



**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

HUDSON MARQUES DA SILVA

**O VISÍVEL E O INVISÍVEL EM *ENSAIO SOBRE A
CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO**

**CAMPINA GRANDE
2012**

HUDSON MARQUES DA SILVA

O VISÍVEL E O INVISÍVEL EM *ENSAIO SOBRE A
CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – PPGLI – da Universidade Estadual da Paraíba, como um dos pré-requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

ORIENTADOR: ANTONIO CARLOS DE MELO
MAGALHÃES

CAMPINA GRANDE
2012

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S586v Silva, Hudson Marques da.
O visível e o invisível em ensaio sobre a cegueira de José Saramago [manuscrito]. / Hudson Marques da Silva– 2012.

106 f.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012.
“Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães., Departamento de Letras”.

1. Ficção. 2. Fenomenologia Merleau-Pontyana. 3. Estesia do Corpo. I. Título.

21. ed. CDD 808.83

HUDSON MARQUES DA SILVA

O VISÍVEL E O INVISÍVEL EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE
JOSÉ SARAMAGO

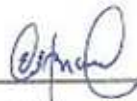
Dissertação apresentada como exigência parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Literatura e Interculturalidade à
comissão julgadora do Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da
Paraíba.

Aprovada em 12/04/2012

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães
Universidade Estadual da Paraíba/UEPB
(orientador)



Prof. Dr. Eli Brandão da Silva
Universidade Estadual da Paraíba/UEPB
(Examinador)



Prof. Dr. Douglas Rodrigues da Conceição
Universidade Estadual do Pará /UEPA
(Examinador)

Campina Grande, abril de 2012

Ao meu pai (*in memoriam*) que,
indireta e espontaneamente, me
inspirou aos estudos acadêmicos.

À minha mãe, minha eterna
fortaleza.

À minha esposa, com quem descobri
o verdadeiro amor.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Antonio Carlos de Melo Magalhães, por ter acreditado na realização e relevância deste trabalho, aceitando sua orientação; e pelas fabulosas críticas e sugestões. Obrigado, sempre!

Ao Professor e Filósofo Nélio Vieira de Melo, da UFPE – *Campus Agreste*, que, na seleção do mestrado, contribuiu para a delimitação do objeto de estudo e para a elaboração do projeto.

Aos professores membros da banca, Eli Brandão e Douglas Rodrigues, que, desde a qualificação, sabiamente forneceram excelentes sugestões para o aprimoramento deste trabalho.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco – *Campus Belo Jardim*, por ter sempre me apoiado nessa difícil tarefa, principalmente, nas pessoas de Tatiana Valério (Diretora de Ensino) e Carlos Bravo (Coordenador de Ensino Médio e Técnico).

Aos meus familiares, que direta ou indiretamente me ajudaram de forma incondicional.

A Davi Gouveia, que muito me ajudou nos processos da qualificação.

Aos professores do PPGLI, pela amizade e ensinamentos que muito contribuíram para a nossa formação.

Ao secretário do PPGLI, Roberto dos Santos, que sempre nos ajudou em momentos complicados.

A todos os colegas de classe, especialmente, Helder Holanda, que muito me ajudou para a conclusão das disciplinas.

“[...] penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.”

Saramago

“[...] a visão não é nada sem um certo uso do olhar.”

Merleau-Ponty

“[...] nossa total consciência da realidade exterior é primariamente um produto da sensação e da percepção.”

Schiffman

“O eu, é claro, é encarnado.”

Giddens

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar a obra literária *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), do escritor português José Saramago. Nesse romance ensaístico, um repentino e inexplicável ataque de cegueira (branca) torna-se uma epidemia entre os habitantes de um grande centro urbano. A partir da perda de um órgão dos sentidos (a visão), as personagens – que são inominadas, como marca da impessoalidade – passam por um processo de mutação e, em seguida, transformam o mundo que as cerca, isto é, a obra apresenta, dentre outros aspectos, a relevância dos sentidos no processo de relação e compreensão do mundo. Nesse contexto, o conceito de *estesia do corpo* do filósofo francês Merleau-Ponty, apresentado, com efeito, nas obras *Fenomenologia da Percepção* (2005), *O Visível e o Invisível* (2007) e *O olho e o Espírito* (2004), apresenta-se como relevante tema a ser considerado na análise do *Ensaio sobre a Cegueira*, tendo em vista que tanto Merleau-Ponty quanto Saramago investem em uma filosofia do corpo, com foco na percepção pelos sentidos, afastando-se, sobretudo, do racionalismo e rompendo com as dicotomias clássicas. Portanto, este trabalho apresenta três capítulos: o primeiro discute, de modo mais geral, a relação entre a fenomenologia de Merleau-Ponty e a obra de Saramago, confrontando as transformações e percepções da realidade pelos sentidos apresentadas no *Ensaio* com o conceito de *estesia do corpo*, buscando mostrar a relevância dessa teoria para a compreensão da obra saramaguiana. O segundo capítulo analisa o *Ensaio* de forma mais específica, observando os processos perceptivos de cada gradiente sensorial (visão, audição, olfato, tato e paladar), enquanto instrumentos da percepção. Para tanto, apoiar-se-á nos estudos de Oziris Borges Filho (2009; 2007) e Harvey Richard Schiffman (2005); autores que apresentam mais detalhadamente as funções desses sentidos no processo perceptivo, já que o conceito de *estesia merleau-pontyana* não é suficiente para tratar de tais especificidades. Por fim, o terceiro capítulo tenta interpretar algumas alegorias presentes no *Ensaio*, focando o corpo e a percepção enquanto metáforas, as quais representam, também, uma forte crítica ao comportamento do indivíduo pós-moderno, que, após os processos globalizantes, se torna cada vez mais individualista, passando a não mais perceber e sensibilizar-se com o *Outro* nem com o mundo. Nessa abordagem, serão utilizados principalmente os estudos de Coelho (2006), Lima (2008), Deoud (2010), Horkheimer (2007) e Giddens (2002). Portanto, apresenta-se a dimensão simbólica da cegueira, que surge tanto como representação de um ofuscamento da razão por parte desse indivíduo quanto como uma reconstrução ou processo de conscientização.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção, Fenomenologia Merleau-Pontyana, Estesia do Corpo, Alegorias.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the novel *Blindness* (1995), by the Portuguese writer José Saramago. In this plot, a sudden and inexplicable (white) blindness attack becomes an epidemic among the inhabitants of a big city. With the loss of a sense organ (sight), the characters – who are unnamed, representing anyone – live a mutation process and, then, modify the world around them, that is, this novel presents the importance of the senses in the process of relation and comprehension of the world. In this context, the concept of *aesthesia of body* by the French philosopher Merleau-Ponty, presented in *Phenomenology of Perception* (2005), *The Visible and the Invisible* (2007) and *Eye and Mind* (2004), comes as a relevant theme to be considered in *Blindness* analysis, because both Merleau-Ponty and Saramago invest in a philosophy of body, focusing on perception through the senses, getting away from the rationalism and avoiding the classical dichotomies. Therefore, this paper presents three chapters: the first discusses in a general way the relationship between Merleau-Ponty's phenomenology and Saramago's novel, confronting the transformations and sense perceptions of reality presented in the novel with Merleau-Ponty's *aesthesia of body*, aiming to show the importance of this theory to comprehend this Saramago's work. The second chapter analyses the perception processes in the novel in a more specific way, discussing about each sense (sight, hearing, smell, touch and taste), as tools of perception, using the studies of Oziris Borges Filho (2009; 2007) and Harvey Richard Schiffman (2005); authors who present more minutely the functions of such senses in the perception process, once the concept of *Merleau-Ponty's aesthesia* is not enough to treat of such specificities. Finally, the third chapter tries to interpret possible allegories contained in *Blindness*, considering body and perception as metaphors, which also represents a strong criticism against the modern individual's behavior, who, with the globalizing processes, becomes more and more individualist, not noticing and sympathizing with the *Other* nor the world anymore. In this approach, it will be used mainly the studies of Coelho (2006), Lima (2008) Deoud (2010), Horkheimer (2007) and Giddens (2002). Thus it is presented the symbolic dimension of the blindness, what appears both as representation of a blind of reason from this individual and as a reconstruction or an awareness process.

KEYWORDS: Fiction, Merleau-Ponty's Phenomenology, Aesthesia of body, Allegories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – O ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E MERLEAU-PONTY	
1.1 O gênero ensaístico	17
1.2 O <i>Ensaio</i> e sua relação com a fenomenologia Merleau-Pontyana.....	21
1.3 <i>A estesia do corpo merleau-pontyana no Ensaio</i>	29
CAPÍTULO 2 – SENSAÇÃO E PERCEPÇÃO NO ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA	
2.1 Os sentidos enquanto mediadores da percepção	38
2.2 “O cérebro é quem realmente vê.”	43
2.3 “A voz é a vista de quem não vê!”	50
2.4 “De vez em quando paravam, farejavam...”	56
2.5 “As mãos são os olhos dos cegos!”	61
2.6 “Saboreia, um copo de água é uma maravilha.”	67
2.7 Tecendo os sentidos: em busca de uma <i>estesia do corpo saramaguiana</i>	70
CAPÍTULO 3 – PARA ALÉM DO VISÍVEL E DO INVISÍVEL	
3.1 “Cegos que, vendo, não vêem.”	74
3.2 “O disco amarelo iluminou-se.”	87
3.3 “O medo ia tomando conta de todos.”	91
3.4 “Apertados uns contra os outros, como um rebanho.”	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata de uma análise literária do romance ensaístico¹ *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), do escritor português, José Saramago; obra em que, sobretudo, o autor propõe, através da ficção, reflexões tanto sobre a importância do corpo (por meio dos sentidos) para a percepção e compreensão da realidade quanto sobre o comportamento degradante-“irracional” do indivíduo contemporâneo, sobretudo, nos grandes centros urbanos, locais onde imperam a crueldade, o egoísmo, o descuido com o mundo e com o *Outro*, dentre outros aspectos. Embora outras obras desse autor também tenham abordado essa mesma temática, a exemplo de *Todos os Nomes* (1997), *A Caverna* (2000) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), nesta dissertação, selecionou-se o *Ensaio sobre a Cegueira* como *corpus* de análise. Nesse *Ensaio*, através de um mundo ficcional (*diegese*), mas semelhante à realidade (*verossímil*), um repentino e inexplicável ataque de cegueira nas personagens – sendo estas inominadas, como marca da impessoalidade, bem como da perda de identidade do indivíduo moderno, sendo chamadas apenas de o *primeiro cego*, *a mulher do primeiro cego*, *o médico*, *a mulher do médico*, *a rapariga dos óculos escuros*, *o velho da venda preta*, *o rapazinho estrábico* e assim por diante – faz com que o mundo se torne algo negligenciado, sujo, diferente daquilo que se habituava a ser, pela simples perda de um órgão humano dos sentidos. Portanto, o corpo consiste em um dos temas centrais da obra, com atenção especial

