

## Sensação e Percepção em Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago

Doutorando Hudson Marques da Silva<sup>1</sup> (UEPB)

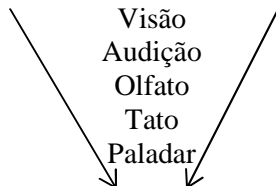
### Resumo:

*Este trabalho analisa a obra Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago, observando como as personagens utilizam os gradientes sensoriais (visão, audição, olfato, tato e paladar) para a percepção do mundo exterior, bem como recurso utilizado pelo autor para a construção de sentidos no texto literário. Para esta análise, utilizam-se, principalmente, as teorias de Borges Filho (2009; 2007) e Schiffman (2005).*

**Palavras-chave:** Sensação, Percepção, Gradientes Sensoriais, Análise Literária

### 1 Introdução

O romance *Ensaio sobre a Cegueira* revela, mediante autor-narrador e personagens, uma significativa relação entre a percepção pelo corpo e seus modos de compreender e *ser-no-mundo*. Na tentativa de discutir os aspectos mais representativos concernentes à percepção dessas personagens, este trabalho discute como se manifesta, na narrativa, as sensações através de cada sentido e seus efeitos de significação. A esses sentidos – visão, audição, olfato, tato e paladar –, Borges Filho (2007; 2009) nomeou *gradientes sensoriais*. O termo *gradientes* surgiu a partir do efeito de gradação que ocorre na relação sensorial sujeito-sujeito e sujeito-espaço. Para representar essa relação gradativa, Borges Filho (2007, p. 70) elaborou o seguinte esquema:



Com base nesse esquema, são verificados dois pólos extremos, tendo a visão como o sentido mais distante e o paladar como o sentido mais próximo na relação das personagens com o *Outro* e com o espaço. Borges Filho (2009) ressalta que para alguns teóricos, a exemplo de Edward T. Hall, em *A dimensão oculta*, os sentidos humanos podem ser divididos em *receptores remotos* (que examinam o mundo à distância: olhos, ouvidos e nariz) e *receptores imediatos* (que examinam o mundo de perto: tato, pele, membranas e músculos). E observar a função desses receptores na construção do texto literário é de extrema importância, embora, entre os críticos e teóricos, “[...] quase nenhum se importou com o modo como as personagens se relacionam com esse espaço do ponto de vista sensorial.” (BORGES FILHO, 2009, p. 167). A partir desse apontamento, sinaliza-se aqui uma das principais relevâncias deste trabalho, que consiste, dentre outros aspectos, em analisar a percepção sensorial das personagens em questão.

Além de Borges Filho, outro autor ao qual este trabalho recorrerá é Schiffman (2005), cujo estudo também pode contribuir consideravelmente para a análise dos gradientes sensoriais. Schiffman toma como ponto de partida a ideia de que “[...] tudo que conhecemos do nosso ambiente é baseado num padrão de energias físicas que afetam diretamente nossos receptores sensoriais.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 1). Esse princípio corrobora a responsabilidade do corpo ou dos sentidos pelo conhecimento e, portanto, consciência do mundo exterior.

Embora o estudo dos sentidos represente importante tema de estudo nos mais diversificados textos literários, algumas obras específicas apresentam essa característica de forma mais marcante,

o que se acredita, aqui, ser o caso do *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago. Isso se dá pela maneira como essa *diegese* é construída, revelando-se, em um primeiro momento, a partir de um mundo com fortes necessidades visuais, visto que, pelo modo como é referenciado, só se é possível viver com esse gradiente sensorial, já que o espaço descrito trata-se de um grande centro urbano, com diversas e labirínticas ruas e construções, além do trânsito agitado, tanto de pessoas circulando pelos espaços públicos quanto pelos mais variados tipos de veículos, formando um caos urbano dentro do qual, sem a visão, dificilmente sobreviver-se-ia.

Nesse contexto, a epidêmica cegueira surge como uma ruptura de um mundo percebido (porém, não percebido verdadeiramente) pela visão. A partir de então, as personagens necessitam sobreviver apenas com a audição, o olfato, o tato e o paladar. E sendo aquele mundo projetado para se viver principalmente pela percepção visual, naturalmente, ele teria de ser transformado, como de fato ocorre, a fim de que as personagens possam se adaptar à nova forma de *ser-no-mundo*. Desse modo, a construção realizada tanto pelo autor-narrador quanto pelas falas das personagens descortina funções dos gradientes sensoriais no processo de percepção e compreensão da vida.

## **2 VISÃO: “O cérebro é quem realmente vê.”**

A visão humana representa o principal sentido no processo de percepção do mundo exterior. Borges Filho (2007, p. 72) concorda com essa afirmação ao declarar que “Entre os cinco sentidos tradicionais, destaca-se a visão. Pode-se até afirmar que o ser humano é um animal visual.” O autor ainda sugere que “Se tivéssemos de escolher, é provável que preferíamos perder algum outro sentido que a visão.” (BORGES FILHO, 2007, p. 72).

