

**O FEMININO REVISITADO EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO****THE FEMALE REVISITED IN *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, JOSÉ SARAMAGO'S**Carlos Henrique Soares Fonseca ⁴⁷**Recebido:** 10/dez/2019**Aceite:** 09/fev/2020**DOI:** <https://doi.org/10.29327/2.1373.2.1-9>

RESUMO: O presente trabalho tem o objetivo de investigar sobre a representação do feminino na aclamada narrativa de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*. Em um movimento caro à literatura contemporânea, o autor utiliza o espaço de sua narrativa como lugar de valorização para vozes que foram historicamente silenciadas. Para tal, baseamos a nossa reflexão em autores que nos permitam ter uma base teórica a respeito das relações entre Literatura e História, visto que procuramos entender como os papéis sociais atribuídos ao feminino são desconstruídos no romance de Saramago.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa Contemporânea; História; Feminino; José Saramago.

ABSTRACT: This paper aims to investigate the representation of women in the acclaimed narrative of José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*. In a motion dear to contemporary literature, the author uses the space of his novel as a place of appreciation for voices that have been historically silenced. For such purpose, we base our reflection on authors that allow us to have a theoretical basis regarding the relations between Literature and History, as we seek to understand how the social roles attributed to the feminine are deconstructed in Saramago's novel.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese Literature; History; Feminine; José Saramago.

⁴⁷ Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Faculdade de Letras da UFRJ. Doutorando em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Faculdade de Letras da UFRJ. E-mail de contato: c.henrique.sf@gmail.com ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8127-4999>.



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Maria Alzira Seixo, em seu livro *O essencial sobre José Saramago*, aponta que há na obra de José Saramago algo de diferente, uma “(...) proposta de integração do mundo na arte como diálogo, pesquisa e interrogação (...)” (1987: 55), estabelecendo uma interlocução capaz de recriar a realidade de forma crítica. Em *Ensaio sobre a cegueira*, os limites do romance e da ideia de mundo, assim como de sociedade e das relações estabelecidas dentro dela, são levados a um outro (e novo) grau de intencionalidade.

Walter Benjamin afirma que sempre houve uma necessidade do homem em aprender pelo mito. Neste sentido, será o trabalho narrativo aquele responsável pela propagação da experiência coletiva, que guarda a memória que deve ser “miticamente” preservada. Partindo da necessidade de preservação da memória de uma experiência coletiva é que se tece o fio narrativo de *Ensaio sobre a cegueira*, livro onde a experiência da modernidade tardia atinge um ponto em que o mundo não é mais como se percebia, de modo que a própria estrutura romanesca precisa transformar-se também.

Ainda que não haja referências explícitas de tempo e espaço no romance, há índices narrativos que situam o enunciado em nossa contemporaneidade. O fundo histórico-social de *Ensaio sobre a cegueira* situa-se na chamada modernidade tardia, ou seja, na modernidade estabelecida após a sucessão de eventos ocorridos a partir da Primeira Guerra Mundial; o “breve século XX” de Eric Hobsbawm, a “era dos extremos” assim chamada pelo historiador, que afirma que “(...) as próprias estruturas das sociedades humanas, incluindo mesmo algumas das fundações sociais da economia capitalista, estão na iminência de ser destruídas pela erosão de que herdamos do passado humano. Nosso mundo corre o risco de explosão e implosão (...)” (1995: 561). É nesse mundo (referencialmente histórico) explodido e implodido que o fenômeno da “cegueira branca” irá se instaurar.



Não se pode esquecer que na produção literária de José Saramago a construção de personagens femininas que ultrapassam a esfera da “pequenez” que lhes é destinada, social e historicamente, é uma presença constante. Em *Memorial do convento*, há Blimunda, indo contra o que era esperado de uma mulher numa época em que todas as decisões pertenciam à esfera masculina; Maria Adelaide Espada, em *Levantado do chão*, consagra-se como o símbolo da luta contra um sistema opressor. O mesmo procedimento de superação do lugar de exclusão do feminino tem continuidade em *Ensaio sobre a cegueira*: a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego apontam um outro caminho possível ao longo da narrativa, quando ultrapassam o lugar que lhes era imposto e tomam posse da voz que historicamente não lhes era destinada.