¹ Neste trabalho, a obra é chamada de romance ensaístico ou apenas de *Ensaio* baseando-se principalmente no estudo de Lima (2008), que conceituou ensaio como um texto que se caracteriza pela pessoalidade, em que a voz do autor ou do narrador assume um papel explícito de orador, discutindo assuntos variados para conhecê-los a fim de conhecer-se, característica esta do *Ensaio sobre a Cegueira*. E o próprio Saramago afirmou não ser romancista e sim ensaísta, pois, segundo o autor, “[...] a substância, a matéria do ensaísta, é ele próprio.” (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2004, p. 30). Sobre o gênero ensaístico, veja o início do primeiro capítulo.

para os sentidos como meio de percepção da realidade e compreensão do mundo da vida. Com base nisso, esta dissertação propõe, em um primeiro momento, um estudo intercultural de constante diálogo entre literatura ficcional e teorias da percepção.

Nessa ótica, primeiramente, este trabalho apresenta um diálogo entre o *Ensaio* e a fenomenologia de Merleau-Ponty, filósofo francês de grande destaque no século XX, pois apresentou uma concepção segundo a qual a formulação da ciência, dos conceitos – inclusive filosóficos – deve ser consideravelmente baseada no modo como os seres humanos percebem o mundo através do corpo. Ao analisar a obra de Merleau-Ponty, Nóbrega (2008, p. 2) observa que

É a realidade do corpo que nos permite sentir e, portanto, perceber o mundo, os objetos, as pessoas. É a realidade do corpo que nos permite imaginar, sonhar, desejar, pensar, narrar, conhecer, escolher.

Assim, percebe-se que é relevante a associação entre a filosofia do corpo merleau-pontyana e o *Ensaio* de Saramago, uma vez que, diferentemente da tradição do pensamento ocidental, que parece ter priorizado a racionalidade clássica, os autores reconhecem a devida relevância da percepção/descrição/interpretação da realidade pelo corpo, ideia esta que se difere da concepção racionalista segundo a qual a suposta “verdade” encontrar-se-ia exclusivamente na reflexão, pois

A verdade é um movimento em constituição, não um estado. Esse movimento se constitui na minha relação com o mundo, no meu campo perceptivo e o que caracteriza a essência dessa verdade é o mistério inesgotável, uma gênese perpétua, sempre aberta. (MOREIRA, 2004, p. 449).

Ainda nessa discussão, Nietzsche (2003, p. 94), em um de seus aforismos, já dizia que “Dos sentidos é que procede toda a autenticidade, toda a boa consciência, toda a evidência da verdade.” É nessa perspectiva que tanto o *Ensaio* saramaguiano quanto Merleau-Ponty desenvolvem parte de seu pensamento. Na perspectiva merleau-pontyana, serão utilizados neste trabalho a *Fenomenologia da Percepção* (2006), *O Visível e o Invisível* (2007)² e *O olho e o Espírito* (2004); obras nas quais o filósofo elucida o conceito de *estesia do corpo*, em que há um afastamento da filosofia da consciência e um investimento em uma filosofia do corpo, ideias estas que apresentam uma forte relação com o *Ensaio* de Saramago, na medida em que Merleau-Ponty (2006, p. 253) postula: “É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo ‘coisas’.”, da mesma forma como no *Ensaio* é pelos sentidos e, conseqüentemente, pelo corpo que as personagens transmutam sua visão de mundo. O filósofo tinha como perspectiva a ideia de que

O homem concretamente considerado não é um psiquismo unido a um organismo, mas este vai-vém da existência que ora se deixa ser corporal e ora se dirige aos atos pessoais. Os motivos psicológicos e as ocasiões corporais podem-se entrelaçar porque não há um só movimento em um corpo vivo que seja um acaso absoluto em relação às intenções psíquicas, nem um só ato psíquico que não tenha encontrado pelo menos seu germe ou seu esboço geral nas disposições fisiológicas. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 130).

Com efeito, tanto a visão merleau-pontyana quanto a ficção de Saramago sugerem ser equivocada a crença segundo a qual a verdadeira experiência existencial dar-se-ia apenas pela autorreflexão, porque isso desconsideraria o

² Note que o título dessa obra de Merleau-Ponty foi utilizado no título desta dissertação, primeiramente porque há um diálogo entre ambos os autores (no 1º capítulo) e, em seguida, porque faz alusão às percepções das personagens do *Ensaio* antes (o visível) e após (o invisível) a cegueira. E, por fim, o visível pode representar os aspectos denotativos da obra (abordados no 1º e 2º capítulos), enquanto o invisível pode se referir às alegorias que serão discutidas no último capítulo.

contato (corpóreo) com o outro, com o mundo, e é dessa forma que se dá a reciprocidade e a reflexividade eus-coisas e eus-eus, como explana Mantovani (2003). Nessa perspectiva, a experiência existencial humana seria protagonizada pelo corpo, devendo ser questionada qualquer forma de distanciamento entre o homem e o mundo sensível (OLIVEIRA, 2008). Com destaque para a visão, Merleau-Ponty apresenta a seguinte problematização: “Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego [...]?” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16). O *Ensaio sobre a Cegueira* pode apontar caminhos de relevante discussão sobre esse questionamento, ao mostrar que a perda da visão daquelas personagens pôde transformar suas concepções sobre aquele mundo.

Contudo, as teorias de Merleau-Ponty parecem não dar conta da riqueza de detalhes sensoriais que o *Ensaio* apresenta. Por essa razão, este trabalho recorrerá também aos estudos de Harvey Richard Schiffman (2005), que, a partir de uma abordagem interdisciplinar entre a psicologia e outras ciências, discute mais especificamente as funções e funcionamentos dos sentidos. Schiffman (2005) compreende a sensação e a percepção como perspectivas interdependentes, isto é, para ele, enquanto a sensação consiste no contato inicial entre o organismo e seu ambiente, a percepção, por sua vez, representa a interpretação e atribuição de sentido que se dá ao que os órgãos sensoriais apreendem inicialmente. E esses processos seriam unificados e inseparáveis. Do mesmo modo que Schiffman, Oziris Borges Filho (2009; 2007) discute os sentidos de forma mais específica, porém, trazendo essa abordagem para o texto literário. O autor apresenta os gradientes sensoriais (visão, audição, olfato, tato e paladar) como forma de percepção do espaço, no caso de uma *topoanálise* (estudo do espaço). Embora este trabalho não

trate especificamente de uma *topoanálise* do *Ensaio*, elege o modelo de Borges Filho como relevante método a ser utilizado no estudo da percepção sensorial. Portanto, partindo dessas teorias, serão analisados os processos perceptivos de cada gradiente sensorial apresentado no *Ensaio* e seus efeitos de sentido no texto literário.

Neste momento, é importante esclarecer que o *Ensaio* de Saramago não deve ser interpretado unicamente como exposições de processos perceptivos sensoriais das personagens a partir da cegueira, mas consiste também em uma grande alegoria da condição humana na contemporaneidade. Nesse sentido, os processos perceptivos do *Ensaio* devem ser expandidos, cabendo-lhes uma interpretação alegórica que pode ser relacionada ao conceito de *eclipse da razão* observado por Max Horkheimer (2007), pois esse conceito pode fornecer subsídios importantes para uma interpretação mais ampla dos processos perceptivos das personagens em questão. Horkheimer observou que, a partir da modernidade, os indivíduos perderam a noção de razão objetiva, passando a basear-se em uma razão subjetiva (ou instrumental) que privilegia o domínio do indivíduo sobre a natureza, além de causar um pragmatismo exacerbado e inconsequente. E tais fenômenos se tornam aparentes no romance ensaístico.

Desse modo, este trabalho é constituído por três capítulos. O primeiro apresenta um vaivém que, além de trazer definições sobre o gênero ensaístico referente ao romance em questão, aborda, de forma mais geral, a relação entre as teorias fenomenológicas de Merleau-Ponty e o *Ensaio sobre a Cegueira*, focando a facticidade como realidade da vida, ou seja, independentemente do *cogito*, do que os indivíduos pensam e conceituam sobre os fenômenos existenciais, o mundo e os

seres coexistem, o que se distancia do *intelectualismo*³, utilizando os termos de Merleau-Ponty (2006). Nesse contexto, toma-se o conceito de *estesia do corpo* como forma de percepção da realidade, já que, no romance, após a perda da visão, as personagens transferem as percepções antes realizadas por esse órgão para os demais gradientes sensoriais: audição, olfato, tato e paladar. Portanto, o enredo, dentre outros aspectos, demonstra como o corpo pode mediar a existência ou o *ser-no-mundo*⁴ como concebia Merleau-Ponty. Assim, neste primeiro capítulo, Merleau-Ponty e o *Ensaio* de Saramago surgem como interlocutores para fins comparativistas.