Em uma análise desatenta sobre a visão no *Ensaio sobre a Cegueira*, apontar-se-ia a *mulher do médico* como a única personagem que permanece com a visão após a generalização da cegueira branca. Se assim fosse, ela seria a única capaz de fornecer informações visuais ao leitor. Contudo, como bem observa Deoud (2010), além da *mulher do médico*, há outra personagem vidente: o autor-narrador. Embora participe do enredo como *narrador heterodiegético*, ele também pode ser considerado personagem, sobretudo, porque há consideráveis trechos na obra que sugerem a *Multiple Selective Omniscience* (Onisciência Seletiva Múltipla), segundo a tipologia de Norman Friedman apresentada por Leite (2007), em que “A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da cena.” (LEITE, 2007, p. 47).

Portanto, as percepções visuais no enredo, após a cegueira branca, são fornecidas por essas duas personagens. Deoud (2010), em seu estudo acerca do *Ensaio sobre a Cegueira*, criou uma seção intitulada “Ver para poder narrar”. Para a autora, toda narração precisa de uma visão, afirmando que “Para narrar é preciso ver.” (DEOUD, 2010, p. 90). Embora se saiba que é bem possível uma narração realizada por um *narrador-personagem* cego que se pode utilizar dos demais gradientes sensoriais para a percepção/descrição do mundo externo, é bem provável que um narrador cego oferecesse uma perspectiva um tanto limitada de seu entorno, o que põe a visão em lugar privilegiado.

Na análise da perspectiva visual das personagens do *Ensaio*, nota-se, já no início da narrativa, que as luzes parecem assumir um papel importante para o desdobramento do enredo. O semáforo, por exemplo, enquanto sinalizador luminoso, surge na cena inicial como uma espécie de catalizador da cegueira, pois é ao fitá-lo que o primeiro homem torna-se cego.

Os semáforos ressurgem durante a fuga do *ladrão*, que, em meio ao trânsito, se torna cego também ao visualizar as sinalizações. Além das luzes dos semáforos, há a cena em que a *rapariga dos óculos escuros*, ao sair do consultório oftalmológico, depara-se com as luzes de placas: “Fizera-se noite quando saiu do consultório. Não tirou os óculos, a iluminação das ruas incomodava-a, em particular a dos anúncios.” (SARAMAGO, 1995, p. 31).

Partindo dos trechos citados, podem-se notar as luzes como um impulso inicial para a cegueira, a qual, segundo a descrição das personagens, é branca, luminosa, como um “mar de leite” ou um “mal-branco”. Nesse prisma, Schiffman (2005, p. 34) postula que “O estímulo físico para o sistema visual é, naturalmente, a luz”. Borges Filho (2007, p. 76) também destaca que “Todo espaço está relacionado com a luz, seja na sua forma monocromática: o branco ou o negro, seja na sua forma cromática: azul, amarelo, vermelho, verde, etc.” Mas o que ocorre se essa luminosidade for exacerbada como descrita no *Ensaio*? Para refletir sobre essa indagação é interessante abordar alguns fenômenos visuais relacionados ao excesso de luminosidade presente na narrativa. Nesse âmbito, Schiffman (2005) apresenta dois fenômenos que podem ser relacionados à narrativa: *adaptação à luz* e *adaptação ao escuro*. O primeiro caso ocorre quando o indivíduo, após longo período em ambiente escuro, é exposto à luz, o que causa uma sensação desagradável que faz com que ele fique temporariamente cego (cegueira temporária). O outro caso, a *adaptação ao escuro*, ocorre exatamente o contrário, quando o indivíduo, exposto à luminosidade durante certo tempo, entra rapidamente em um ambiente escuro, causando também a cegueira temporária.

Ambos os fenômenos podem ser relacionados aos casos dos semáforos e das placas luminosas narrados no *Ensaio*. As personagens, que representam o indivíduo contemporâneo, habitante dos grandes centros, são abusadas imagetivamente pelo excesso de luminosidade típico desses espaços. Kanwisher e Downing já abordavam esse problema da seletividade que deve haver sobre esse abuso de imagens ao utilizarem a seguinte metáfora: “Ver o mundo ao redor é como beber água em uma mangueira de incêndio. O fluxo de informações que entram pelos olhos poderia facilmente sobrecarregar a capacidade do sistema visual.” (KANWISHER; DOWNING, *apud* SCHIFFMAN, 2005, p. 115). Desse modo, depois de visualizarem, durante muito tempo, voluntaria ou involuntariamente, os mais diversificados tipos de imagens no cotidiano, as personagens são cegadas por elas.

