivamente sua narrativa, retratando uma realidade fictícia, mergulhada num universo de significações. A realidade narrativa precisa existir para que o homem construa uma significação. A fala das personagens constrói, em grande medida, esse mundo de significação, ou seja, apresenta, no/pelo discurso, diferentes visões que circulam num grupo. Para Charaudeau (2006, p. 257), “um grupo é a soma de relações que os indivíduos estabelecem entre si e que se autorregulam.” Podemos chamar essa instância de *ponto de vista interacional*.

Cada personagem constrói sua imagem passando por esses pontos de vista, retirados dos imaginários sociais, que, ao se materializarem no/pelo discurso, tornam-se imaginários sociodiscursivos. Nessa perspectiva, as personagens saramaguianas possuem traços que as fazem pertencer a um grupo ou a outro, a um discurso ou a outro, como vimos até agora e como veremos ainda nas análises de algumas passagens do romance.

### **3.6 Representações da mulher em *Ensaio sobre a cegueira*: da semântica global às formações discursivas e ideológicas em jogo**

No presente item, nosso interesse recai sobre os pressupostos da teoria enunciativa (MAINGUENEAU, 2008) e da escrita literária (MAINGUENEAU, 2014a), visando descrever a significância discursiva em *Ensaio sobre a cegueira*, a partir da semântica global. Em outras palavras: pretendemos

articular, de forma mais sistemática, a análise sobre o romance de Saramago até aqui empreendida com as categorias propostas por Maingueneau, que foram apontadas no capítulo 1. Com esse objetivo, focaremos nossa atenção na protagonista – a mulher do médico – e em algumas outras personagens, cujos discursos nos parecem mais relevantes para ilustrar tais categorias.

Considerando que nosso *corpus* é de cunho literário, utilizaremos também algumas propriedades que norteiam o que vem a ser “literário”, como, por exemplo, a cena narrativa construída no/pelo texto. Como foi dito, faremos um estudo descritivo-qualitativo, exemplificando com excertos do romance. Inicialmente, apresentaremos as relações entre enunciação e literatura, utilizando as abordagens de Charaudeau (1992, 2006, 2014) e de Maingueneau (2005, 2008, 2014a, 2014b). Em seguida, examinaremos como se configura a semântica global (MAINGUENEAU, 2008), em *Ensaio sobre a cegueira*, destacando os planos discursivos que nos parecem mais evidentes e relevantes no romance, como é o caso da intertextualidade, dos temas, do vocabulário e do estatuto do enunciador e do enunciatário, para chegar às formações discursivas em jogo (e às posições ideológicas que lhes são subjacentes). Por fim, apresentaremos as conclusões a partir da interface entre a teoria enunciativo-discursiva e a escrita literária, segundo Maingueneau (2005).

Lembremos que a literatura só ganha presença através da linguagem. A linguagem literária pode ser considerada instrumento de significância, de conhecimento de mundo e, ainda, condutora dos imaginários sociais que circulam dentro de diferentes gêneros discursivos. Os estudos literários eram realizados passando pela estética, e “[...] até nos anos 60, o centro de estudo era, direta ou indiretamente, o autor” (MAINGUENEAU, 2005, p. 17).

Entretanto, a literatura passou a ser estudada também a partir do corpo e da linguagem e é nessa perspectiva (de comunicação) que afirmamos ser a literatura uma linguagem não fechada, mas, sim, uma linguagem aberta e atravessada por formações discursivas diversas que se entrecruzam, de forma a afirmar ou a negar imaginários sociais. Nessa abordagem, não podemos deixar de apelar a Bakhtin (2005), no que se refere à teoria dialógica.

A literatura não se constrói sozinha; ela é plural e rica em trocas languageiras. As duas vertentes que equivocadamente não caminham tão

juntas, ou seja, a linguística, no pensamento de estudar textos não literários, e a literatura, no pensamento de explorar textos de forma estética, fundem-se aqui no propósito de afirmar que é no estudo do discurso literário, seja por que viés for, que a literatura se perpetua. O plano da enunciação de um discurso literário (como o de qualquer outro discurso) traz visões de mundo que se materializam nos enunciados que instauram sua [do discurso] cena enunciativa (MAINGUENEAU, 2006).

Maingueneau (2004, p. 193) aborda a enunciação como “o pivô da relação entre língua e o mundo”. Nessa afirmativa, a literatura se sustenta na teoria enunciativo-discursiva. Na enunciação, estão presentes os imaginários sociodiscursivos que veiculam os contextos e as visões de mundo presentes no texto (na narrativa). O autor parte do pressuposto de que o discurso literário se afirma no ato de comunicação e que, portanto, torna-se dialógico, carregado de discursos ou vozes, no sentido bakhtiniano (MAINGUENEAU, 2014a). Logo, podemos compreender a obra literária como discurso através da linguagem, que nada mais é do que *um ato de encenação* (CHARAUDEAU, 2006).

Dito isso, passemos à análise dos planos da semântica global já apontados anteriormente. Lembremos que por *semântica global* deve-se entender o sistema de restrições, que funciona como “um modelo de *competência interdiscursiva*”, permitindo aos enunciadores de um determinado discurso “o domínio tácito de regras que permitem produzir e interpretar enunciados que resultam de sua própria formação discursiva [...] e identificar como incompatíveis com ela os enunciados das formações discursivas antagônicas” (MAINGUENEAU, 2008, p. 22-23; grifo do original).

Começemos pela intertextualidade, já mencionada brevemente no Capítulo 2. No âmbito do discurso literário, a intertextualidade é pertinente, pois uma obra não é um campo solitário, mas, sim, um conjunto de outros discursos/vozes que a integra e que é, muitas vezes, resgatado de (outros) textos específicos. No romance em foco, como vimos, temos a presença dessa intertextualidade, uma vez que percebemos, de forma mais ou menos explícita, a integração de diferentes vozes/textos.

Dentro do universo intertextual de *Ensaio sobre a cegueira*, acreditamos que existe uma dimensão alegórica que abre caminhos para a significação e para a compreensão do romance. Nesse caso, parece-nos não ser possível

desligar o texto dos intertextos<sup>17</sup> presentes. A partir desses intertextos é que penetramos no universo ficcional criado, no viés ético que percorre todo o romance. *Ensaio sobre a cegueira* é um texto denso e múltiplo, cuja intenção é trazer ao leitor uma alegoria do/sobre o destino do homem, por meio de uma abordagem crítica. No entanto, dentro da construção do sentido do texto, destaca-se a figura da mulher, que vem ao encontro do perfil idealizado pelo autor, em que podemos caracterizar a mulher como condutora da situação, como guia e protetora, como aquela que tem poder de decisão, figura que se contrapõe a outra: a da mulher submissa, passiva, condicionada aos desejos do homem. A valorização da mulher, na obra, pode ser observada no episódio do banho regenerador das mulheres:

Só Deus nos vê, disse a mulher do primeiro cego, que apesar dos desenganos e das contrariedades, mantém firme a crença de que Deus não é cego, ao que a mulher do médico respondeu, Nem mesmo ele, o céu está tapado, só eu posso ver-vos, Estou feia, perguntou a rapariga de óculos escuros, Estás magras e suja, feia nunca o serás, E, eu, perguntou a mulher do primeiro cego, Suja e magra como ela, não tão bonita, mas mais do que eu, Tu és bonita, disse a rapariga de óculos escuros, Como pode sabe-lo, se nunca me viste, Sonhei duas vezes contigo, Quando, a segunda foi esta noite, estavas a sonhar com a casa porque te sentias segura e tranquila, é natural, depois de tudo por que passamos, no teu sonho eu era a casa, e como, para ver-me, precisavas de pôr-me uma cara, inventaste-a, Eu também te vejo bonita, e nunca sonhei contigo, disse a mulher do primeiro cego (SARAMAGO, 1995, p. 266-267)

Nesse episódio, temos a presença da intertextualidade com a mitologia grega. As três mulheres, representadas aqui pela mulher do médico, a rapariga de óculos escuros e pela mulher do primeiro cego, constituem uma referência às três graças: “três graças nuas sob chuva que cai” (SARAMAGO, 1995, p. 267)

As mulheres do texto não discutem o poder regenerador e purificador da água reencontrado na sua beleza, ao contrário das três deusas, quando Éris sobre elas lançou a maçã de ouro que cairia sobre a mais bela. Temos o contrário nessa passagem, quando a mulher do médico conduz cada uma à sua verdade: “estás magra e suja, feia como nunca o serás” (SARAMAGO, 1995, p. 267). Ela assume, portanto, enquanto figura central do romance, o

<sup>17</sup> Por “intertexto” de um discurso, o autor entende “o conjunto de fragmentos que ele cita efetivamente”, enquanto a “intertextualidade” implica “os tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítimas” (cf. MAINGUENEAU, 2008, p. 81).

papel (subvertido) de condutora da situação, já que, na alegoria da cegueira construída por Saramago, é a única que vê.

A intertextualidade está, pois, presente de várias formas em *Ensaio sobre a cegueira*: por alusão (como na cena do banho), por paráfrase ou por paródia, por meio de ditos populares etc. Esse emaranhado de vozes se apresenta no âmbito da manifestação de vários discursos (de várias FDs) dentro do romance: discurso feminino, discurso masculino, discurso religioso etc.

Apresentamos mais um exemplo. Na passagem a seguir, alude-se à Santa Ceia, bem como aos quadros de pintores italianos, representando não só a figura masculina, mas também a figura feminina (no caso, quando retrata a figura da mulher maternal, cuidando de crianças de colo):

E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não podia saber quem comia. Os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga, Também havia uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, Italiano é claro, E uma batalha, Estamos como no caso das comidas, e das mães com crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também (SARAMAGO, 1995, p. 130-131).

No trecho a seguir, há ainda outro exemplo de intertextualidade, quando o narrador conta como o médico põe-se a refletir sobre sua cegueira em posição de médico dos olhos, resgatando, nesse fazer, o texto de Homero, a *Ilíada*:

Diferente foi o que se passou com o oftalmologista, não só porque se encontrava em casa quando o tacou a cegueira, mas porque, sendo médico, não iria entregar-se de mãos atadas ao desespero, como fazem aqueles que do seu corpo só sabe quando lhes dói. Mesmo numa situação como esta, angustiada, tendo pela frente uma noite de ansiedade, ainda foi capaz de recordar o que Homero escreveu na *Ilíada*, poema da morte e do sofrimento, mais do que todos, Um médico, por si só, vale alguns homens, palavras que não deveremos entender como expressão diretamente quantitativa, mas sim maiormente qualitativa, como não tardará a certificar-se. Teve a coragem de se deitar sem acordar a mulher. (SARAMAGO, 1995, p.36-37)

Nessa perspectiva, podemos dizer que Saramago faz largo uso da intertextualidade, segundo seu modo particular de entendê-la, com o propósito

de levar o leitor a fazer uma reflexão sobre a vida, o que passa, naturalmente, pela autoconsciência feminina da realidade. Segundo Barros (1994, p. 4), “[...] a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade interna das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos”. É exatamente o que ocorre em *Ensaio sobre a cegueira*.

O vocabulário é outro plano significativo dentro do romance, já que a palavra não funciona de forma isolada e, sim, de forma integradora na construção do sentido. As unidades de um texto mantêm coesão quando os termos assumem valores que se completam. O léxico utilizado pelos enunciadores marca sua posição dentro do discurso, seu pertencimento a uma dada formação discursiva e não a outra.

Assim, em *Ensaio sobre a cegueira*, os “rastros” deixados pelo enunciatador confirmam a marca do discurso feminino, como confirmaremos na fala da protagonista (a mulher do médico). Aliás, é possível separar, no romance, palavras que se fazem mais presentes num dado discurso (numa dada formação discursiva) do que em outros(as). A fala feminina pode, em linhas gerais, ser representada por certas expressões que vêm de encontro a outras expressões do universo da fala masculina. Comentamos isso no tópico anterior. Confirmaremos nas análises que seguem.

Nas duas passagens a seguir, temos a ação – e o discurso correspondente – de mãe protetora e que utiliza um tom apaziguador, por meio de palavras dóceis, típicas do universo feminino. “Em voz baixa, a rapariga continuava a consolar o rapazinho. Não chores, vais ver que a tua mãe não se demora.” (SARAMAGO, 1995, p. 49). E ainda: “A discussão não resolve nada, disse a mulher do médico, o carro está lá fora, vocês estão a cá dentro, o melhor é fazerem as pazes, lembrem-se que vamos viver aqui juntos (SARAMAGO, 1995, p. 54)

Neste outro trecho, temos, ao contrário, um vocabulário mais típico do universo masculino, que contrasta, portanto, com a fala das mulheres, como em: “Se calhar a mulherzinha tinha razão, pode ser coisas de nervos, os nervos são o diabo, Eu bem sei o que é, uma desgraça, sim uma desgraça (SARAMAGO, 1995, p. 12). O lexema “mulherzinha”, em que o diminutivo assume um viés pejorativo, e o uso de palavras mais duras, como “desgraça” e “diabo”, parecem ser mais característicos da fala masculina. Além disso, não

podemos deixar de citar a oposição entre razão e emoção (“os nervos”), questão que reaparece nesse trecho e que é tão (estereo)tipicamente associada aos comportamentos masculino e feminino.

A exemplo desse trecho, nos próximos excertos, além das falas de personagens homens que marcam posicionamentos do universo masculino, temos também atitudes/ações características desse gênero. Vejamos como isso ocorre no relato do episódio em que os cegos malvados pedem mulheres em troca de comida:

Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente. Tragam-nos mulheres. Esta inesperada, ainda que não de todo insólita, exigência causou a indignação que é fácil imaginar, os aturdidos emissários que vieram com a ordem voltaram logo lá para comunicar que as camaratas, as três da direita e as duas da esquerda, sem exceção dos cegos e cegas que dormiam no chão, haviam decidido, por unanimidade, não acatar a degradante imposição, objectando que não se podia rebaixar a esse ponto a dignidade humana, neste caso a feminina, e que na terceira camarata lado esquerdo não havia mulheres, a responsabilidade, se a havia, não lhes poderia ser assacada. A resposta foi curta e seca, Se não nos trouxerem mulheres, não comem. Humilhados, os emissários regressaram às camaratas com a ordem. Ou vão lá, ou não nos dão de comer. (SARAMAGO, 1995, p. 165)

Enunciados como “tragam-nos mulheres” e “se não nos trouxerem mulheres, não comem” – em que o lexema “mulheres” poderia facilmente ser substituído por “fêmeas” – transmitem tanto pelo vocabulário quanto pelo “tom” de ameaça que os perpassa, uma marca do universo masculino: trata-se de uma ordem vinda de um homem que implica a exposição da dignidade feminina, ou seja, a transformação da mulher num mero objeto sexual. Neles, vemos, pois, claramente uma FD machista a que se opõe uma outra FD que se esteia, ao contrário, na defesa da figura da mulher, como mostra o enunciado “não podia se rebaixar a esse ponto a dignidade humana, neste caso a feminina”.