O segundo capítulo discute mais especificamente como funcionam os processos perceptivos corporais em cada gradiente sensorial no *Ensaio*, observando suas funções e diferenças na relação sujeito-sujeito e sujeito-espaco. Busca-se observar nas personagens a importância desses sentidos para a autoconscientização e para a forma de viver coletivamente no mundo. Com a perda da visão, nota-se uma alteração significativa tanto na relação mútua entre as personagens, que apresentam dificuldades na realização das mais simples tarefas cotidianas, quanto na sua relação com o mundo, que passa a ser sujo e, até certo ponto, imperceptível. Neste capítulo, sendo o conceito de *estesia merleau-pontyana* insuficiente para tratar das especificidades narradas no *Ensaio*, como dito anteriormente, recorre-se, principalmente, aos estudos de Schiffman (2005) e Borges Filho (2009; 2007), que abordaram de modo mais detalhado cada gradiente

³ Merleau-Ponty utiliza o termo *intelectualismo* para se referir ao racionalismo, também chamado de filosofia da consciência.

⁴ Em Merleau-Ponty, *ser-no-mundo*, ou existência, representa uma espécie de unidade entre a perspectiva psicológica e a fisiológica, a qual o filósofo classificou como “[...] uma *visãopré-objetiva* que é aquilo que chamamos de ser no mundo.” (Merleau-Ponty, 2006, p.119). E o corpo é o veículo para a existência.

sensorial. Contudo, neste capítulo, tais autores não deixam de ser associados ao pensamento de Merleau-Ponty.

O terceiro e último capítulo tenta aprofundar um pouco mais os fatores discutidos nos capítulos anteriores, buscando interpretar algumas alegorias presentes no *Ensaio*, tais como os significados da cegueira, o abuso imagético das grandes cidades, o comportamento das personagens – incluindo o medo e a (des)união –, dentre outros aspectos que sugerem uma forte crítica aos hábitos do indivíduo pós-moderno. Neste capítulo, dentre outros autores, serão utilizadas, principalmente, as considerações de Coelho (2006), Lima (2008), Deoud (2010), Giddens (2002), bem como o conceito de *eclipse da razão* de Max Horkheimer (2007), que pode fornecer bases importantes para essa interpretação. Portanto, a relevância deste trabalho reside em, a partir do diálogo entre literatura de ficção e teorias da percepção e alegóricas, ressignificar as dicotomias clássicas que permeiam muitas esferas da sociedade, frutos da herança deixada pelos *intelectualistas*, além de ressaltar a importância dos sentidos no processo de compreensão do mundo e discutir a crítica à irracionalidade do indivíduo pós-moderno a partir das alegorias presentes na literatura de ficção.

CAPÍTULO 1 – O ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E MERLEAU-PONTY

1.1 O gênero ensaístico

O gênero ensaístico tem se apresentado, historicamente, de forma polifacetada quanto a sua estrutura, como atenta Moisés (2003). Desde a antiguidade clássica, características do ensaio já podiam ser encontradas em textos de Plutarco, Platão, Aristóteles, Marco Aurélio, entre outros (MOISÉS, 2003). Entretanto, esse gênero não havia sido conceituado no sentido como foi compreendido a partir da modernidade.

A fim de apontar algumas nuances do gênero ensaístico que estejam conectadas ao *Ensaio sobre a Cegueira*, faz-se necessário atentar para a etimologia do termo, que encontra sua origem no latim, *exagium* (pesar, medir). Essa palavra era aplicada em referência à pesagem de moedas, ou seja, ao ato de atribuir valor. Portanto, o gênero ensaístico, sobremaneira, manteve sua relação semântica com o significado original da palavra, na medida em que o ensaísta tem como um de seus propósitos avaliar algo.

O advento do ensaio enquanto texto literário e/ou enquanto gênero específico é atribuído aos *Essais* escritos pelo francês Michel de Montaigne em 1580, em fins do período renascentista (LIMA, 2008, ADORNO, 2003, MOISÉS, 2003). Antes de tentar delinear alguns aspectos do ensaio montaigniano, é importante notar sua relação com o momento histórico em que surgiu. O Renascimento representou, como se sabe, uma retomada do olhar para o ser humano – o antropocentrismo –, que durante tantos anos a igreja católica tentou, com efeito, ofuscar. Portanto, com a queda do poderio eclesiástico, destacaram-se

novas visões que proporcionaram mudanças importantes na organização econômico-sociocultural da época, tais como “A Reforma religiosa, a recuperação de temas da Antiguidade Clássica, a valorização da vida terrena, o experimentalismo crítico das novas ciências, o racionalismo e o realismo político [...]” (LIMA, 2008, p. 19).

Com isso, nota-se que houve uma espécie de sagração do sujeito individual em detrimento das posturas chamadas teocentristas, mas que, na verdade, caracterizaram-se mais como eclesiocentristas. Desse modo, o indivíduo “Querida ainda examinar criticamente o mundo das idéias, o mundo da natureza, as relações entre os homens e, a partir desse exame, agir sobre o seu próprio destino.” (LIMA, 2008, p. 20). Portanto, pode-se compreender o advento do gênero ensaístico, nessa nova conotação, como um produto do Renascimento.

Nesse contexto histórico, o propósito inicial de Montaigne, com os seus *Essais*, era homenagear o seu amigo morto – Etienne de La Boétie –, ao defender sua memória, que havia sido prejudicada devido a um texto de sua autoria que fora alterado, fazendo com que parecesse simpatizar com o partido dos protestantes (LIMA, 2008). Montaigne compôs, assim, os *Essais* em três livros (o Primeiro, com 57 capítulos; o Segundo, com 37 capítulos e o Terceiro, com 13 capítulos).

Uma forte característica que os *Essais* apresentaram e que se repetiu na maioria dos ensaios subsequentes consiste no seu caráter pessoal, como relata o precursor do gênero:

Há vários anos, somente a mim mesmo tenho como objetivo de meus pensamentos, somente a mim mesmo é que observo e estudo, se atento para outra coisa logo a aplico a mim ou a assimilo... Não são apenas meus gestos que escrevo, sou eu mesmo, é a minha essência. (MONTAIGNE *apud* LIMA, 2008, p. 23).

Nessa perspectiva, o ensaio, dentre outros aspectos, caracteriza-se pelo pessoalismo, sendo neste caso o *ensaio de*, como no caso dos *Essais* de Montaigne, mas pode também se mostrar em forma de *ensaio sobre*, quando trata de assuntos diversos, exteriores ao autor, porém, sempre a partir de seu ponto de vista, isto é, o exame de assuntos diversos vem para “conhecê-los a fim de conhecer-se” (LIMA, 2008). E sendo um exame ou autoexame, o ensaio fica livre das tutelas científicas, dos dogmas, pois, como declara Adorno (2003, p. 25), “O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas [...] não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva [...] recua, assustado, diante da violência do dogma [...]”.

Nesse contexto libertário, o ensaio não busca definições absolutas ou convincentes, mas estabelece um diálogo entre ensaísta e leitor, como observa Moisés (2003). E nesse diálogo, “O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la.” (ADORNO, 2003, p. 30). Com efeito, nota-se que o ensaio representa um texto antropocêntrico *par excellence*.

Uma característica do ensaio que talvez seja a que mais interessa à discussão que este trabalho propõe reside na sua relação entre ficção e realidade e/ou autor e narrador. Moisés (*apud* LIMA, 2008) observa que, como o ensaísta utiliza uma linguagem referencial, ou seja, por meio de argumentação acerca do objeto em foco, o ensaio aproxima-se da filosofia, na medida em que “balança entre a literatura e filosofia [...] e nessa oscilação encontra sua mais alta realização como texto e pretexto, simultaneamente, para o autor e o leitor.” (MOISÉS *apud* LIMA, 2008, p. 27). Assim, pelo pessoalismo e pela linguagem referencial, o ensaio, mesmo que em forma de literatura ficcional, parece romper a barreira entre ficção e

realidade, diferentemente de outros textos ficcionais, uma vez que, como postula Moisés (2003, p. 84):

[...] no teatro, na poesia, no romance, etc., o narrador pode esconder-se atrás da malha verbal que ergue entre si e o leitor, uma vez que deseja criar textos capazes de falar por si e conduzir-se como peças autônomas. A voz que ecoa na obra não é a de seu criador como tal, mas de um *alter-ego* independente. Em contrapartida, o ensaio caracteriza-se pelo desnudamento sincero de quem se dispõe a empregá-lo como forma de expressão [...].

Partindo dessa ótica, este trabalho utilizará o termo autor-narrador no lugar de narrador, em referência à narração do *Ensaio sobre a Cegueira*. Isso não implica desconsiderar a ficcionalidade presente na obra, pois se compreende que as personagens, bem como o mundo descrito no *Ensaio*, são ficcionais. Entretanto, deve-se admitir também que o mundo real encontra-se presente nessa ficção e que as personagens são representativas dos indivíduos pós-modernos, sobretudo ocidentais, globalizados, capitalistas, habitantes das grandes cidades, uma vez que

O enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá dela, ainda quando pretenda negá-la, distanciar-se dela, 'fingir' que ela não existe. Será sempre expressão de uma intimidade fantasiada entre verdade e mentira, entre o *real vivido* e o *real possível*. O *real simbólico*, articulado pela palavra, se instaurará, realimentando sem cessar o diálogo eterno 'entre a vida e o sonho, entre a vontade de viver e o medo de morrer', ou entre a vontade de morrer e o medo de viver. (MESQUITA, 2006, p. 14).

Ainda nesse prisma, o próprio José Saramago reforça e autoriza essa quebra de barreira entre autor e narrador ao declarar:

Eu diria que entre o narrador, que neste caso sou eu, e o narrado não há nenhum espaço que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou de algo impessoal ou neutro que se limitasse a narrar sem implicações. (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2004, p. 29-30).

No que diz respeito à ficcionalidade saramaguiana, foi recorrente, ao longo de sua trajetória, o autor se declarar não como um romancista, mas sim um ensaísta, como se pode verificar no seguinte trecho:

Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações. (SARAMAGO *apud* LIMA, 2008, p. 30).

Portanto, o *Ensaio sobre a Cegueira* consiste em um romance ficcional verossímil que se estrutura aos moldes ensaísticos, sendo, pois, um romance ensaístico em que o autor-narrador descortina suas inquietações perante aspectos da vida humana, podendo estabelecer um diálogo de caráter filosófico, inclusive com outros autores, com vistas a denunciar hábitos humanos e discutir suas idiossincrasias. Com isso, neste primeiro capítulo, o principal objetivo é comparar as perspectivas de Merleau-Ponty e Saramago no que tange à percepção da realidade pelo corpo como forma de ser e compreender o mundo.