Considerando isso em uma perspectiva alegórica, a cegueira estaria ligada à falta de consciência do mundo exterior, como explica *o médico*: “[...] na verdade os olhos não são mais do que umas lentes, umas objetivas, o cérebro é quem realmente vê [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 93). Esse trecho é utilizado como título para esta seção por alegorizar a distinção entre a sensação e a percepção do gradiente sensorial visual. Os olhos enquanto lentes estariam no nível da sensação. Já a afirmação de que “o cérebro é que realmente vê” estaria mais voltada para o nível da percepção, sobre o qual as personagens se mostravam limitadas. Portanto, embora os olhos pudessem ver, enquanto sensação, não proporcionavam um olhar apurado no sentido da percepção.

Também é interessante observar, no que diz respeito à percepção visual das personagens, a simbologia presente nas cores. O branco, por exemplo, é a cor que predomina na obra, principalmente na luminosidade da cegueira. Borges Filho (2007) explica que, na tradição ocidental, a cor branca pode ter vários significados, como representação do sêmen (união entre homem e mulher), o leite (união entre mãe e filho), luz, pureza, espiritualidade, intemporalidade e o divino. Todas essas associações geralmente assumem conotações positivas. No entanto, o branco também pode representar caráter negativo em algumas culturas do Oriente, tais como luto, morte, falta de sangue, mortalha e aparições (BORGES FILHO, 2007; 2009). No caso do *Ensaio*, há uma cena em que *o médico*, já depois de cego, dirige-se ao banheiro da quarentena e seus pensamentos são revelados pela voz do autor-narrador:

[...] como seria o lugar onde se encontrava, para ele era tudo branco, luminoso, resplandecente, que o eram as paredes e o chão que não podia ver, e absurdamente achou-se a concluir que a luz e a brancura, ali, cheiravam mal. (SARAMAGO, 1995, p. 96-97).

Nesse trecho, há uma clara alusão da cor branca a uma conotação negativa, pois, embora o contexto da narrativa seja o mundo ocidental, o branco é associado ao mau cheiro do ambiente. Pode-se também interpretar o termo “mau cheiro” como uma metáfora do negativismo da situação

em que aquelas personagens se encontravam, pois, além de não possuírem a visão, há uma carência generalizada como a falta de alimentos, de medicamentos, de assistência, bem como um tratamento desumano por parte dos soldados do exército, que chegam a assassinar alguns cegos, além do egoísmo e crueldade das próprias personagens cegas, que lutam pelo alimento insuficiente e se utilizam até de arma de fogo para impor poder sobre o grande grupo.

Portanto, a visão, o sentido humano mais utilizado, agora é substituída por uma brancura violenta, mas que vem para proporcionar àquelas personagens uma reflexão jamais realizada, uma outra perspectiva do mundo que as cerca. Essa nova consciência mudaria de modo impactante os seus conceitos sobre o modo de *ser-no-mundo*, nesse sentido, a cor branca assumiria seu caráter positivo, por ser através dela que as personagens passam por um processo de aprendizagem. Todavia, sem a visão (receptor mais distante), a audição assume significativa importância a fim de suprir a ausência desse sentido no processo perceptivo das personagens, como será abordado a seguir.

### **3 AUDIÇÃO: “A voz é a vista de quem não vê!”**

Conforme discutido na seção anterior, o espaço referenciado no *Ensaio*, uma metrópole típica do mundo globalizado contemporâneo, não é “organizado” para se viver sem o gradiente sensorial visual. Assim, com a repentina perda desse sentido, os demais receptores, neste caso a audição, assumem lugar privilegiado. Já no início da narrativa, quando a misteriosa cegueira contagia o primeiro homem dentro de seu veículo e alguns transeuntes dispõem-se a ajudá-lo, ele passa a ouvir atentamente, como nunca havia feito antes, as vozes e os ruídos de seu mundo. O mesmo se repete com as demais personagens.

No que se refere ao receptor auditivo, Borges Filho (2007, p. 95) explica que “No processo evolutivo, essa percepção se mostrou menos útil para os primatas que para os carnívoros que tinham que rastrear sua presa [...] Comparando aos gatos ou morcegos, por exemplo, a capacidade auditiva humana é muito inferior.” Entretanto, o autor observa que “[...] muitas vezes, somos mais sensibilizados pelo que ouvimos do que pelo que vemos.” (BORGES FILHO, 2007, p. 95). Nesse sentido, muitos recursos auditivos podem ser utilizados pelo narrador e/ou personagens no desdobramento do enredo a fim de causar determinados efeitos de sentido.

O *Ensaio*, principalmente quando os cegos estão confinados na quarentena, enfatiza tanto o silêncio quanto o barulho, que, para Borges Filho (2007; 2009), representam os dois pólos principais do gradiente sensorial auditivo. Os efeitos de sentido que ambos trazem podem se mostrar ambíguos. Por exemplo, a caracterização do silêncio pode transmitir tanto a paz, a tranquilidade, o relaxamento; que, para a maioria das pessoas, possuem conotações positivas, quanto pode representar solidão e abandono, que geralmente indicam conotações negativas. O silêncio pode indicar também um espaço de dominação, principalmente quando ocorre por parte do(s) dominado(s). No *Ensaio*, predominam os aspectos negativos do silêncio, marcados pela ambivalência entre *dominação* e *abandono* do poder público (Ministério da Saúde e Exército). E se afirma aqui que essa relação é ambivalente porque o poder público, ao passo que aprisiona e controla os contagiados pela cegueira (dominação), também lhes deixará faltar alimento, acessórios básicos e assistência (abandono). Desse modo, há uma aproximação entre essas duas conotações aparentemente opostas cuja caracterização se faz pelo silêncio.