1 UM NOVO OLHAR SOBRE A CEGUEIRA: O FEMININO

Segundo Teresa Cristina Cerdeira, esse romance de Saramago é “(...) uma espécie de alegoria finissecular, (...) uma parábola cruel da cegueira que a humanidade ensaia há longo tempo, sem se dar conta disso (...)” (2000: 254). É nesse contexto, apocalíptico, em que a “cegueira branca” promove um mundo de caos, uma realidade às avessas, em que o conceito de humanidade será reavaliado pelas linhas da ficção. É nesse contexto que a mulher do médico, a dona de casa historicamente calada, carrega a responsabilidade de guiar os cegos, de guardar a memória dos que enfrentaram a epidemia de “cegueira branca” e de garantir que essa memória não seja perdida. Não é apenas os olhos, mas também a voz daqueles atingidos pela “cegueira branca”, que tem de prezar, como é ilustrado pelo seu diálogo com o escritor cego:

Suponho que sou a única pessoa que nunca a perdeu [a visão], E porquê, que explicação tem para isso, Não tenho nenhuma explicação, provavelmente nem a há, Isso significa que viu tudo o que tem se passado, Vi o que vi, não tive outro remédio (...). A mulher do médico pôs-lhe a mão no ombro, e ele com as suas mãos foi buscá-la, levou-a devagar aos lábios, Não se perca, não se deixe perder, disse, e eram palavras inesperadas, enigmáticas, não parecia que viessem a propósito. (1995: 278-279)



Ao longo do romance, a cegueira é uma espécie de metáfora que aponta para a perda da humanidade experimentada ao longo do processo de construção das sociedades capitalistas. É sintomático que a epidemia não seja de uma cegueira em negro, causada por condições genéticas ou fisiológicas. Estamos diante de um outro tipo de contágio, já que as suas vítimas são, ainda que inconscientemente, seus próprios agentes transmissores, mostrando que o homem se tornou vítima de um processo que ele mesmo criou e alimentou. A epidemia funciona como o clímax de uma situação que perdura há muito tempo, por isso não há saída religiosa e nem política para ele, visto que nem o governo é capaz de evitar ou controlar a expansão da “cegueira branca”, já que os esforços de conter os cegos no manicômio são falhos; ou a fé não é capaz de oferecer conforto àqueles que cegaram, como é alegoricamente demonstrado na cena em que a mulher do médico encontra-se na igreja e percebe que até os santos “cegaram”:

(...) não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados (...) (1995: 301)

O médico, personagem que, ironicamente, é oftalmologista, não pode curar; ao contrário, é igualmente vítima de uma doença que o atinge como a qualquer um de seus antigos pacientes. Não há barreiras: todos, menos uma personagem, são tomados pela epidemia dessa “cegueira branca”.

Freud, em *O mal-estar na civilização*, defende que a civilização funciona para conter os instintos, e que “(...) a questão decisiva para a espécie humana é saber se, e em que medida, a sua evolução cultural poderá controlar as perturbações trazidas à vida em comum pelos instintos humanos de agressão e autodestruição (...)” (2010: 121-122). Há uma cena em *Ensaio sobre a cegueira* que narra os personagens procurando por mantimentos e abrigo após o incêndio no manicômio. Essa passagem ilustra bem o momento em que esses instintos, intensificados pela perda da solidariedade e do reconhecimento humano, levaram à epidemia de “cegueira branca”:



(...) Entra, entra, mas já sabes que comida não vais lá encontrar, e a que eu tenho é pouca para mim, além disso a ti não te serve, não deves gostar de carne crua (...). Na cozinha, mal iluminada pela escassa luz de fora, havia peles de coelho pelo chão, penas de galinha, ossos, e, sobre a mesa, num prato sujo de sangue ressequido, pedaços de carne irreconhecíveis, como se tivessem sido mastigados muitas vezes, E os coelhos, e as galinhas, o que é que comem, perguntou a mulher do médico, Couves, ervas, restos, disse a velha, Restos, de quê, De tudo, até de carne (...), os animais são como as pessoas, acabam por habituar-se a tudo (...) (1995: 237)

A evolução cultural trouxe ao homem uma crise identitária, o que é outra forma de se chamar a “crise do sujeito”. Ao longo do processo cultural que normatizou o modelo civilizatório, a sociedade passou a usar, cada vez mais, formas diferentes e requintadas de disfarces para aquilo que começou a ser valorizado como bem maior: a individualidade. Zygmunt Bauman afirma que “(...) a nova solidão de corpo e comunidade é o resultado de um amplo conjunto de mudanças importantes subsumidas na rubrica modernidade líquida (...)” (2001: 230) e que “(...) a globalização parece ter mais sucesso em aumentar o vigor da inimizade e da luta intercomunal do que em promover a coexistência pacífica das comunidades (...)” (2001: 239). Numa sociedade em que a valorização do indivíduo é cada vez mais recorrente, o alheamento não é somente em relação ao outro, mas também em relação a si. Sobre isso, reflete o primeiro cego após ser levado em casa pelo ladrão de automóveis logo após ser tomado pela “cegueira branca”:

(...) o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, é-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis. (1995: 16)

O excesso da experiência em sociedade leva ao silêncio isolador, forma de “cegueira branca”, aquela alegoricamente reconstruída pelo romance de José Saramago. Sobre a solidão que nos isola, Walter Benjamin defende que “(...) é como se



estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (...)” (1994: 198). O processo sócio-cultural vivido pelo homem contemporâneo o levou a um processo de alienação em que não é mais possível *olhar* o outro, ou simplesmente *olhar-se*. “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”: a epígrafe do romance ilustra a necessidade de recuperação de uma ação que foi perdida pelo homem – não se olha mais, logo é impossível ver e, conseqüentemente, reparar. Quando essa capacidade é perdida, tornar-se cego é o destino certo, por isso é esta a alegoria em que se desdobrará o romance de Saramago.

Ensaio sobre a cegueira, ironicamente, é um romance extremamente visual, e, de certa forma, visionário como exemplo de boa ficção. As imagens criadas pelo narrador facilmente tomam forma diante dos olhos do leitor, como na cena em que a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego banham-se na chuva, na varanda da casa da mulher do médico, remetendo às Três Graças do quadro “A Primavera”, de Botticelli:

(...) Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo (...), meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do púbis, como enfim alaga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade (...)
(1995: 266)

Se os personagens ficam cegos, ficam para ver até que ponto a experiência social os levou e, nessa medida, a narrativa torna-se visionária, porque aponta para o futuro humano de nossa contemporaneidade. Voltar a enxergar não garante que os personagens retornem ao convívio diferentes do que eram. É preciso que a lição tenha sido aprendida e a memória assegurada para que a “cura” esteja garantida:

(...) é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o, e agora ponto final na dissertação, vamos comer. Ninguém fez perguntas, o médico só disse, Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda



preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta de que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos. (1995: 262)

Quando a mulher do médico se torna a guia dos cegos, todo um processo histórico que sempre excluiu a mulher é refutado, visto que a ideia de “sexo frágil” é posta abaixo pela trajetória corajosa e “viril” que cada uma das personagens femininas garantiu para si, em meio a um mundo virado de ponta a cabeça. Percebe-se isso nas atitudes da rapariga dos óculos escuros, que subverte qualquer preconceito que se poderia ter acerca de uma prostituta; e da mulher do primeiro cego, que abandona o lugar de esposa submissa quando tomada pela “cegueira branca”. Embora as três personagens ultrapassem o papel referencialmente histórico-social que lhes é imposto, é na mulher do médico que se conjuga o papel de protagonista, já que é ela que será mais do que os olhos dos cegos, ela será a guardiã da memória, a voz que propagará o que foi vivido durante a epidemia de “cegueira branca”, indo ao encontro do que propõe Teresa Cristina Cerdeira, quando a ensaísta afirma que:

(...) a opção pelo feminino, (...) aponta, em José Saramago, para um sentido mais radical do processo revolucionário, lá onde a questão ideológica ou política é ultrapassada para se chegar a rasurar um modelo cultural de raízes patriarcais (...) (2000: 215-216)

Ousando uma abordagem psicanalítica acerca do papel desempenhado pela trajetória das personagens femininas em *Ensaio sobre a cegueira*, parte-se da seguinte proposição de Maria Rita Kehl, ao discorrer sobre a representação do masculino e feminino na cultura. A psicanalista aponta para a necessária inclusão do “mundo” feminino no “mundo” masculino e vice-versa, defendendo uma existência “dupla” para o sujeito:

(...) se uma mulher quer ser homem, isso não faz a menor diferença, desde que continue sendo uma mulher. Ou mais: se uma mulher quer ser homem e se esconde nisso, daí sim que ela é mesmo uma mulher (...) (1996: 25)



Tanto a mulher do médico, quanto a rapariga dos óculos escuros e, em menor grau, a mulher do primeiro cego ilustram, ao longo da narrativa, uma independência e uma força que vão além dos lugares que lhes foram historicamente e socialmente destinados. Quando estupradas, não se comportam como vítimas, ainda que o sejam diante do horror criado pelo grupo dos cegos maus, ao exigirem mulheres em troca de comida. A mulher do primeiro cego deixa claro ao marido, com voz firme e segura, que ele não decidirá sobre o seu corpo, quando ele se nega a cumprir o que foi determinado pelos cegos maus:

(...) foi ela a mulher do primeiro cego, que disse sem que a voz lhe tremesse, 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 (...) (1995: 168)

Caminham para o estupro com uma postura desafiante, não submissa. Se a “cegueira branca” subverte a sociedade, subverte também o papel que se esperava “ensaiado” por essas três mulheres:

(...) Estavam todas levantadas, trémulas e firmes. Então a mulher do médico disse, Eu vou à frente. O primeiro cego tapou a cabeça com a manta, como se isso servisse para alguma coisa, cego já ele estava, o médico atraiu a mulher a si e, sem falar, deu-lhe um rápido beijo na testa, que mais podia ele fazer (...). A rapariga dos óculos escuros foi pôr-se atrás da mulher do médico, depois sucessivamente, a criada do hotel, a empregada do consultório, a mulher do primeiro cego, aquela que não se sabe quem seja, e enfim, a cega das insónias, uma fila grotesca de fêmeas malcheirosas, com as roupas imundas e andrajosas (...) (1995: 174)

Ao não atribuir nomes para as personagens, cria-se um jogo entre o que é sugerido pelo sintagma nominal e a personalidade “desenhada” ao longo da narrativa. Por ser casada com o médico, a mulher do médico foi nomeada como mulher *dele*, e o mesmo acontece com a mulher do primeiro cego. A relação de subordinação entre “mulher” e “do médico”, ou “mulher” e “do primeiro cego” vai além do aspecto morfossintático: semanticamente, sugere uma subordinação social, que é refutada gradualmente ao longo



do romance. A rapariga dos óculos escuros é apresentada como uma prostituta, figura que carrega a ideia primária e generalizada de ser uma *mulher de ninguém*, ou uma *mulher de todo mundo*, no entanto, não há em todo livro personagem mais maternal e genuinamente carinhosa do que esta rapariga, mãe accidental de um menino, amante fiel de um homem velho. Porém, a resistência da mulher do médico, os momentos de imposição da vontade da mulher do primeiro cego (como na cena em que decide atender às vontades do grupo

de cegos maus) e a postura da rapariga dos óculos escuros (quando fere o ladrão do automóvel que tentava um contato mais íntimo com ela) denotam uma capacidade de sobrevivência delas, transformando-as, mais uma vez, em agentes viris da ação narrativa.