1.3 O *Ensaio* e sua relação com a fenomenologia Merleau-Pontyana

A ideia de escrever o *Ensaio sobre a Cegueira* surge espontaneamente, quando José Saramago encontrava-se em um restaurante de Lisboa em 1991⁵. Quatro anos depois, em 1995, a obra viria a ser publicada. A partir daí, a década de

⁵ Saramago (*apud* ARIAS, 2004) relata que se encontrava em um restaurante de Lisboa, à espera de seu pedido, quando repentinamente, sem um planejamento prévio, ao observar o movimento na rua, lhe veio à ideia: e se todos fôssemos cegos?

1990 vem para representar o início de um novo modo ficcional para o autor, pois suas obras caracterizar-se-iam um tanto distintamente dos trabalhos anteriores.

Essa nova fase foi chamada por Lopes (2010) de o ciclo alegórico, que também inclui *Todos os Nomes*, de 1997, *A Caverna*, de 2000, *O Homem Duplicado*, de 2002 e *Ensaio Sobre a Lucidez*, de 2004, sendo este último uma espécie de continuação do *Ensaio sobre a Cegueira*.

Com o ciclo alegórico, Saramago metaforiza os hábitos da sociedade ocidental contemporânea, questionando seus valores, sua identidade, sua forma de (des)organização, dentre tantos aspectos. No caso específico do *Ensaio sobre a Cegueira*, antes de interpretar suas mensagens alegóricas, é interessante observar como o corpo tem papel importante para a constituição da consciência ou da razão das personagens ou dos indivíduos representados por elas. Ao tratar da temática do corpo, não se poderia deixar de mencionar suas relações com o pensamento de Maurice Merleau-Ponty.

O filósofo fez parte da chamada geração dos inconformistas da década de 1930, cujas críticas voltaram-se, principalmente, ao estudo inadequado da filosofia nos espaços acadêmicos franceses da época, cuja base eram os filósofos racionalistas, chegando apenas a Kant.

A geração de 1930, diferentemente, trazia a filosofia para o cotidiano concreto, como observa Coelho Júnior (1991). Isso se deu a partir dos primeiros contatos com a fenomenologia, que tem Edmund Husserl (1859-1938) como seu precursor. Husserl tinha como lema “de volta às coisas mesmas”. Partindo dessa visão, os inconformistas franceses da década de 1930 viam a possibilidade de fazer filosofia a partir das coisas mais simples presentes em sua realidade. Merleau-Ponty menciona como ocorreu seu primeiro contato com a fenomenologia de Husserl:

Foi Sartre que, após regressar da Alemanha em 1934, primeiro me familiarizou com os escritos de Husserl. Foi quem me mostrou as IDEEN I (obra de Husserl) como trabalho que eu deveria estudar. (MERLEAU-PONTY *apud* COELHO JÚNIOR, 1991, p. 44).

Surgem, assim, com Merleau-Ponty e Sartre, os primeiros fenomenólogos existenciais conhecidos na França. Em 1942, Merleau-Ponty escreve sua tese de doutoramento, *La Structure du Comportement* (A Estrutura do Comportamento), na qual, inspirado nas perspectivas de Husserl, apresenta uma filosofia de “enraizamento” da consciência no corpo. Mas é com sua obra máxima, a *Fenomenologia da Percepção* (1942), que Merleau-Ponty vem aprofundar os processos perceptivos corporais como modo de *ser-no-mundo*.

A partir desse contexto, pode-se considerar que tanto Saramago quanto Merleau-Ponty, embora tenham se dedicado a produções literárias distintas – um à literatura de ficção e o outro à filosofia –, possuem pontos convergentes que serão apresentados neste capítulo.

Primeiramente, é interessante notar que a obra de ambos os pensadores questiona os conceitos sobre o mundo, a natureza humana e os hábitos vigentes no período em que eles viveram. Para se refletir um pouco sobre a perspectiva merleau-pontyana, é interessante observar o que relata Silveira (2005, p. 18): “[...] a filosofia francesa em geral se caracteriza enquanto um estudo genético das condições necessárias para que um pensamento seja dito.” Silveira, em seu estudo comparativo entre Merleau-Ponty e Foucault, relata que Foucault também apresentava indícios da perspectiva merleau-pontyana, pois no que se refere à correlação dos corpos/almas, sua concepção era a de que corpo e alma seriam interconstituídos por meio de uma pressuposição recíproca. Partindo disso, pode-se classificar Merleau-Ponty como um pensador que buscava compreender os processos de constituição do pensamento e, mais ainda, de *ser-no-mundo*. Na

Fenomenologia da Percepção, o filósofo trata do estudo das essências, isto é, resume todos os problemas às definições das essências, seja da percepção, seja da consciência e assim sucessivamente (MERLEAU-PONTY, 2006).

O *Ensaio sobre a Cegueira*, por sua vez, do mesmo modo que a fenomenologia merleau-pontyana, propõe reflexões sobre as essências do ser humano, pois, com a perda da visão das personagens, são explicitados processos perceptivos do indivíduo perante o mundo e o *Outro*, além da sobreposição dos instintos humanos em detrimento da sua ilusória consciência.

Antes do inexplicável ataque de cegueira, as personagens pareciam viver em um mundo automático, onde as apressadas tarefas cotidianas consumiam sua capacidade de “perceber verdadeiramente” o mundo e a si próprias. Nesse sentido, “perceber verdadeiramente”, segundo Merleau-Ponty (2006), não consiste em pensar o mundo, no sentido de criar conceitos sobre o que ele é ou deve ser, como queriam os *intelectualistas*; mas percebê-lo tal qual ele é. Esse processo perceptivo será abordado no final deste primeiro capítulo e melhor explorado no segundo capítulo.

A principal questão a ser considerada neste subcapítulo reside na facticidade discutida na fenomenologia de Merleau-Ponty e presente no *Ensaio*. Em outras palavras, o ser humano e o mundo já estão ali, antes e independentemente da reflexão, isto é, não é preciso criar conceitos – no sentido racionalista – para que o mundo exista. Por isso, Merleau-Ponty (2006, p. 5) dizia que “O real deve ser descrito, não construído ou constituído.”

O *Ensaio*, por sua vez, apresenta e questiona o comportamento do ser enquanto resultado de um modelo de mundo, neste caso o mundo pós-moderno, capitalista, globalizado, das grandes cidades. Nessa ótica, Merleau-Ponty (2006, p.

6) ressalta que “[...] não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.” E o indivíduo pós-moderno, representado pelas personagens do *Ensaio*, passa por uma mutação, na medida em que, após a cegueira, começa a perceber um mundo diferente daquele ao qual estava habituado. Na visão fenomenológica de Merleau-Ponty, a percepção do mundo não é criada ou dita, mas, “[...] ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 14). Nessa perspectiva, pode-se dizer que a percepção tanto do sujeito-sujeito quanto do sujeito-mundo encontra-se nos sentidos (visão, audição, olfato, tato, paladar) ou no corpo de modo geral, daí o surgimento da terminologia *estesia do corpo* de Merleau-Ponty.

Com base nessas premissas, torna-se plausível compreender o mundo da vida como aquilo que o indivíduo constrói a partir da percepção pelos sentidos, pela *estesia do corpo*, e isso faz com que a filosofia da consciência torne-se um tanto limitante, na medida em que se distancia da facticidade do ser e do mundo, preferindo crer que toda e qualquer “verdade” emana exclusivamente da reflexão.

Esse modo de pensar parece ter-se estendido ao longo da história e se expandido dentre a cultura, sobretudo, ocidental. Essa forma de pensar também refletiu nas ciências modernas. Silveira (2005) chama a atenção para o fato de que a cientificidade moderna parece que se tornou mais um mecanismo histórico-discursivo que tende a objetivar os fenômenos, pois “[...] as ciências em geral não levam em conta um corpo fenomenalmente situado no mundo.” (SILVEIRA, 2005, p. 68). E o *Ensaio* revela bem essa crítica ao se notar que não havia naquele espaço ficcional um mundo idealizado, um mundo do *eu penso*, e sim um lugar estabelecido, inclusive, com regras próprias tais como: a pressa, o trabalho, o dinheiro, o egoísmo, entre outras coisas vistas como necessárias à sobrevivência daquelas personagens.

Já no início da narrativa, na cena em que o primeiro homem fica cego em meio ao trânsito e o semáforo indica luz verde, os demais motoristas ficam furiosos por não poderem seguir adiante, pois o veículo daquele indivíduo representa obstáculo para o fluxo na via. Por isso, buzina, xingam, tentam agredir física e verbalmente aquele indivíduo, como se pode observar no seguinte trecho:

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual [...] os carros atrás dele buzina frenéticos. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados [...] (SARAMAGO, 1995, p. 11-12).

Com essas atitudes dos motoristas, nota-se que duas das nuances daquele mundo estabelecido eram o individualismo e a intolerância. Todavia, além de o *Ensaio* apresentar um espaço não idealizado, em que os hábitos eram apenas seguidos como meio de sobrevivência, esse universo também não era percebido no sentido merleau-pontyano, ou seja, os indivíduos não mais sabiam ver ou se sensibilizar com o *Outro* nem com o seu espaço. Como exemplo, cite-se o *ladrão*, que se aproveita da vulnerabilidade momentânea do *primeiro cego* para roubar seu carro. A inusitada situação de cegueira parece não ter sensibilizado aquele indivíduo que tinha o furto como única tarefa a cumprir.

Há também a cena em que o *primeiro cego*, junto com sua esposa no consultório oftalmológico, é questionado por uma mãe que, já à espera para o atendimento do filho estrábico, discute e não aceita ceder-lhe a vez de atendimento, pois, naquele grande centro urbano, imperam a pressa, o egoísmo e as regras a serem seguidas: “A mãe do rapaz estrábico protestou que o direito é o direito, e que ela estava em primeiro lugar, e à espera há mais de uma hora.” (SARAMAGO, 1995, p. 22).