O barulho, por sua vez, embora possa indicar caráter positivo no texto literário, quando transmite um espaço de libertação, no *Ensaio*, ele surge mais para figurar a violência e os conflitos entre as personagens. O barulho consiste em peça fundamental para o caráter autoritário-dominador do exército. O primeiro momento, na narrativa, em que isso ocorre é quando *a mulher do médico*, junto com seu marido, chega à quarentena e, ao entrar guiada por um corrimão que se divide em dois caminhos, o sargento grita: “Atenção, o vosso lado é o direito.” (SARAMAGO, 1995, p. 47). A

partir de então, o barulho dominador é fortemente marcado pelo altifalante pelo qual os soldados do exército emitem ordens severas. A quantidade de instruções a serem seguidas é tamanha que se manifesta em forma de um monólogo que ocupa quase duas páginas inteiras do *Ensaio* (p. 49-51), com 15 instruções, dentre as quais se destacam a 2ª e a 10ª, respectivamente: “[...] abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata [...]” e “[...] em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 50-51). Com isso, os contagiados passam a viver como prisioneiros inocentes que podem ser sentenciados à morte a qualquer momento, caso não cumpram as regras.

Portanto, *silêncio* e *barulho* compõem significados construídos pelo receptor auditivo que fornecem um forte clima psicológico ao enredo. É interessante perceber que o silêncio, desde o início da narrativa, está presente na ausência de respostas sobre a origem da cegueira branca. Em seguida, ele é refletido a partir da dominação e abandono dentro da quarentena. O barulho, por sua vez, aparece, primeiramente, pelas ordens dos soldados do exército e, mais adiante, pelos gritos e brigas entre os próprios contagiados dentro de seu cativeiro.

Ao final da narrativa, as conotações do silêncio e do barulho parecem se inverter, ao transmitirem caráter positivo, visto que, de um lado, o silêncio surge para representar a tranquilidade, na cena em que o grupo de cegos encontra-se na casa do *médico* (onde se sente seguro e confortável). Os sons que se destacam nesse ambiente são os risos das mulheres, ao tomarem banho, e a chuva, sugerindo um clima de tranquilidade. E o barulho vem para representar o fim do “mal-branco” através dos gritos do *primeiro cego*:

[...] abriu os olhos e viu. Viu e gritou, Vejo. O primeiro grito ainda foi o da incredulidade, mas com o segundo, e o terceiro, e quantos mais, foi crescendo a evidência, Vejo, vejo, abraçou-se à mulher como louco, depois correu [...]  
(SARAMAGO, 1995, p. 306).

Assim, a audição passa a representar, após a cegueira, importante receptor para a construção dos climas psicológicos. Já o olfato, embora classificado como receptor remoto, aproxima paulatinamente as relações das personagens com o *Outro* e com o mundo, conforme abordado na seção seguinte.

#### **4 OLFATO: “De vez em quando paravam, farejavam...”**

Para muitos animais, o olfato pode exercer importantes funções, tais como “[...] delimitação de território, socialização, alimentação, regulação do ciclo reprodutivo, seleção sexual, acasalamento e nutrição das crias.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 342). Ao analisar o receptor olfativo nos humanos, nota-se que ele está intimamente ligado a aspectos emocionais, conforme observa Borges Filho (2007, p. 98): “[...] o odor pode mais facilmente que os outros sentidos evocar lembranças, carregadas emocionalmente.” Ao se observarem os odores na literatura de ficção, é importante verificar suas diversas facetas e os efeitos de sentido que podem sugerir. Podem-se observar, por exemplo, *os odores naturais* e *os odores artificiais* (produzidos tecnologicamente). E a questão central é perceber o que o odor diz sobre as fontes que o produz, além de verificar os climas psicológicos por ele sugeridos.

No *Ensaio*, a primeira cena em que o odor surge de modo marcante é quando os cegos chegam à quarentena – um manicômio vazio – e o autor-narrador, ao descrever aquele espaço, relata: “[...] uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 47). Nesse trecho, o autor-narrador parece denunciar que, em lugar de loucos (ou os diferentes e, por isso, os excluídos) como é o manicômio, a comida geralmente não é boa nem precisa ser. E sendo aqueles cegos os representantes dos loucos (dos diferentes), eles fariam continuar os episódios ocorridos naquele local: aprisionamento, abandono, tratamento agressivo, alimento de má qualidade e assim por diante.