Continuando o relato do citado episódio, vejamos a próxima passagem também contada pelo narrador, que é entremeada pelas falas das personagens envolvidas. Observemos os posicionamentos e as palavras utilizadas para e por ambos os gêneros:

As mulheres sozinhas, as que não tinham parceiros, ou não tinham fixo, protestaram imediatamente, não estavam dispostas a pagar a comida dos homens das outras o que tinham entre pernas, uma delas teve mesmo o atrevimento de dizer, esquecendo o respeito que devia ao seu sexo, Eu sou muito senhora de lá ir, mas o que ganhar é para mim, e se me apetecer fico a viver com eles, assim tenho cama e mesa garantida. Por estas inequívocas palavras o disse, mas não passou aos actos subsequentes, lembrou-se a tempo do mau bocado que iria ser se tivesse de aguentar sozinha o furor erótico de vinte machos desenfreados que, pela urgência, pareciam estar cegos de cio. Porém, esta declaração, assim levemente proferida na segunda camarata lado direito, não caiu em cesto roto, um dos emissários, com particular sentido na ocasião, deitou-lhe logo a mão para propor que se apresentassem voluntárias ao serviço, tendo em conta que o que se faz de moto próprio custa em geral menos, do que o que tem de fazer-se por obrigação. Só um derradeiro cuidado, uma última prudência o impediram de rematar o apelo citando o conhecido provérbio Quem corre por gosto, não cansa. Mesmo assim, os protestos explodiram mal ele acabou de falar, saltaram as fúrias de todos os lados, sem dó nem piedade os homens foram moralmente arrasados, apelidados de chulos, de proxenetas, de chupistas, de vampiros, de exploradores, de alcoviteiros, conforme a cultura, o meio social e o estilo pessoal das justamente indignadas mulheres. Algumas delas declaram-se arrependidas de terem cedido, por pura generosidade e compaixão, às solicitações sexuais de companheiros de infortúnio que tão mal agora lhes agradeciam, querendo empurrá-las para a pior das sortes. Os homens procuraram justificar-se, que não era bem assim, que não dramatizassem, que diabo, falando é que se entende, foi só porque o costume manda pedir voluntários em situações difíceis e perigosas, como esta sem dúvida o é. Estamos todos em risco de morrer à fome, vocês e nós. Acalmaram-se algumas mulheres, deste modo chamadas à razão, mas uma das outras, subitamente inspirada, lançou uma nova acha à fogueira quando perguntou, irônica, E o que é que vocês fariam se eles, em vez de pedirem mulheres, tivessem pedido homens, o que é que fariam, contem lá pra gente ouvir. As mulheres rejubilaram, Contem, contem, gritavam em coro, entusiasmadas por terem encostado os homens à parede, apanhados na sua própria ratoeira lógica de que não poderiam escapar, agora queria ver até onde ia a tão apregoada coerência masculina. Aqui não há maricas, atreveu-se um homem a protestar. Nem putas, retorquia a mulher que fizera a pergunta provocadora, e ainda que as haja, pode ser que não estejam dispostas a sê-lo aqui por vocês. Incomodados os homens encolheram-se, conscientes de que só haveria uma resposta capaz de dar satisfação às vingativas fêmeas, Se eles pedissem homens, nós iríamos, mas nem um deles teve a coragem de pronunciar estas breves, explícitas e desinibidas palavras, e tão perturbados ficaram que nem se lembraram de que não haveria grande perigo em dizê-las, uma vez que aqueles filhos da puta não queriam desafogar-se com homens, mas com mulheres. (SARAMAGO, 1995, p. 165-166)

Além do vocabulário, a intertextualidade, novamente, se faz presente na narrativa, mas agora pela inserção do provérbio/dito popular “Quem corre por gosto, não cansa”. Em *Ensaio sobre a cegueira* existem várias outras citações de provérbios, além desta, tais como “já lá dizia que na terra dos cegos quem tem olho é rei” (p. 103); “o outro também dizia que quem parte e reparte e não

fica com a melhor parte, ou é tolo, ou no partir não tem arte” (p. 103); “quem não arrisca, não petisca” (p. 103).

Diante do que foi exposto, vemos que as personagens também se definem pela distinção entre as falas masculina e feminina, cada uma delas marcando seu posicionamento e seu universo, por mais estereotipado que isso possa ser. O vocabulário, evidentemente, reforça esses universos e crenças por meio das descrições/reflexões do narrador e dos diálogos entre as personagens. Assim, no trecho citado, termos como “maricas”, carregado de preconceito com relação ao homem homossexual (efeminado), e “putas”, lexema também preconceituoso, que é utilizado para definir mulheres que fazem do sexo uma profissão, são marcas de FDs que circulam nesses dois universos antagônicos e que, muitas vezes, pelas mãos habilidosas de Saramago – e não sem uma boa dose de ironia – se veem “embaralhados”. Ainda no trecho citado, uma personagem masculina diz para as mulheres não dramatizarem tanto. “Dramatizar”, verbo derivado do substantivo “drama”, está mais ligado à mulher, já que associado a um “transbordamento” de emoção, o que, em tese, se opõe à suposta “frieza” do homem, que age pela razão.

Em suma, o léxico utilizado pelas personagens nos permitiria propor um espaço discursivo em que se opõem (polemizam) uma FD masculina (que, não raro, assume um viés machista) e uma FD feminina (tendendo a feminista, no que tange à valorização da mulher), cada qual com seus valores, com suas posições ideológicas, tendo como norte a construção de uma imagem (idealizada) da mulher.

Os temas, definidos grosso modo, como “aquilo de que um discurso trata” (MAINGUENEAU, 2008, p. 81), constituem também um plano bastante importante para a nossa análise, podendo ser utilizado em vários níveis: desde os microtemas de uma frase, de um parágrafo ou de uma passagem (de um capítulo) até os macrotemas de uma obra inteira. A temática é, pois, perceptível em todo o texto e desdobra-se a partir dele.

Para Maingueneau (2008, p. 81), “os temas mais importantes são aqueles que recaem diretamente sobre as articulações essenciais do modelo semântico.”. Como tema maior do enredo de *Ensaio sobre a cegueira*, temos uma alegórica cegueira branca, o que passa pela condição humana (e pelas representações sociais referentes ao ser humano em geral), mas também

transmite representações integrantes das visões de mundo do universo feminino e do masculino. Assim, podemos confrontar os temas presentes (e mesmo aqueles que foram silenciados) nos dois discursos. O importante aqui é verificar o tratamento semântico que os temas assumem num e no outro discurso, já que eles podem falar de uma mesma coisa sob perspectivas diferentes (e, muitas vezes, conflituosas).