A ideia da facticidade apontada aqui não consiste em um discurso positivista, a partir do qual as práticas diárias devam ser incontestáveis ou a sociedade, assim como a natureza, proceda igual a um organismo vivo com suas próprias leis “naturais”. Se assim fosse, caracterizar-se-ia como conformismo. Diferentemente, é sabido que são os próprios indivíduos que estabelecem as regras, as quais, justamente, o *Ensaio* questiona e denuncia. Na fenomenologia merleau-pontyana, quando o filósofo afirma que “o mundo é aquilo que nós percebemos”, ele refere-se à sua natureza existencial, ou seja, o mundo em si é um fato. Para ele existir não é preciso pensar ou criar conceitos sobre ele. A grande questão agora é: como percebê-lo? Essa é uma das propostas tanto do filósofo quanto do *Ensaio*.

A forte relação existente entre o *Ensaio* de Saramago e a fenomenologia de Merleau-Ponty que este subcapítulo dialogicamente busca indicar está no que Silveira (2005) observou ao declarar que há em Merleau-Ponty uma crítica ao caráter tético dos discursos por se centrarem na consciência como principal elemento do conhecimento humano. Diferentemente, o filósofo centra-se no corpo como meio de compreensão do mundo e constituição do indivíduo. No *Ensaio*, o mesmo ocorre, uma vez que é através da cegueira – representante dos sentidos ou do corpo – que as personagens são obrigadas a perceber um mundo anteriormente negligenciado, o que denuncia, assim, o importante papel dos sentidos para a compreensão da realidade e para o processo de conscientização.

A partir de Merleau-Ponty, o corpo é destacado como sujeito da percepção, pois o *cogito*, enquanto filosofia da consciência, representa mais uma abstração, já que tenta se libertar de tudo que seja mundano e corpóreo. Portanto, na ótica merleau-pontyana, pode-se dizer que é o corpo que percebe e não a consciência, da

mesma forma como no *Ensaio* é a cegueira que força as personagens a mudarem seu comportamento e compreensão do mundo e não um pensamento.

Um trecho interessante no que tange a essa mudança de comportamento é quando dois cegos, na quarentena, discutem sem mais recorrerem a gestos, pois sabem que o outro não consegue enxergar:

De pé, a mulher do médico olhava para os dois cegos que discutiam, notou que não faziam gestos, que quase não moviam o corpo, depressa haviam aprendido que só a voz e o ouvido tinham agora alguma utilidade [...] (SARAMAGO, 1995, p. 101-102).

A partir da cegueira, as percepções antes realizadas pela visão são transferidas para outros gradientes sensoriais (audição, olfato, tato e paladar). E esses outros sentidos são aguçados a fim de compensar a ausência da visão. O mundo agora passa a ser não mais o que se vê (o visível), mas apenas o que se ouve, se cheira, se toca e se saboreia (o invisível).

Merleau-Ponty chamava a atenção para essa questão ao declarar que “[...] é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo.” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 16). Isso pode ser relacionado com as personagens do *Ensaio*, na medida em que elas tiveram de aprender a ver. Para tanto, primeiro tiveram de ficar cegas. É interessante notar que, já na epígrafe do *Ensaio*, o autor escreve: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” Essa epígrafe sugere que as personagens podiam ver, porém, não reparavam. Elas tiveram de aprender a reparar, a fazer um certo uso do olhar, como queria Merleau-Ponty.

As novas adaptações do corpo com visão para o corpo cego remetem às definições de Merleau-Ponty sobre o hábito. Na *Fenomenologia da Percepção*, o filósofo utiliza uma datilógrafa como exemplo para refletir sobre a essência do hábito. Distanciando-se das visões tradicionais de sua época, Merleau-Ponty relata

que o hábito não é nem conhecimento, no sentido de emanar da consciência, nem, tampouco, automatismo como creditavam os empiristas. O movimento datilográfico, por exemplo, é realizado sem pensar, de forma espontânea. Evitando a explicação psicológica e a empírica enquanto dicotômicas, o filósofo buscava um lugar comum entre elas. Essas ações espontâneas do corpo valem também para a visão e os outros sentidos. Nessa perspectiva, o corpo é que compreende o hábito. Analisando a fenomenologia merleau-pontyana, Cardim (2007, p. 51) pontua que “[...] a consciência está para a coisa e para o espaço por intermédio do corpo”.

Portanto, neste subcapítulo, sugere-se uma forte relação entre o *Ensaio* de Saramago e a fenomenologia merleau-pontyana, porque ambas as obras, dentre outros aspectos, focalizam o corpo como meio de percepção e compreensão do mundo. Merleau-Ponty defende a facticidade a partir da qual o mundo existe independentemente da reflexão, mas é preciso aprender a vê-lo. No *Ensaio*, as personagens não sabem ver seu mundo, passando a percebê-lo “verdadeiramente” (no sentido merleau-pontyano) apenas após a cegueira, que os obriga, em um primeiro momento, a saber perceber mediante os demais gradientes sensoriais (audição, olfato, tato e paladar) e, a partir disso, a conhecerem as mazelas mais íntimas daquele modelo de humanidade.

1.4 A *estesia do corpo merleau-pontyana* no *Ensaio*

Como pôde ser observado no subcapítulo anterior, o termo *estesia merleau-pontyana* provém das interpretações que o filósofo Merleau-Ponty introduz sobre as essências da percepção por meio do corpo enquanto ser sensível. Aqui,

tentar-se-á melhor especificar essas interpretações a partir da obra do filósofo e do *Ensaio* de Saramago.

O primeiro aspecto a ser considerado sobre a *estesia* é que, segundo Merleau-Ponty, todos os objetos-corpos perceptíveis sempre estão em constante relação com outros objetos: “O ‘algo’ perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 24). E dentre esses objetos está o próprio ser humano, que também é compreendido como um ser em relação.

No *Visível e o Invisível*, o filósofo afirma que coisas e corpo,

[...] próximos ou afastados, estão, em todo caso, justapostos no mundo, e a percepção, que talvez não esteja ‘em minha cabeça’, não está em parte alguma a não ser em meu corpo como coisa do mundo. (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 21).

Esse trecho exemplifica bem a perspectiva de que o indivíduo é uma extensão do mundo. Assim, o corpo não é objeto, mas extensão. O próprio Merleau-Ponty (2006, p. 108) dizia: “Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo.”

No *Ensaio*, todas aquelas personagens viviam em relação mútua, inclusive, com os objetos do mundo: os automóveis, os edifícios, as ruas, os anúncios etc., embora não os “reparassem”, como sugere a epígrafe da obra. Isso se relaciona com a crítica que Merleau-Ponty desenvolve na *Fenomenologia da Percepção*, no capítulo que trata da “associação” e a “projeção das recordações, no qual o filósofo observa que “Para a maior parte de nós, a natureza é apenas um ser vago e distante, sufocado pelas cidades, pelas ruas, pelas casas, e sobretudo pela presença dos outros homens.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 49).

Partindo dessa crítica, o *Ensaio* mostra que, quando confinados na quarentena, os primeiros cegos começam a perceber que todos os outros trazidos em seguida para aquele lugar são pessoas com quem eles lidavam no cotidiano, no entanto, eram até aquele momento despercebidas. Apenas após o estado de cegueira branca é que as percebem “verdadeiramente”, no sentido merleau-pontyano, pois, com a misteriosa epidemia, as personagens são obrigadas a “repararem” o mundo, incluindo os indivíduos com quem tinham se relacionado naquele dia. Essa questão pode ser verificada no seguinte trecho:

Também não surpreenderá que busquem todos estar juntos o mais possível, há por aqui muitas afinidades, umas que já são conhecidas, outras que agora mesmo se revelarão, por exemplo, o ajudante de farmácia foi quem vendeu o colírio à rapariga dos óculos escuros, no táxi do motorista foi o primeiro cego ao médico, este que disse ser polícia encontrou o ladrão cego a chorar como uma criança perdida, e quanto à criada do hotel, foi ela a primeira pessoa a entrar no quarto quando a rapariga dos óculos escuros desatou aos gritos. É contudo certo que nem todas estas afinidades se tornarão explícitas e conhecidas, seja por falta de ocasião, seja porque nem se imaginou que pudessem existir, seja por uma simples questão de sensibilidade e tacto. (SARAMAGO, 1995, p. 67).

A narração sugere que a não-percepção das afinidades entre aquelas personagens no seu dia-a-dia podia se dever a uma simples questão de insensibilidade. E esse aspecto, sobretudo, aponta um caráter irracional do indivíduo. Nessa perspectiva, Merleau-Ponty (2006, p. 89) afirma que

A sociedade humana não é uma comunidade de espíritos racionais, só se pode compreendê-la assim nos países favorecidos, em que o equilíbrio vital e econômico foi obtido localmente e por certo tempo.

Nesse momento, o filósofo indica que a constituição dos humanos, enquanto extensão do mundo, ocorre a partir das condições ligadas ao tempo e ao

espaço em que se encontram, isto é, a razão do indivíduo só surge em contextos que possibilitam essa compreensão. Para ele, é justamente a experiência que precede uma filosofia, um pensamento, uma racionalidade, e esta, por sua vez, representa nada mais que uma experiência elucidada.

Dessa maneira, o conceito de *estesia do corpo* distancia-se do ato de qualificar as coisas pela reflexão, uma vez que, para Merleau-Ponty, essas qualificações surgem do que ele chamou de “juízo”, o qual faz gerar uma “ilusão” (MERLEAU-PONTY, 2006). Portanto, toda percepção realizada apenas pela abstração consiste em uma ilusão. O filósofo explica que a filosofia da consciência, a partir do juízo, faz nada mais que

[...] aparecer pela atenção fenômenos que restabelecem a unidade do objeto em uma dimensão nova, no momento em que eles a destroem. Assim, a atenção não é nem uma associação de imagens, nem o retorno a si de um pensamento já senhor de seus objetos, mas a constituição ativa de um objeto novo que explicita e tematiza aquilo que até então só se oferecera como horizonte indeterminado. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 59).