A partir do internamento dos cegos na quarentena, os odores referenciados na narrativa transmitem predominantemente caráter negativo, passando a se caracterizar mais como fedores, como nomeou Schiffman (2005). Esses fedores vão desde a falta de higienização dos cegos e do espaço ocupado por eles até os alimentos estragados e os cadáveres espalhados pelo manicômio e, em seguida, pelas ruas e outros ambientes daquela cidade.

Após sair da quarentena, descobrindo que provavelmente todos os habitantes da cidade haviam sido contagiados pela cegueira, o grupo de cegos passa a divagar pelas ruas, à procura de suas antigas residências. No percurso, o fedor de alimentos estragados surge: “A mulher do médico voltou para junto dos seus, recolhidos por instinto debaixo do toldo duma pastelaria donde saía um cheiro de natas azedas e outras podridões [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 217). Nesse sentido, há um forte efeito adversativo entre a fome daquelas personagens, que já há bastante tempo não se alimentavam, e a comida estragada, inadequada ao consumo. A fome consiste em um dos fatores de destaque no *Ensaio*. Primeiramente, ela surge do estado de abandono em que os cegos se encontram na quarentena. Em seguida, a fome permanece nas ruas, pois não há alimento suficiente para todos, o que faz com que os cegos lutem brutalmente por ele.

Um exemplo em que o odor revela um efeito de sentido negativo é a cena do ferimento da perna do *ladrão*, que, ao se agravar por falta de tratamento, a narração destaca: “A perna tinha um aspecto assustador, inchada toda por igual desde a coxa, e a ferida, um círculo negro com laivos arroxeados [...] Desprendia um cheiro ao mesmo tempo fétido e adocicado.” (SARAMAGO, 1995, p. 75). Nesse prisma, é sabido que o cheiro pode ser indicativo de determinadas enfermidades. Schiffman (2005) chamou esse fenômeno de *O Cheiro da Doença*. Desse modo, o fedor da perna do ladrão representa a gravidade do ferimento que, posteriormente, o levaria à morte, a qual é antecipada pelos soldados do exército que o assassinam à queima roupa, por ele ter saído da quarentena implorando por ajuda.

O ponto máximo da narrativa, que está fortemente ligado ao olfato e que talvez seja o *clímax* da obra – seguida da guerra entre os cegos e do incêndio do manicômio –, reside na cena em que *os cegos malvados* exigem “serviços” sexuais das mulheres em troca do alimento retido por eles. Com a falta de higienização, tanto devido ao estado de cegueira quanto à ausência de produtos de limpeza, as mulheres, assim como os homens, estavam fétidas. E isso leva o autor-narrador a assim descrever a cena:

[...] uma fila grotesca de fêmeas malcheirosas, com as roupas imundas e andrajosas, parece impossível que a força animal do sexo seja assim tão poderosa, ao ponto de cegar o olfacto, que é o mais delicado dos sentidos, não faltam mesmo teólogos que afirmam, embora não por estas exactas palavras, que a maior dificuldade para chegar a viver razoavelmente no inferno é o cheiro que lá há. (SARAMAGO, 1995, p. 174).

Nesse trecho, o autor-narrador destaca alguns pontos críticos. Primeiramente, ele busca demonstrar o aspecto animal (instintivo) dos humanos, neste caso relacionado ao ato sexual, mas que, ao longo da narrativa, vai se expandir para os demais hábitos, tais como a luta por alimentos e por território, a brutalidade nas socializações e o egoísmo e ganância que vão além do instinto animal. Em seguida, o autor-narrador utiliza o sentido alegórico da cegueira, ao fazer alusão à “cegueira do olfato”, que representa mais uma espécie de irracionalidade ou não-percepção dos humanos. E, por fim, a associação entre o fedor do inferno (em referência ao cheiro do enxofre) e a situação em que as personagens, de modo geral, se encontravam, sugerindo ser aquele manicômio também uma espécie de inferno.

Ao longo da narrativa, os mais trágicos representantes do fedor são os cadáveres espalhados tanto pelo manicômio quanto pela cidade. Entretanto, no desfecho da trama, na cena do banho das mulheres – que transmite conotação positiva como abordado na seção anterior –, o fedor é transformado em cheiro, neste caso um cheiro artificial, que é o sabão: “[...] os risos, o ruído da

chuva e das chapadas de água, respirava o cheiro do sabão [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 268).

Portanto, observa-se no *Ensaio* que há destaque para os *odores naturais*, surgindo, na maioria das vezes, como fedores, talvez para reforçar a caracterização negativa do modelo moderno de humanidade. Somente no desfecho é que surge o sabão, *odor artificial*, como quebra olfativa da situação negativa em que as personagens se encontravam. Assim, o olfato representa o último *receptor remoto* da ordem gradativa visão, audição, olfato, tato e paladar. A seguir, discute-se o primeiro *receptor imediato*: o tato.