Em outras palavras: o tema central do romance, como já dissemos, é a cegueira. Esse macrotema está presente em toda a narrativa. A cegueira é definida por meio de metáforas como “mar de leite”, “lençol branco”, “brancura leitosa”, “brancura luminosa”. Leiamos um trecho em que o médico descreve a doença, de acordo com a ficha de uma consulta. Ele utiliza a expressão “brancura leitosa”, contrária, portanto, ao que a cegueira, geralmente, nos remete: a escuridão:

O médico pegou na ficha do homem que aparecera cego, leu-a uma vez, duas vezes, pensou durante alguns minutos e finalmente ligou para um colega, com quem teve a seguinte conversação, Queres saber, tive hoje um caso estranhíssimo, um homem que perdeu totalmente a visão de um instante para outro, o exame não mostrou qualquer lesão perceptível nem indícios de malformações de nascença, diz ele que vê tudo branco, uma espécie de brancura leitosa, espessa, que se lhe agarra aos olhos, estou a tentar exprimir o melhor possível a descrição que fez, sim, claro que é subjectivo, não, o homem é novo, trinta e oito anos, tens notícia de outro caso semelhante, leste, ouviste falar, bem me parecia, por agora não lhe vejo solução, para ganhar tempo mandei-lhe fazer umas análises, sim, podemos observá-lo juntos um dia destes, depois do jantar vou passar os olhos pelos livros, rever uma bibliografia, talvez eu encontre uma pista... (SARAMAGO, 1995, p. 28)

Porém, dentro desse macrotema – ou associados a ele – temos outros temas que passam por reflexões sobre o homem e sobre a vida em sociedade, pelos estereótipos que circulam nos imaginários sociodiscursivos ou, mais especificamente, pelas representações que remetem aos universos feminino e masculino.

Sem a pretensão de esgotar esses temas em nossa análise, limitamo-nos a mencionar aqueles que nos parecem mais relevantes para nossos propósitos. Por exemplo, no trecho a seguir, a posição de superioridade do homem em relação ao conhecimento contrasta com a inferioridade da mulher na sua situação de domesticidade, desvelando o tema da dominação daquele

sobre esta, situação que, ironicamente, se reverte ao longo da narrativa, tornando-se ele totalmente dependente dela. Vejamos:

À noite, depois do jantar, disse à mulher. Apareceu-me no consultório um estranho caso, poderia tratar-se de uma variante da cegueira psíquica ou da amaurose, mas não consta que tal coisa se tivesse verificado alguma vez. 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 de livros da especialidade, uns antigos, do tempo da faculdade, outros restantes, alguns de publicação recentíssima, que ainda mal tivera tempo de estudar. (SARAMAGO, 1995, p. 29)

Se o tema da dominação (masculina) se opõe, em trechos como este, ao tema da submissão (feminina), não podemos perder de vista que o tema da resistência a tal situação vai ganhando fôlego ao longo da narrativa, podendo manifestar-se tanto no discurso e nas atitudes da mulher do médico, quanto das demais mulheres que dividem a cena com ela. É o caso, por exemplo, da mulher do primeiro cego, que se dispõe a ir com as companheiras para a camarata dos cegos malvados, apesar dos protestos do marido, ou da rapariga de óculos escuros, que, embora sendo prostituta, reage veementemente ao assédio sexual do ladrão de automóveis. Essa subversão, empreendida pelas personagens femininas, em torno do macrotema da cegueira, é, em grande medida, responsável pelo lugar que Saramago delinea para a mulher no romance em foco.

Outro plano relevante da semântica global é o estatuto do enunciador e do destinatário, ou seja, como se dá a construção da imagem de si (éthos) do enunciador para legitimar o seu dizer frente ao destinatário: “Cada discurso define o estatuto que o enunciador deve atribuir a seu destinatário para legitimar o seu dizer” (MAINGUENEAU, 2008, p.87).

A legitimação de um enunciador se dá pela concessão que o outro faz a uma determinada situação. Os dois, tanto o enunciador quanto o destinatário, dispõem de um espaço no ato comunicacional, pois eles precisam interagir e defender um posicionamento na discussão. Para existir um contrato comunicacional, é necessário que o enunciador projete uma imagem de si no discurso que o autorize a dizer o que diz, que o legitime.

No que se refere à figura feminina, questão que nos interessa mais de perto, Saramago (enquanto autor implícito), pela forma como conduz a

narrativa (centrada na mulher do médico), assume um éthos, ao mesmo tempo, de profundo conhecedor dos estereótipos que circundam a mulher e de crítico dessas – ou de muitas dessas – “ideias cristalizadas” que ainda se fazem presentes em nossa sociedade. Demanda, paralelamente, um leitor (implícito) cooperativo, capaz de apreender essa imagem idealizada, porque subvertida, da mulher. Vejamos.

A mulher do médico protagoniza momentos conflitantes na narrativa, algumas vezes de forma submissa, outras tantas por oposição ao universo masculino, o que reverte os papéis tradicionalmente atribuídos à mulher e ao homem, como veremos nas passagens a seguir. Os conflitos existentes em *Ensaio sobre a cegueira* possibilitam-nos analisar as diferentes situações que fazem circular diversos discursos (diversas FDs), responsáveis pela transmissão dos imaginários sociais. No trecho a seguir, o autor (pela voz do narrador) “lança” um dado olhar para a mulher do médico, instituindo sua função primordial na narrativa: a daquela que guia, que lida com as dificuldades que vão surgindo, aquela que vem, enfim, para contornar o caos:

Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos não façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo simples e elementares [...] (SARAMAGO, 1995, p. 119).

Como já foi dito mais de uma vez, se a mulher do médico representa por vezes uma imagem estereotipada da mulher (a de alguém mais frágil e, não raro, dependente do homem), ela assume, no mais das vezes, em *Ensaio sobre a cegueira*, o avesso dos imaginários que circulam na sociedade criada no enredo (e que espelha a nossa). As próximas passagens mostram tanto a assunção dos estereótipos ligados ao feminino pela protagonista, quanto sua inversão (subversão).

A primeira passagem consiste numa “cobrança” que a mulher do médico faz sobre ela mesma e na atitude sensível de chorar, o que é normalmente associado ao universo feminino. Na segunda passagem, há um questionamento da rapariga com relação à atitude da protagonista de chorar. A terceira passagem corresponde à resposta da heroína ao questionamento da

rapariga. Nela, a mulher do médico procura se autoafirmar como forte mesmo quando existe uma atitude que demonstra fraqueza (a de chorar):

Tinha-se esquecido de dar corda ao maldito relógio, ou maldita ela, maldita eu, que nem sequer esse dever tão simples tinha sabido cumprir, ao cabo de apenas três dias de isolamento. Sem poder dominar-se, desatou num choro convulsivo, como se lhe tivesse acabado de suceder a pior das desgraças. O médico pensou que a mulher cegara (SARAMAGO, 1995, 100).

Se a senhora, que é tão forte, está a desanimar, é porque não temos mesmo salvação, queixou-se a rapariga (SARAMAGO, 1995, p. 100).

A mulher do médico disse, Todos temos os nossos momentos de fraqueza, ainda o que nos vale é sermos capazes de chorar, o choro muitas vezes é uma salvação, há ocasiões em que morreríamos se não chorássemos (SARAMAGO, 1995, p. 101).