É importante observar que, de acordo com Merleau-Ponty, se de um lado, o *intelectualismo* cria ilusões, do outro, a percepção pelo corpo nunca será completa, pois todo objeto só pode ser percebido sob um certo ângulo. Ou seja, não se vê nem se toca um objeto em todos os seus lados simultaneamente. Merleau-Ponty (2006) afirma que o sensível é percebido parcialmente. Partindo disso, surge sua crítica ao empirismo, que busca sua suposta “verdade” a partir dessa percepção que é parcial. Além da parcialidade da percepção, há ainda as coisas que nem podem ser percebidas, como relata o filósofo:

[...] ela [a visão] é sempre limitada, que existe sempre em torno de minha visão atual um horizonte de coisas não-vistas ou mesmo não-visíveis. A visão é um pensamento sujeito a um certo campo e é isso que chamamos de um sentido. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 292).

Nessa ótica, compreende-se que os sentidos são sujeitos e dependentes de determinadas situações. Assim, é interessante notar que o processo de percepção pelos sentidos ocorre em um determinado espaço, isto é, “Toda sensação é espacial [...]” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 298). Isso porque a coexistência entre o ser perceptivo e o objeto sensível compõe um meio de experiência e esse meio é constituído em um determinado espaço.

Até agora, sabe-se, então, que os processos perceptivos autênticos ocorrem pelos sentidos e que essa percepção, embora verdadeira, sempre será parcial. Entretanto, Merleau-Ponty acreditava que era preciso aprender a perceber, pois “[...] nada nos impede, pelos movimentos do olhar, de transpor os limites [...]” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 100). O *Ensaio* também aponta uma crítica ao comodismo daquelas personagens por não buscarem transpor seus limites perceptivos. Porém, depois da cegueira branca, elas iniciam esse processo de transgressão, a exemplo do *primeiro cego* que, no momento do ataque em meio ao trânsito, passa a ouvir atentamente aquelas vozes que lhe falavam e que antes não mereciam tanto destaque. Os sons do mundo passam, agora, a ter mais importância, na medida em que não se pode mais enxergar: “A partir de agora deixara de poder saber quando o sinal estava vermelho.” (SARAMAGO, 1995, p. 13).

Na quarentena, ao identificar o *velho da venda preta*, o médico declara de que modo ele o reconheceria: “Sobretudo pela voz, a voz é a vista de quem não vê [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 120). O *primeiro cego*, a quem, antes do ataque de cegueira, bastava apenas um olhar para a identificação da chave adequada que

abriria a porta do apartamento, agora precisa melhor explorar o tato. O autor-narrador mostra que o lar daquele indivíduo agora passa a ser reconhecido pelo cheiro (olfato), pelo silêncio (audição) e ao tocar os móveis (tato): “Sabia que estava na sua casa, reconhecia-a pelo odor, pela atmosfera, pelo silêncio, distinguia os móveis e os objetos só de tocar-lhes, passar-lhes os dedos por cima, ao leve [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 150).

Com os trechos citados, nota-se que o novo modo de perceber o mundo, em princípio, torna-se uma difícil tarefa, por isso, *o primeiro cego* se fere com os pedaços de uma jarra de vidro que ele derrubara. Outro exemplo dessa dificuldade está na cena em que, ao chegar à quarentena, *o garotinho estrábico* não consegue chegar ao banheiro em tempo, o que faz com que realize suas necessidades fisiológicas sem sequer retirar suas vestimentas. Isso demonstra, naquele momento, certa vulnerabilidade do ser humano, do mesmo modo como, na quarentena, os cegos se guiam por uma corda, que serve de corrimão, amarrada do portão à porta principal do edifício.

Uma das primeiras questões postas no *Ensaio*, a partir da cegueira, é o caráter primitivo, animalesco daqueles humanos. Esse caráter vem à tona durante o processo de modificação da percepção pelos sentidos. Há um trecho em que *a mulher do médico* compara os seres envolvidos naquela situação a cães:

[...] nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse [...] (SARAMAGO, 1995, p. 64).

Pode-se perceber, com isso, que as personagens perdem sua identidade, não importando mais seus nomes. Essa observação será melhor discutida no último

capítulo. Cabe agora perceber os processos perceptivos, suas alterações, o modo como as personagens percebem pelo corpo, pois é essa sua relação com a *estesia do corpo*.

Ao tentar apalpar a *rapariga dos óculos* escuros na quarentena, o *ladrão de carros* sofre uma agressão na perna como resposta. Com o passar do tempo, a ferida, que não é tratada por falta de acessórios e medicamentos, vai-se tornando cada vez mais grave, começando a exalar um odor indicativo do estado em que se encontrava. A *mulher do médico* aproxima-se para saber como ele se sente:

Diga-me como se sente, Mal, Tem dores, Sim, e não, Explique melhor, Dói-me, mas é como se a perna não fosse minha, está como separada do corpo, não lhe sei explicar, é uma impressão esquisita, como se estivesse aqui deitado a ver a perna a doer-me, Isso é da febre, Será, Agora faça por dormir. (SARAMAGO, 1995, p. 75).

O fenômeno descrito enquadra-se no caso de *anosognose* discutido por Merleau-Ponty (2006). Trata-se de quando o paciente ignora um membro de seu corpo por estar paralisado, passando a não mais senti-lo. A explicação psicológica é que o fenômeno ocorre por uma recusa da deficiência. Para discutir esse tema, Merleau-Ponty também aborda sobre o membro fantasma, que é o inverso da *anosognose*, ou seja, o paciente que teve um membro amputado ainda pode senti-lo. A interpretação psicológica é que esse seria o desejo do paciente, fazendo-o crer que o membro ainda está ali. Na visão fisiológica, seria mais uma supressão ou persistência de estímulos interoceptivos. Todavia, Merleau-Ponty, mais uma vez, não defende nem a visão psicológica nem a fisiológica, também não busca uma justaposição entre elas. O filósofo pretende, na verdade, apontar uma espécie de *entrelugar* de comunicação entre corpo e espírito, o que vem para romper com o

dualismo clássico. É justamente essa terceira dimensão que Merleau-Ponty conceitua como *existência*.

Partindo da concepção de *estesia do corpo merleau-pontyana*, compreende-se aqui que esse conceito, dentre outros aspectos, consiste em entender o corpo humano como meio de *ser-no-mundo*. É através do corpo que o indivíduo se constitui e essa formação ocorre na relação com o mundo em que se encontra.

Todavia, isso não significa que o ser é apenas um corpo, tampouco apenas um espírito ou uma consciência. Na verdade, o conceito de *estesia* rompe com essa dicotomia ao buscar uma unidade entre corpo e alma, em que ambos são interdependentes e é nesta relação que se faz a existência. Partindo dessa visão, tentam-se interpretar as relações das personagens do *Ensaio* de Saramago, buscando-se perceber como aqueles indivíduos são constituídos a partir da relação com o espaço e com os outros sujeitos através do corpo.

O espaço configura-se como um grande centro urbano, com suas próprias regras, as quais forçam aquelas personagens a segui-las por uma questão de sobrevivência. E essa relação entre sujeito e espaço originou um ser automático que não “reparava” o seu em torno.

Na relação sujeito-sujeito, observa-se uma insensibilidade ou incapacidade de perceber a vida coletiva. Assim como o espaço, a relação sujeito-sujeito também não era percebida verdadeiramente, pois as condições daquele mundo estabelecido impossibilitavam a existência de um ser que realizasse, de fato, “um certo uso do olhar”, no sentido merleau-pontyano.

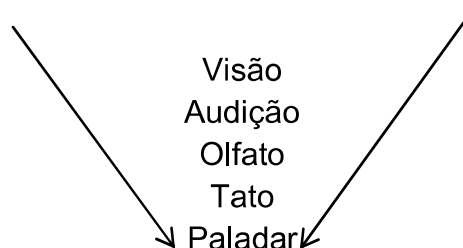
Desse modo, enquanto este capítulo tratou de relacionar as teorias de Merleau-Ponty com o *Ensaio* Saramaguiano, o próximo tratará mais detalhadamente

da sensação e da percepção de cada gradiente sensorial dessas personagens como meio de *ser-no-mundo* e seus efeitos de sentido para o desdobramento do enredo.

CAPÍTULO 2 – SENSAÇÃO E PERCEPÇÃO NO *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

2.1 Os sentidos enquanto mediadores da percepção

Como abordado no capítulo anterior, o *Ensaio* 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 capítulo 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-espço. 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 a relevância de se observar essa relação gradativa no texto literário é apontada por Del Pino (*apud* BORGES FILHO, 2009, p. 168) ao afirmar que

Considerando que cada um dos sentidos humanos estabelece em princípio, diferente distanciamento entre sujeito e objeto, a análise dos aspectos sensoriais dominantes no texto, ou em seus fragmentos, pode consistir em recurso heurístico eficiente para a eficácia dos resultados a obter no percurso interpretativo do sentido textual.

Todavia, dada a relevância de tal abordagem, Borges Filho observa que, 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 dessa afirmação, 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 capítulo 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. Por exemplo, aquilo que cheiramos baseia-se numa complexa reação química que ocorre nos recônditos da cavidade nasal; o que enxergamos resulta de um padrão cambiante de energias radiantes lançadas sobre o fundo do globo ocular, e o que ouvimos vem de um padrão variado de vibrações transportadas pelo ar e conduzidas aos receptores do ouvido interno. (SCHIFFMAN, 2005, p. 1).

Esse princípio apresentado pelo autor vem para corroborar a perspectiva merleau-pontyana abordada no capítulo anterior, ao responsabilizar o corpo ou os sentidos pelo conhecimento e, portanto, consciência do mundo exterior. As declarações feitas até então neste início de capítulo já indicam o seu principal propósito que é aprofundar a análise dos processos perceptivos das personagens no *Ensaio*, de modo a concordar com o conceito de *estesia do corpo merleau-pontyana*, porém, focando as nuances representadas no texto literário. Para tanto, fez-se necessário o diálogo com esses outros autores, pois os conceitos merleau-pontyanos mostraram-se insuficientes para essa tarefa, embora o foco de discussão continue mantido: o corpo como meio de perceber e *ser-no-mundo*.