## **5 TATO: “As mãos são os olhos dos cegos!”**

O tato representa o primeiro *receptor imediato* se considerado o efeito gradativo entre os sentidos, ou seja, só é possível uma experiência tátil quando se está bem próximo do algo percebido. Desse modo, o tato faz com que o indivíduo sem visão necessite estreitar sua relação com: outras pessoas, objetos ou seu espaço, a fim de que possa obter uma noção ou percepção tátil sobre eles. O tato não se resume ao contato que se tem com o mundo externo apenas pelas mãos, mas abrange todo o corpo, isto é, trata-se de toda sensação que se dá pela pele de modo geral. Isso ocorre, como explica Schiffman (2005, p. 301), porque “[...] como órgão sensorial a pele contém em seu interior terminações nervosas especializadas que lhe permitem ser estimulada de diversas maneiras, a fim de mediar diferentes sensações.”

O *Ensaio* demonstra a importância do receptor tátil enquanto modo de percepção somente após a cegueira, na cena em que o *primeiro cego* chega ao seu apartamento e tenta abrir a porta: “Tirou do bolso um pequeno molho de chaves, tateou-as [...] apalpando a fechadura com as pontas dos dedos da mão esquerda, tentou abrir a porta [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 14). Dentro do apartamento, a orientação pelo tato também acontece: “Depois, apalpando, tropeçando, contornando os móveis, pisando cautelosamente para não enfiar os pés nos tapetes [...] com o medo de cair o cego arrastava os pés [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 14).

Nesses trechos, fica clara a dificuldade de adaptação pela qual a personagem passa ao precisar utilizar mais refinadamente um gradiente sensorial do qual não se exigia tanto quando se possuía a visão. Contudo, o tato consiste em um sentido bastante habilidoso nos humanos, como destaca Borges Filho (2007, p. 93): “[...] no reino animal, as mãos humanas são insuperáveis; elas combinam força e precisão de maneira incomparável.” Nessa perspectiva, os cegos do *Ensaio* passam a utilizar esse forte recurso perceptivo (e também de habilidade construtiva) como nunca haviam feito até aquele momento. O *Outro* e o mundo agora passam a ser percebidos pelo toque de forma mais precisa, como diz a mulher do médico: “[...] vai lá e toca-lhes com as mãos, as mãos são os olhos dos cegos [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 302). Ao se refletir sobre a afirmação da personagem, é interessante perceber como os cegos natos, ou que já se encontram nesse estado há certo tempo, têm sua percepção tátil evoluída, superando consideravelmente os indivíduos com visão. Como exemplo, ressalta-se a habilidade que os cegos possuem na leitura em Braille: “[...] um leitor adulto e experiente em Braille é capaz de ler 200 palavras por minuto, o que é um feito notável, considerando que a taxa média de leitura entre pessoas de visão normal é de 250 palavras por minuto.” (FOULKE; BERLA; KENNEDY *apud* SCHIFFMAN, 2005, p. 308). Segundo Schiffman (2005), essa habilidade superior que os cegos possuem sobre os indivíduos com visão não é nata, mas está ligada ao maior grau de aprendizado perceptual que os cegos desenvolvem, bem como sua maior experiência com o uso desse receptor, se comparados aos humanos com visão.

Retomando a afirmação da *mulher do médico* segundo a qual “as mãos são os olhos dos cegos”, pode-se até afirmar que talvez o tato seja o receptor que oferece maior noção ou certeza da realidade concreta, o que imediatamente remete à atitude de Tomé, no famoso episódio do Evangelho, e que Borges Filho (2007, p. 93) ressalta: “Ver ainda não nos garante a verdade, é preciso tocar [...]”. Sentir na pele o mundo exterior parece garantir a sua existência, porque não se

trata de algo em que se acredite ou se tenha uma ilusão, mas algo que se pode sentir pelo toque. E essa sensação inclui características como o liso, o crespo, o fino, o grosso (BORGES FILHO, 2007; 2009), além das noções de quente, frio, entre outras. Ao se analisarem tais noções no *Ensaio*, nota-se, por exemplo, a presença do frio, do liso e do crespo na cena em que *a mulher do médico* encontra-se no armazém da cave, no subsolo do supermercado, à procura de alimentos, e, embora a personagem pudesse enxergar, aquele ambiente não tinha iluminação, o que fez com que ela se utilizasse de seu tato. Um aspecto interessante dessa cena que não se poderia deixar de mencionar é que, pela primeira vez, ao longo da narrativa, *a mulher do médico* – bem como o autor-narrador, sendo que com este não apenas nessa cena – se põe no mesmo estado de cegueira dos contagiados, pois não pode obter/descrever percepções visuais daquele ambiente, já que, por se tratar de um local sem iluminação, tanto o autor-narrador quanto a personagem tomam a perspectiva cega.