Essas passagens mostram que a imagem da mulher do médico construída pelo enunciador/autor – e que demanda reconhecimento do destinatário/leitor – é aquela de quem, apesar do caos e da desorientação geral, representa a base, a fortaleza, a guia. Por outro lado, essa mulher forte e determinada, que praticamente comanda os outros, conserva algumas características associadas estereotipicamente à feminilidade, como a emoção a que se entrega em certos momentos (conforme vimos nos trechos citados). Se assim não fosse, talvez a figura feminina da narrativa saramaguiana pareceria demasiadamente artificial para merecer algum crédito do leitor.

Já na passagem a seguir, há uma reflexão da mulher do médico sobre a sua não cegueira. Ela procura a resposta para o motivo de não ter ficado cega como os outros, demonstrando uma racionalidade que reforça a diferença de papéis entre o homem e a mulher na construção da narrativa:

Sentada, lúcida, a mulher do médico olhava as camas, os vultos sombrios, a palidez fixa de um rosto, um braço que se moveu a sonhar. Perguntava-se se alguma vez chegaria a cegar como eles, que razões inexplicáveis a teriam preservado até agora (SARAMAGO, 1995, p. 97).

Outras características, ligadas à razão, são a lucidez e a ponderação que orientam as atitudes e as decisões da protagonista, como podemos constatar na reflexão do narrador relacionada ao episódio de distribuição da comida:

Valeu, como sempre, para isso está ali, a mulher do médico. Algumas palavras ditas a tempo sempre foram capazes de resolver dificuldades que um discurso profuso não faria mais do que agravar. Mal intencionados e de mau caráter foram também aqueles que não só inventaram, mas conseguiram, receber comida duas vezes. [...] A mulher do médico apercebeu-se do condenável acto, mas achou prudente não denunciar o abuso (SARAMAGO, 1995, p. 93).

São essas ações e atribuições que servem para legitimar o papel da protagonista na narrativa. Ela alimenta essa legitimação com atitudes voltadas para o bem comum e constrói uma identidade, passando por sua autoconsciência, como já vimos.

Passando já para a última etapa do delineamento da figura feminina em *Ensaio sobre a cegueira*, encontramos diversas formações discursivas, alojadas nas falas e nos comportamentos das personagens, mostrando-nos a interdiscursividade presente na narrativa (o que alimenta e enriquece os principais acontecimentos do enredo).

No que se refere especificamente à mulher do médico, ela tem sua imagem construída, na trama, tanto pelo narrador quanto por outras personagens. Sua identidade é também legitimada a partir das suas falas e dos seus comportamentos, que passam pela sua autoconsciência. Ela é construída como aquela que detém o poder nas mãos por não estar cega, pois, como vimos, a cegueira é o tema maior do romance que remete a um outro tema: o da própria condição humana.

Por exemplo, no trecho a seguir é o narrador que configura a imagem da protagonista, colocando-a no centro da trama:

Entre os cegos havia uma mulher que dava a impressão de estar ao mesmo tempo em toda a parte, ajudando a carregar, fazendo como se guiasse os homens, coisa evidentemente impossível para uma cega, e, fosse por caso ou propósito, por mais que uma vez virou a cara para o lado da ala dos contagiados, como se pudesse ver ou lhes percebesse a presença. (SARAMAGO, 1995, p. 91).

A problemática que envolve a não cegueira da mulher do médico se estende pela narrativa, sendo ora mencionada pelo narrador (como vimos no último trecho), ora pela própria mulher, ao conversar com o marido (e por este ao responder à mulher):

Estes cegos, se não lhe acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos. Não o disse a voz desconhecida, aquela que falou dos quadros e das imagens do mundo, está a dizê-lo, por outras palavras, noite alta, a mulher do médico, deitada ao lado do seu marido, cobertas as cabeças com a mesma manta, Há que dar remédio a este horror, não aguento, não posso continuar a fingir que não vejo, Pensa nas consequências, o mais certo é que depois tentem fazer de ti uma escrava, um pau-mandado, terás de atender a todos e a tudo, exigir-te-ão que os alimentos, que os laves, que os deites e os levantes, que os leves daqui para ali, que os assoes e lhes seques as lágrimas, gritarão por ti quando estiveres a dormir, insultar-te-ão se tardares, E tu, como queres que continue a olhar para estas 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 evitar que alguém se aperceba de que vejo, Alguns irão odiar-te por veres, não creias que a cegueira nos tornou melhores. Também não nos tornou piores, Vamos a caminho disso, vê tu só o que se passa quando chega a altura de distribuir a comida. Precisamente, uma pessoa que visse poderia tomar a seu cargo a divisão de alimentos por todos os que estão aqui, fazê-lo com equidade, com critério, deixaria de haver protestos, acabariam estas 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, Isto é diferente, Farás o que melhor te parecer, mas não te esqueças daquilo que nós somos aqui, cegos, simplesmente cegos, cegos sem retóricas nem comiserações, o mundo caridoso e pitoresco dos ceguinhos acabou, agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos, Se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, quererias estar cego, Acredito, mas não preciso, cego já estou. Perdoe-me, meu querido, se tu soubesses... (SARAMAGO, 1995, p. 135)

As atitudes da protagonista se distanciam, como já afirmamos mais de uma vez, daquelas personagens que simplesmente assumem os comportamentos que circulam nos imaginários sociais (sociodiscursivos) associados ao universo feminino. No episódio que acontece a partir do momento em que os cegos malvados se apossam da comida (SARAMAGO, 1995, p. 139), a mulher do médico começa a intermediar a conversa para garantir alimento aos outros:

Pagamos como, perguntou a mulher do médico, Eu disse que não queria que ninguém falasse, berrou o da pistola, agitando a arma à sua frente, Alguém terá de falar, precisamos saber como deveremos proceder, aonde vamos buscar a comida, se vamos todos juntos ou um de cada vez, Esta está-se a armar em esperta, comentou um dos do grupo, se lhes deres um tiro é uma boca a menos a comer, Visse-a eu, e já tinha uma bala na barriga. Depois, dirigindo-se a todos, Voltem imediatamente para as camaratas, já, já, quando tivermos levado a comida para dentro diremos o que têm de fazer, E o pagamento, tornou a mulher do médico, quanto nos vai custar um café com leite e uma bolacha, A gaja está mesmo a pedir poucas, disse a mesma voz, Deixe-a comigo, disse o outro, e mudando de tom, Cada camarata nomeará dois responsáveis, esses ficam

encarregados de recolher os valores, todos os valores, seja qual for a sua natureza, dinheiro, joias, anéis, pulseiras, brincos, relógios, o que lá tiverem, e levam tudo para a terceira camarata do lado esquerdo, que é onde nós estamos, e se querem um conselho de amigo, que não lhe passe pela cabeça tentarem enganar-nos, já sabemos que alguns de vocês vão esconder uma parte do que tiverem de valioso, mas digo-lhes que será uma péssima ideia, se não nos parecer suficiente o que entregarem, simplesmente não comem (SARAMAGO, 1995, p. 140).