Nesse âmbito, é importante perceber a diferença entre sensação e percepção explicada por Schiffman (2005). Para o autor, a sensação consiste no contato inicial com o mundo exterior, isto é, o simples ato de ver, ouvir, cheirar, tocar ou saborear. Trata-se da sensação em si. A percepção, por sua vez, caracteriza-se pela interpretação que cada indivíduo faz de sua sensação, o modo como cada cérebro recebe a sensação. Por isso, sensação e percepção tornam-se algo complexo e variável de acordo com cada sujeito, como ressalta Borges Filho (2007, p. 69): “Apesar de os sentidos serem os mesmos e, mesmo que os estímulos sejam os mesmos, cada pessoa percebe a realidade diferentemente.”

Embora o estudo dos sentidos represente importante tema de estudo nos mais diversificados textos literários, algumas obras, especificamente, 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*⁶ é construída.

O *Ensaio* revela-se, em um primeiro momento, a partir de um mundo com fortes necessidades visuais, uma vez que, pelo modo como é referenciado, só se é possível viver com esse gradiente sensorial, já que o espaço descrito na obra se trata 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, não seria possível sobreviver.

Além dessas características, aquele espaço é recheado com exploração imagética por meio das vitrines de lojas, os cartazes, as placas, os *outdoors*, os semáforos, dentre outros recursos que se espalham por todos os ambientes da cidade, sendo a maioria voltada para a exploração comercial.

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 estabelecido 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*.

É interessante notar que, sendo a visão o *receptor remoto* que estabelece relação de maior distância com o mundo externo; isso pode indicar que as personagens do *Ensaio* mantinham uma relação de distanciamento com os outros sujeitos e com o seu espaço. E a transferência da visão para os demais receptores,

⁶ Segundo os estudos de Teoria da Literatura, o termo *diegese* refere-se à realidade ficcional construída pelo texto literário: “[...] *diegese* (a realidade definida e representada pela narração, como um mundo existente).” (SOARES, 2007, p. 44).

incluindo os *receptores imediatos* (mais próximos), forçadamente levou esses indivíduos a aproximarem suas relações, sobretudo, sujeito-sujeito, como será discutido no terceiro capítulo. Enquanto a visão, a audição e o olfato mantêm certa distância na relação do indivíduo com o *Outro*, o tato e, principalmente, o paladar geralmente são acionados em uma relação de intimidade, pois só se toca ou se saboreia algo que está bem próximo.

Com a cegueira, além da audição e do olfato, as personagens passam a utilizar acentuadamente o tato para a localização espacial e para o reconhecimento de outros sujeitos. Todavia, o paladar (o *receptor imediato* mais próximo) não é tão explorado pelas personagens, como será demonstrado mais adiante, no subcapítulo dedicado a esse sentido. *A priori*, isso ocorre porque raramente pessoas e espaço são percebidos por esse gradiente. Entretanto, talvez isso possa ser um indício também de certa relação de distância entre as personagens que persiste no decorrer da narrativa, fazendo com que elas se mantenham no âmbito intermediário da gradação perceptiva (audição, olfato e tato).

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. Os fatores que antes podiam ser visualizados agora só podem ser ouvidos, cheirados, tocados ou saboreados. E cada gradiente sensorial vai proporcionar um significado para a construção do enredo. Portanto, os subcapítulos seguintes abordarão os sentidos e suas principais funções na obra analisada.

2.2 “O cérebro é quem realmente vê.”

A visão humana representa o principal sentido no processo de percepção do mundo exterior. Borges Filho 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.” (BORGES FILHO, 2007, p. 72). 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).

Esse lugar privilegiado da visão pode emanar, se considerada uma explicação evolutiva, dos tempos mais remotos, quando o ser humano vivia em meio a um ambiente predominantemente arbóreo, onde se exigia bastante da percepção visual para a localização espacial e alimentação. Esse seria o motivo por que os humanos desenvolveram maior tamanho nos olhos, em vez de no nariz ou nas orelhas, como ocorre com outros animais, por exemplo. Além disso, o humano é um dos poucos animais que possuem a capacidade de discernir cores (BORGES FILHO, 2007). Nessa perspectiva, “[...] dificilmente iremos encontrar no texto literário uma percepção espacial que não se utilize da visão.” (BORGES FILHO, 2007, p. 73).

Em uma análise desatenta do *Ensaio*, 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*⁷, ele também pode ser considerado personagem.

Ainda em análise do foco narrativo, é importante observar que há consideráveis trechos no *Ensaio* 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 sobre o *Ensaio*, 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 não se concorde aqui com essa declaração – pois se sabe que é possível uma narração realizada por um *narrador-personagem* cego que se utiliza dos demais gradientes sensoriais para a percepção/descrição do mundo externo –, é bem provável que um narrador cego oferecesse uma perspectiva um tanto limitada principalmente do espaço em que ocorre a trama, colocando, mais uma vez, 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:

⁷ O narrador heterodiegético apresenta-se como “[...] apenas um observador, que acompanha cada passo das personagens, convivendo com elas, analisando-as, sem influenciar no curso dos acontecimentos [...]” (SOARES, 2007, p. 47).

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. [...] O sinal verde acendeu-se [...] os carros arrancaram [...] O primeiro da fila do meio está parado [...] como se ele ainda quisesse reter no interior do cérebro a última imagem recolhida, uma luz vermelha, redonda, num semáforo. Estou cego, estou cego [...] (SARAMAGO, 1995, p. 11-12)

Os semáforos surgem novamente durante a fuga do segundo cego, o *ladrão*, em meio ao trânsito:

Usava de todo o cuidado em obedecer aos semáforos, em caso algum avançar com o vermelho, respeitar o amarelo, esperar com paciência que saia o verde. A certa altura apercebeu-se de que tinha começado a olhar as luzes de um modo que estava a tornar obsessivo. Passou então a regular a velocidade do carro de maneira a ter sempre por diante um sinal verde [...] estou a ter um ataque de nervos [...] Saiu [...] não tinha andado trinta passos quando cegou. (SARAMAGO, 1995, p. 27)

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: “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, embora haja aspectos metafóricos que serão discutidos no último capítulo deste trabalho. Por enquanto, em uma análise mais denotativa da obra que busca compreender as percepções visuais das personagens, podem-se apontar os semáforos e placas luminosas como supostos causadores iniciais da cegueira.

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. Segundo o autor, após essa cegueira, “Aos poucos, porém, alguns dos aspectos visuais no ambiente mal iluminado tornam-se visíveis e conseguimos perceber alguns detalhes. Em outras palavras, nossa sensibilidade aumenta gradativamente.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 65).

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). O caso do primeiro homem que se torna cego ao fitar o semáforo pode ser relacionado tanto aos fenômenos de cegueira temporária, discutidos anteriormente, quanto ao efeito *pós-imagem* explicado por Schiffman (2005, p. 90):

Os efeitos de um estímulo visual podem persistir mesmo depois de sua cessação física, sob a forma chamada de **pós-imagem**. A maneira comum de demonstrar uma pós-imagem é fazer com que um observador olhe fixamente por cerca de 30 a 60 segundos para um estímulo, depois do que ele muda seu olhar para outra superfície. (negrito do autor).

Depois de visualizarem, durante muito tempo, voluntaria ou involuntariamente, os mais diversificados tipos de imagens no cotidiano, as personagens são cegadas por elas, como sugere o autor-narrador, na cena em que, após saírem da quarentena, o grupo de cegos chega à casa da *velha do andar de baixo*:

[...] a respeito de iluminação foi muita sorte terem encontrado duas velas no armário da cozinha, ali guardadas para acudir a ocasionais faltas de energia e que a mulher do médico acendeu em seu próprio benefício, **os outros não precisavam, já tinham uma luz dentro das cabeças, tão forte que os cegara**. (SARAMAGO, 1995, p. 240, grifo nosso).

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 este subcapítulo 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, como sugere a epígrafe da obra, discutida no capítulo anterior. 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. Embora haja certa arbitrariedade nos significados delas, tendo em vista que “Uma das principais características do símbolo é sua convencionalidade. Conseqüentemente, é impossível, num estudo sobre as cores, generalizar seus significados.” (BORGES FILHO, 2007, p. 77), é importante observar possíveis significações contidas na narrativa.

O branco, por exemplo, é a cor que predomina na obra, principalmente na luminosidade da cegueira que é descrita como “um mar de leite”, como pode ser verificado nos seguintes trechos: “[...] a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 13). “Era como se houvesse um muro branco do outro lado.” (SARAMAGO, 1995, p. 15). “[...] vejo sempre o mesmo branco, para mim é como se não houvesse noite.” (SARAMAGO, 1995, p. 18). 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, e o 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, conforme se pode observar, respectivamente, nos seguintes trechos:

[...] pela parte que me toca não tenciono mexer uma palha enquanto não tiver comido [...] como iremos dividir a comida [...] houve quem ficasse a fazer cruces na boda, E também houve quem tivesse comido a dobrar, A divisão foi mal feita [...] quem parte e reparte e não fica com a melhor parte, ou é tolo, ou no partir não tem arte [...] (SARAMAGO, 1995, p. 102-103).

O cego gritou, Quietos todos aí, e calados, se alguém se atreve a levantar a voz, faço fogo a direito, sofra quem sofrer, depois não se queixem. Os cegos não se mexeram. O da pistola continuou, Está dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida, ficam todos avisados [...] (SARAMAGO, 1995, p. 140).

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.

2.3 “A voz é a vista de quem não vê!”

Conforme discutido no subcapítulo 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:

E o carro, perguntou uma voz. Outra voz respondeu, A chave está no sítio, põe-se em cima do passeio. Não é preciso, interveio uma terceira voz, eu tomo conta do carro e acompanho este senhor a casa. Ouviram-se murmúrios de aprovação. (SARAMAGO, 1995, p. 12-13).