Ao se observar a percepção tátil da quentura, por sua vez, nota-se que ela surge no incêndio do manicômio, causado por uma mulher que aciona seu isqueiro, a fim de que aquela situação desumana cessasse: “Postados diante do edifício que já arde de uma ponta à outra, os cegos sentem na cara as ondas vivas do calor do incêndio [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 211). O incêndio representa também a libertação dos cegos da quarentena, pois, a partir daí, eles fogem daquele lugar em direção à suposta liberdade das ruas. No início, essa liberdade parece assustadora para as personagens, uma vez que, como afirma o autor-narrador, “[...] não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 211). Nesse trecho, a narração faz uma ironia por usar o termo “labirinto racional” para definir o manicômio, que representa o lugar dos insanos, portanto, dos irracionais. Todavia, o comentário aponta a cidade como uma área vasta e desconhecida, na qual seria difícil sobreviver sem a visão.

O tato consiste em um sentido que também pode estar fortemente ligado a experiências íntimas, como relata Hall (*apud* BORGES FILHO, 2009, p. 180). Partindo dessa perspectiva, as experiências íntimas com marcante presença do tato na narrativa encontram-se na cena em que *os cegos malvados* mantêm relações sexuais com as mulheres. O tato surge de forma agressiva: “Os cegos rodearam-nas, tentavam apalpá-las [...] alguns estendiam as mãos ávidas [...] O chefe dos cegos [...] Pôs a mão livre na cega das insónias [...] apalpou-a por diante e por detrás, as nádegas, as mamas, o entrepernas [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 175).

É recorrente no *Ensaio* a caracterização de personagens que são comparadas a animais. Além da comparação com cães e com formigas, nessa cena dos atos sexuais, as personagens ainda são comparadas a cavalos (como também ocorre com os motoristas raivosos no início da narrativa), gado e hienas, respectivamente:

Depressa, meninas, entrem, entrem, estamos todos aqui como uns cavalos [...] Apalpou a rapariga dos óculos escuros e deu um assobio, Olá, saiu-nos a sorte grande, deste gado ainda cá não tinha aparecido [...] se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça. (SARAMAGO, 1995, p. 175-176).

Portanto, no *Ensaio*, o gradiente sensorial tátil representa instrumento de reconhecimento de pessoas, objetos e localização espacial, fazendo com que essas relações se aproximem. Todavia, pelo caráter negativo do modelo de humanidade referenciado, o tato serve mais para transmitir o desespero das personagens e como instrumento agressor, principalmente por parte dos *cegos malvados*, que o utilizam para violar aquelas mulheres.

## **6 PALADAR: “Saboreia, um copo de água é uma maravilha.”**

O quinto e último sentido a ser considerado nesta análise é o paladar, que consiste no receptor mais próximo em uma experiência perceptiva pelos sentidos. Esse receptor, geralmente, é utilizado para a alimentação e nas relações afetivas e/ou sexuais. No processo de alimentação, o paladar é



responsável por percepções de sabores primários, tais como amargo, azedo ou ácido, salgado e doce, como observa Borges Filho (2009). Essa percepção ocorre pelas inúmeras papilas gustativas presentes na língua.

Nesta análise, percebe-se que as relações perceptivas das personagens do *Ensaio* se mantêm mais em nível intermediário (audição, tato e olfato). As poucas referências à visão ocorrem devido à cegueira, que impossibilita tal percepção. Já no caso do paladar, além de ser um sentido pouco frequente para a percepção do *Outro* e do espaço, também denota certa relação de distanciamento das personagens. Por exemplo, durante toda a narrativa, os raros beijos que surgem são de forma superficial (na testa), como se pode perceber nos trechos: “[...] beijou-o com cuidado na testa [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 18), “Senti o beijo que ela lhe deu na testa [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 37) e “[...] deu-lhe um rápido beijo na testa [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 174). Todas essas cenas estão relacionadas aos casais: *o primeiro cego* e sua mulher, *o médico* e sua mulher, portanto, deveriam ser as relações de maior intimidade ou aproximação na trama, o que não acontece. As experiências de maior intimidade mediante o paladar presentes na narrativa ocorrem, na verdade, em momentos negativos de abuso e agressão, como são as cenas das relações sexuais entre *os cegos malvados* e as mulheres, nas quais elas são obrigadas a fazer sexo oral.

Outro efeito de sentido fortemente ligado ao paladar que é marcante no *Ensaio* consiste na fome. A falta de alimentos é constante na narrativa, sendo motivo de reflexões sobre a sua relevância. Como exemplo, cite-se o caso dos cadáveres, que só são sepultados após a refeição dos cegos: “Vão ter de esperar que estes que ficaram acabem de comer, não por causa do costumado egoísmo dos vivos, mas porque alguém lembrou sensatamente que enterrar nove corpos naquele chão duro e com única enxada era trabalho que, pelo menos, duraria até a hora do jantar.” (SARAMAGO, 1995, p. 92-93).