Nesse trecho, a fala (e a atitude) feminina (a mulher do médico “diz”, “pergunta”) e a fala (e a atitude) masculina (o cego malvado “berra”, como nos relata o narrador) contrastam nitidamente: a voz ponderada, mas questionadora opõe-se à voz grosseira e arrogante, remetendo às FDs correspondentes no espaço discursivo. Já no trecho seguinte percebemos duas atitudes antagônicas: a da cega, que se torna histérica ao perceber que não terá comida, e a da mulher do médico que tenta, da forma mais racional e lúcida possível, resolver os conflitos que vão surgindo, o que instaura duas posições ideológicas distintas no interior da própria FD feminina:

A cega esgoelava-se como as loucas de antigamente, quase louca ela também, mas de pura aflição. Por fim, percebendo a inutilidade dos seus apelos, calou-se, virou-se para dentro a soluçar e, sem se dar conta por onde ia, apanhou na cabeça desprotegida com uma cacetada que a derrubou. A mulher do médico quis correr a levá-la, mas a confusão era tal que não pôde dar nem dois passos (SARAMAGO, 1995, 139)

As passagens aqui reproduzidas ilustram, claramente, as representações sociais que os imaginários instauram. De um lado, o homem ditando a força; do outro, a mulher marcando a sua presença, perante uma situação imposta por ele. Percebemos que a mulher do médico procura intermediar a conversa entre os grupos, atitude que faz o grupo de cegos malvados perceber a sua presença e nela enxergar uma possibilidade de atrito, no que se refere às imposições referentes à distribuição do alimento.

Mas por que a mulher do médico está sempre no centro das tensões da narrativa e não uma figura masculina, como o médico, seu esposo, já que todas as demais personagens partilham a mesma condição de cegueira e poderiam, portanto, negociar em posição de igualdade? Acreditamos que esse é o papel que o autor se dispõe a dar à protagonista, para convocar – e, principalmente, subverter – os estereótipos e as representações da mulher que

circulam socialmente. A cena da enunciação (palavra de outrem, uma vez que a enunciação está situada no meio social que envolve indivíduos) é, portanto, conflituosa e mergulha nas representações sociais que circulam na mente das personagens do romance e “imitam” a realidade. Para Charaudeau (2006, p. 196),

As representações sociais são constituídas pelo conjunto de crenças, dos conhecimentos e das opiniões produzidas e partilhadas pelos indivíduos de um mesmo grupo a respeito de um objeto social. [...] Enfim, as representações sociais organizam os esquemas de classificação e de julgamento de um grupo social e lhes permitem exhibir-se através de rituais, de estilização de vida, de signos simbólicos.

Mesmo se tratando de um *corpus* literário, essas representações são convocadas no texto para lembrar a existência de grupos sociais distintos, com suas diferentes formas de saber, de sistemas de pensamentos e de engendramentos do sujeito que nos permitem analisar as condições de produção do texto, a relação texto/contexto: no caso, um romance que busca, por meio da ficção, delinear comportamentos humanos, diante do caos instaurado pela “cegueira branca” (tema central da obra). Essas representações são maneiras através das quais os diferentes grupos sociais veem e julgam o mundo, atribuindo valores, discriminando e classificando posicionamentos. Nessas representações, os imaginários constituem o resultado da interação entre homem e mundo e podem, pois, ser relacionadas às FDs (e FIs) que atravessam *Ensaio sobre a cegueira*, determinando o que pode/deve ser dito. Para Charaudeau (2006, p. 204), “[...] o imaginário social é um universo de significação fundador da identidade de um grupo e constrói seu mundo de significação. [...] O grupo é a soma das relações que os indivíduos estabelecem entre si e que se autorregulam.”

*Ensaio sobre a cegueira*, como não poderia deixar de ser, é construído sob o prisma dialógico. Dialógico porque temos o diálogo (em sentido amplo) entre interlocutores e entre discursos. Podemos, assim, dizer que encontramos aqui um conjunto de vozes marcadas pela historicidade, uma vez que o discurso não acontece separadamente da vida em sociedade. O discurso, materializado no texto, sempre estará no espaço entre as palavras e os acontecimentos. E aqui evidenciamos também os comportamentos das

personagens, refletidos nos seus projetos de fala. As realizações do enunciador/autor apresentam juízos de valor ao seu coenunciador, sobretudo nos momentos conflituosos da trama. É, em última análise, a personalidade do enunciador que se manifesta por meio de discurso.

Do ponto de vista da cena de enunciação, a cena englobante (domínio literário) e a cena genérica (romance, com “traços” de ensaio), deslocam-se para o segundo plano, fazendo com que o leitor se depare com a cenografia. Esta é revelada por meio dos acontecimentos do/no texto, pela situação que se apresenta dentro do romance. É o espaço no qual se engendram os discursos e se legitimam os enunciados. Como afirma Maingueneau (2006, p. 252)

É nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está “na obra” e a constitui, que são validados os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve.

Aplicando os conceitos escolhidos a partir da teoria enunciativo-discursiva, percebemos que a cegueira pode, assim, ser encarada como um tema que evoca um conjunto de representações que, embora surjam na própria vivência, nas relações sociais cotidianas, podem camuflar a apreensão da realidade. Tais representações dissimulam a realidade, uma vez que alguns cegos “[...] não o são apenas dos olhos, também o são do entendimento” (SARAMAGO, 1995, p. 213), e assim difundem o seu mal como ocorre quando um “[...] olho que está cego transmite a cegueira ao olho que vê [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 111). Essas relações conflituosas fazem parte do grande tema, definem seus locutores e ainda indicam as representações dos gêneros, feminino e masculino, na narrativa. O que há no *corpus* é uma narração protagonizada, construída para obter o centro de atenção do leitor, a que traça as características das personagens, principalmente idealizando as femininas.

Diversos antropólogos mapearam os conceitos coletivos sobre a mulher, aqueles que buscam mantê-la “invisível”, ao passo que delineiam a grande importância do sexo masculino na construção da civilização atual. Tudo isso se reflete em textos que falam sobre a mulher. Hoje, em pleno século XXI, sabemos que não é possível relatar nada, principalmente a história recente,

sem mencionar a participação do dito “segundo sexo”. Contudo, o universo feminino ainda é distorcido pelo universo masculino. O imaginário social ainda carrega estereótipos arcaicos que circulam nos discursos veiculados em nossa sociedade. É sobre isso que também fala Saramago, em *Ensaio sobre a cegueira*, ainda que no seu modo peculiar de lidar com (ou de subverter?) esses estereótipos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já dito já na introdução, a presente pesquisa constitui uma interface entre a teoria enunciativo-discursiva e a escrita literária, com a finalidade de descrever e interpretar as representações da mulher no romance *Ensaio sobre a cegueira*, focalizando, principalmente, a protagonista: a mulher do médico. Iniciamos essa empreitada, com um capítulo teórico abrangendo a aproximação entre AD e literatura.

Nessa perspectiva, foi também nosso objetivo enfatizar que é ilusório conceber a linguística e a literatura como linhas distintas e estranhas uma a outra. Ainda que a literatura tenha aportes singulares no que se refere à linguagem, a escrita literária é sim um discurso. A aproximação dessas duas vertentes, a linguística e a literatura, só tem a enriquecer as análises do discurso literário.

A fundamentação teórica desta dissertação correspondeu, basicamente, aos aportes da teoria bakhtiniana do romance e à semântica global de Dominique Maingueneau, acrescidos das contribuições de Patrick Charaudeau, sobretudo no que diz respeito ao modo organizacional narrativo e à questão dos imaginários sociodiscursivos.