Em um mundo em que toda ordem foi colocada abaixo pela epidemia de “cegueira branca”, as convenções sociais perdem seu antigo significado, inclusive o casamento. Outros afetos surgem sem que tenham o antigo peso, como quando o médico se deita com a rapariga dos óculos escuros:

(...) Assim estava quando viu o marido levantar-se e, de olhos fixos, como um sonâmbulo, dirigir-se à cama da rapariga dos óculos escuros. Não fez um gesto para o deter. De pé, sem se mexer, viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como as duas bocas se buscaram e encontraram, e depois o que tinha de suceder sucedeu, o prazer de um, o prazer do outro, o prazer de ambos (...) (1995: 171)

De acordo com Lúcia Castello Branco, “(...) a transgressão é, aliás, elemento fundamental para que o equilíbrio se mantenha e para que o erotismo se processe, já que este é resultado do jogo antagônico entre o interdito e sua violação (...)” (1985: 24). Por isso, a transgressão do médico é entendida de outra forma por sua esposa:

(...) Não te levantes, e uma mão pousou-se no seu peito com a leveza de um pássaro, ele ia falar, talvez repetir que não sabia o que lhe tinha dado, mas voz disse, Se não disseres nada compreenderei melhor. A rapariga dos óculos escuros começou a chorar, Que infelizes nós somos, murmurava, e depois, Eu também quis, eu também quis, o senhor doutor não tem culpa, Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada, quem me



dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida (...) (1995: 172)

A “cegueira branca” atinge, portanto, até uma instituição considerada sacra: o casamento. A violação da lei monogâmica não tem mais o peso que teria em meio ao caos instaurado. As experiências vão além daquilo que as palavras poderiam explicar.

Percebe-se, ao longo da narrativa, a diferença entre o casamento da mulher do médico e da mulher do primeiro cego. A mulher do médico tem uma relação com seu esposo de cumplicidade, ele respeita e não contesta as suas atitudes. Mesmo diante do cenário apocalíptico, o amor entre eles permanece forte. Ela foi capaz de dizer que era cega para ir junto com o marido para o manicômio. O relacionamento da mulher do primeiro cego, ao contrário, está pautado num clássico modelo falocêntrico, onde o marido contesta suas atitudes e decide pelos dois quando ambos retomam a visão:

(...) em certa altura o primeiro cego teve a lembrança de dizer à mulher que no dia seguinte iriam a casa, Mas eu ainda estou cega, respondeu ela, Não faz mal, eu guio-te, só quem ali se encontrava, e portanto ouviu com os seus próprios ouvidos, foi capaz de perceber como em tão simples palavras puderam caber sentimentos tão distintos como são os da protecção, do orgulho e da autoridade (...) (1995: 308)

O comportamento da rapariga dos óculos escuros refuta toda ideia primária e generalizada acerca de uma prostituta, trazendo uma discussão sobre o estereótipo e o lugar do feminino. Mora com os pais, ou seja, a chamada *mulher da rua* é também uma *mulher de casa*, uma *mulher de família*. Demonstra no decorrer do romance uma afeição com o menino cego, sendo a figura mais próxima de uma mãe que ele teve dentro do manicômio. Quando se apaixona pelo velho da venda preta, abandona qualquer ideia preconceituosa de que uma prostituta não poderia amar, ou de que seria impossível a uma mulher jovem enamorar-se de um homem mais velho, para longe de qualquer tipo de interesse. Ao recuperar a visão, continua decidida a estar com ele, fazendo perdurar aquilo que sentiu enquanto estava cega:

(...) a situação mudou, a rapariga dos óculos escuros tem diante de si um homem velho que ela já pode ver, acabaram-se as idealizações



emocionais, as falsas harmonias na ilha deserta, rugas são rugas, calvas são calvas, não há diferença entre uma pala preta e um olho cego, é o que ele lhe está a dizer por outros termos, Olha-me bem, sou eu a pessoa com quem dissestes que irias viver, e ela respondeu, Conheço-te, és a pessoa com quem estou a viver (...) (1995: 308-309)

Roberto DaMatta defende que “(...) o mundo diário pode marcar a mulher como o centro de todas as rotinas familiares, mas os ritos políticos do poder ressaltam apenas os homens (...)” (1997: 36). A mulher do médico, por ser portadora da visão e a guardiã da memória do que foi vivido durante a epidemia da “cegueira branca”, subverte toda uma tradição do poder masculino, ou do poder patriarcal – não é à toa que é retratada como a liberdade de Delacroix, liderando o grupo de cegos:

(...) Alguém tinha deitado a mão ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima, agora ia de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era a liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para os levar levantados como uma bandeira (...) (1995: 225)

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O final do romance mostra a mulher do médico olhando para além da janela e contemplando a cidade, mas de uma forma que não se sabe se ela cegou ou se permanece enxergando:

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (1995: 310)

Monica Figueiredo aponta uma possível leitura para essa cena final do romance:

(...) Talvez, de maneira inexorável, recuperar a visão signifique novamente ter de deixar de ver (...). Duvidosamente, o olhar da mulher do médico é tomado por um “branco”, que tanto pode vir do céu, quanto pode ter



nascido de seus olhos, finalmente cegos. (...) talvez agora a história que tenha de ser contada seja a da cega que tem o que ensinar à visão (...) (2011: 296)

Considerando a postura do primeiro cego em relação a sua esposa quando esta volta a enxergar, pode-se inferir que possivelmente a “cegueira branca” não foi suficiente para fazê-lo superar a alienação que a realidade social impõe. Endossa-se neste trabalho a mesma proposição de Monica Figueiredo: a mulher do médico cega para que agora seja feito o inverso, ou seja, que a cegueira ensine como se deve enxergar.

A mulher do médico é portadora da voz que passará adiante a experiência da “cegueira branca”, e cega para que os outros não se esqueçam do que passaram. Superou o lugar que lhe foi imposto quando todos cegaram e era ela a guia; agora, mesmo cega, continuará sendo a guia, visto que, ainda que tenham recuperado a visão, estão ainda cegos, alienados pela experiência social que os cerca: “(...) Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem (...)” (1995: 310).

Walter Benjamin, em seu ensaio “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, defende que há dois tipos de narradores:

(...) um é representado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante (...). Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (...) (1994: 199)

Ao guardar a memória do que foi vivido, a mulher do médico recupera de certa forma a imagem do narrador primordial, aquele guardador de memórias, defendido por Walter Benjamin, ao passar as experiências àqueles que, embora a tenham vivido, serão distantes, alheios a ela, por não a terem experimentado através de seus próprios olhos. Por se tornar mais que olhos, ela se firma como voz, ratificando o que diz Teresa Cerdeira



sobre as personagens de Saramago, que são capazes de fazer com que o espaço feminino se “levant[e] do chão” (2000: 224).

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P.; BÉJIN, A. (Orgs.). **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Trad: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, W. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANCO, L. C. **Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1985.
- DAMATTA, R. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FIGUEIREDO, M. A terceira morada: Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. In: FIGUEIREDO, M. **No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- FREUD, S. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HOBSBAWM, E. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KEHL, M. R. **A mínima diferença: masculino e feminino na cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SEIXO, M. A. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- SILVA, T. C. C. Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória In: SILVA, T. C. C.. **A tela da dama: ensaios de literatura**. Barcarena: Editorial Presença, 2014.



SILVA, T. C. C. **José Saramago, entre a História e a Ficção**: uma saga de portugueses. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

SILVA, T. C. C. **O Avesso do Bordado**. Ensaios de Literatura. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.