É interessante notar o uso da palavra “sensatamente” nesse trecho. O autor-narrador oferece uma forte crítica à suposta sensatez humana, neste caso representada pelas personagens. Na verdade, essa sensatez configura-se mais como um modo insensível de ser, a partir do qual as necessidades básicas de sobrevivência se sobrepõem às penúrias alheias. A fome passa a assumir papel de tamanha importância para o desdobramento do enredo que o grupo de cegos da quarentena utiliza, entre eles, as mesmas imposições estabelecidas pelos *cegos malvados*, como exclama *a mulher do médico*: “[...] quem não quiser pagar, que não pague, está no seu direito, mas nesse caso não comerá, o que não pode é estar a alimentar-se à custa dos outros [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 141). O fragmento demonstra que o paladar se mantém ausente na narrativa até naquilo que lhe é mais básico: a alimentação. Somente próximo do desfecho é que o paladar surge com conotação positiva, na cena em que *a mulher do médico* descobre que havia um garrafão de água em sua casa e exclama: “[...] vamos todos beber água pura [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 264).

Por fim, pode-se dizer que a percepção pelo paladar na narrativa ocorre principalmente para denotar aspectos negativos, como as relações sexuais forçadas pelos *cegos malvados* na quarentena. Já a alimentação, que é inerente à sobrevivência, manteve-se ausente, fazendo com que o paladar pouco aparecesse no *Ensaio*.

## **Conclusão**

Embora os gradientes sensoriais tenham sido abordados separadamente neste trabalho, a fim de detalhar como cada um deles se manifesta no *Ensaio*, sabe-se que sua relação é simultânea e interdependente, como ressalta Borges Filho (2009, p. 184). Por conseguinte, assumir essa interdependência entre os sentidos significa indicar a existência de uma unidade entre eles que vai proporcionar a sensação e a percepção pelo corpo de modo geral. É exatamente mediante essa relação entre sensação/percepção pelo corpo (ou pelos sentidos) que o indivíduo, neste caso representado pelas personagens do *Ensaio*, se constitui no mundo e, assim, se faz a existência, ou o

*ser-no-mundo*.

Este trabalho sugere a cegueira como uma espécie de “lição” que leva as personagens a passarem por uma evolução no seu modo de ser e perceber o *Outro* e o mundo. O caráter visual da cidade representada no *Ensaio* é agressivo, pois apresenta excesso de luzes e imagens que vão acionar a cegueira. A partir disso, a audição passa a detectar o barulho dos conflitos entre as personagens, além das ordens do poder público e dos próprios contagiados. O olfato, por sua vez, começa a perceber os fedores das próprias personagens, que, sem produtos de limpeza nem água, tornam-se sujas, fétidas; além do fedor das comidas estragadas e dos cadáveres. Já o tato proporciona maior aproximação entre as personagens, por meio do toque, do contato corporal, entretanto, essas experiências parecem ter sido mais marcadas pelo abuso sexual por parte dos *cegos malvados*. O paladar mostrou-se ausente, por não haver alimentos suficientes, o que ocasionou uma fome generalizada. Todavia, todos esses aspectos negativos construídos ao longo da narrativa servem tanto como punição quanto como aprendizado para aquelas personagens, pois representam uma forma de mostrar-lhes sua própria crueldade, egoísmo, desleixo, dentre tantas mazelas típicas do indivíduo pós-moderno referenciado. Esse modelo de humanidade é, frequentemente, comparado a outros animais (supostamente irracionais), apontando para um comportamento igualmente irracional desses indivíduos, que faz com que eles sejam ainda piores do que os próprios animais. Nessa ótica, há tanto um obscurecimento da consciência ou da razão quanto um princípio autodestrutivo não identificado com frequência no mundo animal.

No desfecho da narrativa, diferentemente, os gradientes sensoriais parecem detectar um mundo com conotação positiva, tendo em vista que, além do aprendizado pelo qual as personagens passam, sua própria percepção é alterada. Desse modo, compreende-se que a sensação e a percepção no *Ensaio*, dentre outros aspectos, servem para apontar uma espécie de filosofia da moral, em que os hábitos negativos e degradantes das personagens sejam superados a partir de uma conscientização sobre o que elas de fato são e sobre sua responsabilidade com o mundo em sua volta. E esse processo de conscientização surge exatamente das experiências, do modo de *ser-no-mundo*, o qual ocorre pelo corpo.

## **Referências Bibliográficas**

- 1] BORGES FILHO, Oziris. Espaço, percepção e literatura. In: \_\_\_\_\_; BARBOSA, Sidney (Orgs.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Claraluz, 2009. p. 167-189.
- 2] \_\_\_\_\_. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- 3] DEOUD, Ivana Melhem. **O que destina o homem à cegueira? Cegos são os outros ou somos todos: uma leitura do Ensaio de Saramago e do “Relatório” de Sábato**. 2010. 169f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- 4] LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- 5] SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- 6] SCHIFFMAN, Harvey Richard. **Sensação e percepção**. Rio de Janeiro: LTC, 2005.

---

## **iAutor**

**Hudson Marques da SILVA, Doutorando**

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB),  
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade  
E-mail: marqueshudson@hotmail.com