*Ensaio Sobre a Cegueira* é uma obra singular, única, que provoca o leitor a pensar e a se imaginar dentro uma questão inusitada: se, de repente não pudéssemos mais ver com os olhos? O que seria da sociedade? Sobreviveríamos sem a visão física das coisas? E mais ainda: como lidaríamos uns com os outros diante do caos? O escritor português, José Saramago, é detentor da capacidade de construir com precisão suas obras, recheando-as de detalhes que possibilitam ao leitor vivenciá-las de forma realista e até mesmo se incluir no texto narrado.

Procuramos mostrar, neste trabalho, que o texto, em especial um texto literário como *Ensaio sobre a cegueira*, tem a heterogeneidade como matéria primeira de criação. Quisemos mostrar também que existem várias possibilidades de pesquisa entre a análise do discurso e a literatura, que os

discursos inscritos nos textos ficcionais podem nos guiar por determinados caminhos, principalmente os de reflexão sobre o mundo e sobre nossa inserção nesse mundo.

Percebemos, assim, que o *corpus* literário é carregado de sentido e fio condutor de interpretações do/sobre o mundo. A literatura nada mais é do que um lugar de reflexão (e, por que não dizer, de crítica) sobre tudo o que nos cerca, mesmo que seja por meio de histórias de ficção. Nesse sentido, acreditamos ter atendido aos nossos objetivos, quando mostramos, por meio das análises que empreendemos, como a construção das personagens femininas elabora um discurso sobre a mulher, discurso esse marcado pela heterogeneidade de vozes, de pontos de vista sobre a mulher, sejam eles construídos pelo narrador (locutor da voz do sujeito-comunicante, o autor), seja pelas próprias personagens, passando, não raro, por sua autoconsciência.

Essas figuras do feminino são, com efeito, traços ideológicos que interpretam a mulher e que o autor assume, em sua obra, através de suas personagens, marcando posicionamentos advindos do discurso – da FD – feminino(a) e do discurso – da FD – masculino(a). A interdiscursividade está presente em todo o romance; o dialogismo entre interlocutores e o dialogismo entre discursos atravessam, pois, constitutivamente o texto.

Bakhtin, no que se refere à construção dos enunciados (a ressonância deles sendo dialógica e contínua), afirma que cada enunciado é cheio de ecos e reenvios a outros enunciados, aos quais ele se liga no interior de uma esfera comum de troca verbal. Para o autor, um enunciado deve ser tomado antes de tudo, como uma resposta a enunciados anteriores, formulados no interior de um dado contexto, podendo recusá-los, confirmá-los, completá-los, neles apoiar-se, supor já conhecê-los, ou seja, de um modo ou de outro, conta com eles. Nessa perspectiva, um enunciado não se volta apenas para seu objeto [seu propósito], mas também para o discurso do outro sobre esse mesmo objeto [ou propósito]. Logo, o enunciado é um elo na corrente que forma a troca verbal e não pode liberar-se dos elos anteriores que o determinam, tanto de dentro quando de fora, e que lhe suscitam reações/respostas imediatas e uma ressonância dialógica (BAKHTIN, 2003, p. 297-298).

As múltiplas visões de mundo interpelam o leitor do texto saramaguiano aqui analisado, fazendo-o mergulhar na vida das personagens, levando-o a

criar hipóteses e a descobrir posicionamentos pertencentes aos imaginários que circulam em nossa sociedade.

No que se refere à mulher, suas representações mostram-se cada vez mais evidentes nos escritos da sociedade atual. A mulher contemporânea está em pauta nos textos que se propõem a refletir sobre o mundo. O modo como as personagens são apresentadas em *Ensaio sobre a Cegueira* e, em nosso caso, o modo como nos são apresentadas as personagens femininas denota(m) uma visão de mundo que relaciona a trama ficcional à vida, à realidade social e histórica, uma visão de mundo sobre a mulher e sobre sua relação de poder com o homem, uma visão de mundo sobre o feminino.

Trata-se de uma relação de poder que se torna, assim, suporte de reconhecimento e de posicionamento crítico, colocando em relação – dialógica e dialética – duas visões de mundo: a denotada na trama através da caracterização e predicação das personagens; a subjacente, que surge como uma intenção segunda do autor, e que interpela o leitor a assumir uma FD adversa àquela que insiste na inferioridade da mulher.

No romance, as formações discursivas passeiam e se entrecruzam, marcando posicionamentos (ideológicos) que nele estão presentes e que são movidos tanto pelas falas e comportamentos das personagens, quanto pela voz do narrador, todas essas instâncias “orquestradas” pela mão firme do autor.

No romance de Saramago, percebemos que o autor não faz de si o centro axiológico da obra; ele não critica explicitamente as personagens, não as julga. As personagens parecem ter autonomia em suas ações, gozam de consciência própria e agem segundo essa consciência. As atitudes (e falas) das personagens é que as predicam e que permitem, aos poucos, que o próprio leitor forme seu julgamento a respeito delas, cabendo-lhe reconhecer e interpretar, assumir posição(ões) a cada momento, a cada ação, a cada comportamento.

Bakhtin (2003) ressalta que o autor é dotado de uma autoridade necessária para o leitor, que o vê como um princípio a ser seguido. Sua individualidade é criadora de uma visão que se constrói pelo mundo das personagens e que serve de princípio ativo para o processo de reconhecimento e interpretação. Nas palavras de Bakhtin (2003, p. 191): “O autor deve ser

entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor.”.

A obra literária e o universo que ela constrói postulam um leitor-ouvinte implícito que corresponda ao próprio autor, identificado à sua consciência e capaz de compreender as intenções estéticas e axiológicas da obra. Autor e leitor-ouvinte são, na verdade, entidades ideais e não devem ser assimilados às pessoas empíricas reais no mundo. Bakhtin (2003, p. 405), comentando essa relação entre autor e leitor, ressalta:

Os estudiosos da literatura contemporâneos (em sua maioria os estruturalistas) costumam definir o ouvinte imanente à obra como ouvinte ideal que tudo compreende; é precisamente esse tipo de ouvinte que se postula na obra. Está claro que não se trata de ouvinte empírico nem de uma concepção psicológica, de uma imagem de ouvinte na alma do autor. Trata-se de uma formação abstrata, ideal. A ela se contrapõe um autor ideal igualmente abstrato. Em semelhante concepção, o ouvinte ideal é, no fundo, um reflexo especular, uma dublagem do autor.

Em nossa análise, especificamente no que tange à construção de um discurso da/sobre a mulher em *Ensaio sobre a cegueira*, levantamos várias vezes a hipótese de que os lugares de inscrição do feminino, denotados pelas ações, atitudes e falas das personagens femininas – como também pelas falas e posições assumidas pelas personagens masculinas sobre as mulheres – interpelavam o leitor a reconhecer esses lugares de inscrição, bem como a posicionar-se contra as estruturas de poder e dominação que lhes são subjacentes. Esse leitor ideal deve, pois, orientar-se numa dimensão interpretativa coerente com a do próprio autor, pois, como disse Bakhtin, ele é também construído como seu (do autor) reflexo especular.

Entendemos, desse modo, que *Ensaio sobre a cegueira* supõe não só uma competência interpretativa do discurso sobre a mulher que a trama evoca, como também se move para construir um leitor-ideal, capaz de assumir uma posição de leitura particular em relação aos lugares da mulher na obra e em relação à visão de mundo representada pelas ações e falas das personagens tanto femininas quanto masculinas.

É importante refletir sobre a razão que teria levado o autor de *Ensaio sobre a cegueira* a colocar em seu romance uma personagem feminina como a mulher do médico e dar-lhe o destino de não sucumbir à cegueira, o que a

singulariza como personagem no romance. Única que vê, torna-se a provedora de todos, passando todo o romance praticamente a trabalhar para resolver os problemas, auxiliar e prover os cegos de suas necessidades. Nota-se que sua singularidade se dá por um atributo que se torna, sobretudo para ela, uma espécie de falta. Ela chega a esperar a cegueira que nunca vem até mesmo com uma certa angústia. Singular também porque, como provedora, torna essencial o seu trabalho.

Simone de Beauvoir (1967) já havia ressaltado que “é pelo trabalho que a mulher vem diminuindo a distância que a separava do homem, somente o trabalho poderá garantir-lhe uma independência concreta.” Essa conhecida frase da autora é bastante citada nas redes sociais e em trabalhos acadêmicos. Se voltamos a mencioná-la é porque acreditamos que é, necessariamente, pelo trabalho (no caso, o de “dirigir” a comunidade dos cegos) que a protagonista ganha autonomia no romance, mas, assim como acontece na vida real, não se pode dizer que ela tenha conquistado total independência, pois se tornou, paradoxalmente, presa da deficiência dos outros (sobretudo de seu marido).

O texto saramaguino sugere uma reflexão sobre a condição humana. Os discursos que o atravessam constroem imagens das personagens, ligadas ao gênero ao qual pertencem (masculino ou feminino) e articuladas às representações que circulam nos imaginários sociodiscursivos. Essas representações afirmam ou refutam os estereótipos enraizados numa dada sociedade. Aqui, uma sociedade fictícia que muito tem a ver com nossa realidade social.

Com este estudo, compreendemos que a literatura constrói sua identidade pelo discurso e pelo contexto em que se insere. Reduzir a obra literária a simples entendimento de conteúdos e de estética está bem distante de uma investigação voltada para a construção de sentido.

Assim, gostaríamos de concluir este estudo com uma reflexão sobre a condição da mulher na realidade social contemporânea e de sua condição na obra literária de Saramago. Em busca de sua autonomia e independência, a despeito das cegueiras que ainda a inscrevem em lugares de submissão e de dominação, a mulher se duplica, necessitando ver além de todos os outros, inclusive dos homens, e assume, cada vez mais, responsabilidades, inclusive aquelas circunscritas tradicionalmente aos homens – o provimento das

necessidades materiais, a organização social e econômica, a política – sem com isso necessariamente deixar de assumir o papel de mãe, educadora etc.

A obra literária em questão não é um libelo feminista, mas um texto que, entre outras coisas, veicula representações da/sobre a mulher – afinal, a heroína, como eixo articulador da obra, é central e apresentada como agente que faz mover a narrativa de modo privilegiado. Já na sua condição de objeto literário propriamente dito, o texto torna-se um suporte de compartilhamento, cumplicidade e identificação entre enunciador e destinatário.

Na relação entre a obra e o leitor, devemos compreender, como Bakhtin (2003, 192), que “o autor é para o leitor o conjunto dos princípios criativos que devem ser realizados, a unidade dos elementos transgredientes da visão, que podem ser ativamente vinculados à personagem e ao seu mundo”. Assim, o leitor (ou a leitora) que se dispuser a ler *Ensaio sobre a cegueira* terá diante de si, ao mesmo tempo, um dizer sobre a mulher, maneiras de vê-la, de reconhecê-la ou de interpretá-la e também maneiras de silenciá-la, de reprimi-la ou de mantê-la nos lugares tradicionais de sua inscrição no mundo. Essa dicotomia é, afinal, o que movimenta as falas e os comportamentos das personagens.

Interpelado por esses dizeres, essas posições e essas formações discursivas, caberá ao leitor tomar posição, colocar-se como sujeito e relacionar-se, a partir de algum ponto, com as subjetividades que a obra lhe oferece. Caberá a ele, enfim, encontrar a cumplicidade simbólica inscrita na obra, uma vez que as relações dialógicas podem ser contratuais ou polêmicas, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo.

## REFERÊNCIAS

AUTHIER REVUZ, J. **Entre a transparência e a opacidade**. Um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.

BARROS, D. L. P. de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2013. p. 25-36.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2013.

BRANDÃO, R. S., BRANCO, L. C. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1992.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**, vol. 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

CALBUCCI, E. **Saramago, um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CASTELLO BRANCO, L. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CHARAUDEAU, P. **Langage et discours**. Paris: Hachette, 1983.

\_\_\_\_\_. **Grammaire du sens et de l'expression**. Paris: Hachette Éducation, 1992.

\_\_\_\_\_. **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e discurso**: modos de organização. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. In: LARA, G. P.; LIMBERTI, R. P. (Orgs.). **Discurso e (des)igualdade social**. São Paulo, Contexto, 2015. p. 13-29.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. (Eds.) **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DUCROT, O. Princípios de semântica linguística. São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. O dizer e o dito. Campinas, SP: Pontes, 1987.

ECO, U. **Leitura do texto literário**: Lector in fabula. São Paulo: Perspectiva, 1983.

FIGUEIREDO, A. M. **O sujeito emotivo nas obras de autoajuda: imagens do feminino**. 2014. 191f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

FIORIN, J. L. **Pragmática**. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Introdução à Linguística**. II. Princípios de análise. São Paulo: Contexto, 2003. p. 161-185.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Fluminense, 1997.

GENETTE, G. **Introduction à l'architexte**. Paris: Seuil.

GLAUDES, P. ; LOUETTE, J. F. **L'essai**. Paris: Armand Colin, 1999.

GOMES, A. C. **A voz itinerante**. São Paulo: Edusp, 1993.

KOCH, I. G. V. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2003.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. **Intertextualidade**: Diálogos Possíveis. São Paulo: Cortez, 2012.

MACHADO, I. L. **Parodie et analyse du discours**. Paris: L'Harmattan, 2013.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, SP: Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Termos-chave da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. Enunciação. In: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. (Eds.) **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 193-195.

\_\_\_\_\_. O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, Renato (Org.). **Análise do Discurso e literatura**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. Os discursos constituintes. In: \_\_\_\_\_. **Cenas da enunciação**. Curitiba, PR: Criar Edições, 2006. p. 33-51.

\_\_\_\_\_. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola, 2008.

\_\_\_\_\_. **O discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2014a.

\_\_\_\_\_. **Discours et analyse du discours**. Paris: Armand Colin, 2014b.

MELLO, R. **Os múltiplos sujeitos do discurso no texto literário**. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Orgs.). **Análise do Discurso em perspectivas**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2003. p. 33-50.

\_\_\_\_\_. **Análise do discurso e literatura: uma interface real**. In: MELLO, R. (Org.) **Análise do discurso e literatura**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005. p. 31-44.

NARVAZ, M. G.; SANT'ANNA, S. M. L.; TESSELER, F. A. Gênero e educação de jovens e adultos: a histórica exclusão das mulheres dos espaços de saber-poder. **Diálogo**, Canoas, n. 23, p. 93-103, ago. 2013.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**. Uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1997.

RABAU, S. **L' intertextualité**. Paris: Flammarion, 2002.

ROSADO, M. Z.; LAMPHERE, L. L (Orgs.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

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