Além disso, o trecho acima demonstra também a *Narração Onisciente Seletiva Múltipla* (LEITE, 2007), ao relatar diretamente o que se passa na mente da personagem. Nessa perspectiva, do mesmo modo como o autor-narrador, bem como a *mulher do médico*, são as únicas personagens que continuam com a visão após a epidemia, em alguns momentos, é esse mesmo autor-narrador que vai adquirir a percepção da cegueira, visto que toma a perspectiva da mente das personagens cegas. Desse modo, o autor-narrador não se mantém em uma posição de superioridade, semelhante a uma personagem *árbitro* ou *juiz*, que, segundo definição de Brait (2010), é aquela que resolve conflitos; e sim permanece nesse vaivém entre a visão e a cegueira, tornando-se igual às 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, pode indicar caráter positivo no texto literário, quando transmite um espaço de libertação. No caso do *Ensaio*, porém, ele surge mais para figurar a violência e os conflitos entre as personagens, como se pode observar no seguinte trecho:

De súbito, vindo do exterior da camarata, provavelmente do átrio que separava as duas alas frontais do edifício, ouviu-se um ruído de vozes violentas, Fora, fora, Saíam, Desapareçam, Aqui não podem ficar, Têm de cumprir as ordens. O tumulto cresceu, diminuiu, uma porta fechou-se com estrondo, agora só se ouvia algum soluço de aflição, o barulho inconfundível de alguém que acaba de tropeçar. (SARAMAGO, 1995, p. 65).

Nessa cena, é interessante notar como a audição toma o lugar de principal receptor a partir da percepção do autor-narrador e, em outros momentos, das próprias personagens, como afirma o *médico*: “A voz é a vista de quem não vê [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 120). O barulho também surge para demonstrar 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 [...] 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. Em princípio, o antagonista da trama é o poder público, todavia, dentro da quarentena, os próprios cegos iniciam conflitos entre si. Primeiramente, pela discussão entre *o primeiro cego* e *o ladrão* que roubara seu automóvel. Em seguida, o grupo de cegos da outra ala passa a deter o alimento, exigindo pagamento em troca, que pode ser desde objetos de valor e dinheiro até relações sexuais com as mulheres. E esse conflito, que faz surgir novos antagonistas, é representado pelo barulho:

O cego gritou, Quietos todos aí, e calados, se alguém se atreve a levantar a voz, faço fogo a direito, sofra quem sofrer, depois não se queixem. Os cegos não se mexeram. O da pistola continuou, Está dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida, ficam todos avisados, e que ninguém tenha a ideia de ir lá fora busca-la, vamos pôr guardas nesta entrada, sofrerão as consequências de qualquer tentativa de ir contra as ordens, a comida passa a ser vendida, quem quiser comer, paga [...] (SARAMAGO, 1995, p. 140).

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: “[...] os risos, o ruído da chuva e das chapadas de água [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 268). 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).

Um outro aspecto a ser considerado no que se refere ao receptor auditivo é que, sem a visão, as personagens estariam destinadas a desenvolver uma audição mais apurada, como ocorre com alguns animais. Por exemplo, morcegos, botos e baleias orientam-se pelo que Schiffman (2005) chamou de *Localização por Eco*. De acordo com o autor, isso ocorre porque “[...] esses animais desenvolveram a capacidade de avaliar os ecos de seus próprios sons refletidos pelos objetos ao

redor.” (SCHIFFMAN, 2005, p. 272). Esse mesmo fenômeno pode ocorrer com os humanos, como observa o autor:

Muitas pessoas cegas parecem capazes de detectar obstáculos, evitando a colisão com eles [...] Como resultado, têm sido desenvolvidas diversas teorias sobre a localização não-visual nos seres humanos [...] outra explicação para a maneira de os cegos perceberem obstáculos era dada pelas pistas auditivas em forma de ecos e as reflexões dos objetos. (SCHIFFMAN, 2005, p. 273).

O *Ensaio* expressa essa perspectiva ao afirmar que “[...] um cego com treino de cego é outra coisa [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 146), em referência a um cego nato (*o cego contabilista*), aliado ao grupo de cegos malvados na quarentena. Isso também se revela na cena em que novos cegos são trazidos à quarentena e, ao entrarem, *a mulher do médico* descreve-os para o marido, em voz baixa, a fim de identificá-los, e o autor-narrador observa:

Por causa dos ruídos que faziam enquanto procuravam sítio onde se sentissem seguros, os cegos não ouviam esta troca de palavras, deviam pensar que não havia ali outros como eles, **e não tinham perdido a vista há tanto tempo que se lhes avivasse o sentido da audição por cima do que é normal.** (SARAMAGO, 1995, p. 49, grifo nosso).

Sendo assim, com o passar do tempo, a audição dos cegos iria acentuar-se, superando o padrão habitual. Essa superação foi referenciada pelo *cego contabilista* como sendo um outro mundo: “Mas eu não sou um cego como ele, como vocês, quando vocês cegaram já eu conhecia tudo do mundo.” (SARAMAGO, 1995, p. 188). Quer dizer, sem a visão, percebe-se e vive-se em outro mundo, um mundo invisível, porém, possível de ser percebido pelos demais gradientes sensoriais. Trata-se do mundo dos cegos. A audição passa a representar, após a cegueira, o receptor que detecta os sons mais distantes. Já o olfato, embora classificado como

receptor remoto, aproxima paulatinamente as relações das personagens com o *Outro* e com o mundo, conforme abordado no subcapítulo seguinte.

2.4 “*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.” Schiffman também corrobora essa visão ao declarar que

Um odor não precisa de muita intensidade para desencadear uma resposta emocional. Kirk-Smith *et al.* (1983) relataram que se um odor neutro não-familiar, mesmo com um baixo nível de intensidade, for associado a um evento ou situação emocional estressantes então posteriormente esse mesmo cheiro é capaz de gerar mudanças de humor e atitude. A associação entre odores e eventos emotivos pode ocorrer mesmo sem que a pessoa se conscientize disso [...] (SCHIFFMAN, 2005, p. 352).

Partindo dessa perspectiva, o olfato pode ser considerado um recurso marcante para a construção de climas psicológicos no texto literário, pois, dentre outros aspectos, parece materializar e aproximar do leitor o mundo ficcional. E essa materialização ocorre exatamente pelas descrições realizadas tanto pelo narrador quanto pelas personagens no que se refere aos odores de determinados ambientes ou personagens presentes no enredo, o que pode fazer com que o leitor tenha uma percepção mais “real” daquele universo ficcional. Ao se observarem os odores na

literatura de ficção, é importante verificar suas diversas facetas e os efeitos de sentido que podem sugerir, tendo em vista que

Em combinação com o paladar, no entanto, o olfato desempenha importantes funções na vida humana. Auxilia a seleção de alimentos (p. ex., pela detecção de comida estragada e a manutenção de um ambiente limpo) e, no caso de determinados odores, o olfato pode proporcionar algumas sensações estéticas agradáveis (p. ex., o cheiro da comida e das flores). Damos aqui apenas uma pequena amostra de cheiros bons e ruins importantes – tanto naturais quanto produzidos tecnologicamente – que se podem encontrar na vida diária: os odores da respiração e da transpiração; os cheiros dos banheiros (de dejetos, detergentes, cosméticos, desodorantes, colônias e perfumes), os complexos aromas dos alimentos e das cozinhas, o cheiro das substâncias expelidas pelos canos de descarga dos automóveis, dos trens e ônibus, os que vêm com a fumaça e os odores das plantas. Alguns são desagradáveis, ou mesmo detestáveis – sendo antes fedores que aromas – porém, todos estão intimamente relacionados com nossas experiências diárias com os agentes químicos, sendo em sua maior parte informativos e capazes de nos dizer algo das fontes que os produzem. (SCHIFFMAN, 2005, p. 342).

O fragmento citado parece apresentar uma espécie de roteiro que pode servir como guia para a análise do gradiente sensorial olfativo no texto literário. Nota-se que esse roteiro resume-se a: *odores naturais* e *odores artificiais* (produzidos tecnologicamente). E a questão central é observar o que o odor diz sobre as fontes que o produz, conforme declara o autor, 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 como é o manicômio, a comida geralmente não é boa nem precisa ser. E sendo os cegos os representantes dos loucos (essa associação será melhor abordada no terceiro capítulo), 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 próprias 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, como se pode observar na cena em que *a mulher do médico*, após encontrar comida em um depósito no subsolo (o armazém da cave) de um supermercado e, antes de sair, saboreia um pouco de pão com chouriço; tenta passar pelos outros cegos que estão espalhados pelo supermercado, onde já não há mais mantimentos:

Ao princípio tentara esgueirar-se entre os grupos de cegos, procurando não lhes tocar, mas isso obrigava-a a ir devagar, a parar algumas vezes para escolher o caminho, o bastante para ir desprendendo de si uma aura de cheiro, porque não só as auras perfumadas e etéreas são auras, daí a nada estava um cego a gritar, Quem é que está aqui a comer chouriço, palavras não eram ditas a mulher do médico tirou os cuidados para trás das costas e lançou-se numa correria desarvorada, atropelando, empurrando, derrubando, num salve-se quem puder merecedor de severa crítica, pois não é assim que se tratam pessoas cegas, para infelicidade já lhes basta. (SARAMAGO, 1995, p. 224-225).

Outro trecho 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*. De acordo com o autor,

Há muito se sabe que diversas doenças apresentam odores característicos – frequentemente maus cheiros – devidos, em grande parte, aos produtos metabólicos ou à decomposição bacteriana a elas relacionada. Os médicos já se valeram da associação entre certas doenças e os cheiros como fonte de informações para fazer o diagnóstico. Por exemplo, historicamente, odores distintos têm sido atribuídos à deficiência crítica de vitamina C ou escorbuto (cheiro pútrido), à febre amarela (cheiro de açogue), à febre tifoide (cheiro de pão de centeio assado), ao envenenamento por arsênio (alho), à falência do fígado (cheiro murídeo de amônia) e ao coma diabético (um cheiro doce e frutado). (SCHIFFMAN, 2005, p. 348).

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 (que será discutido no terceiro capítulo), 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)⁸ e

⁸ Nos textos bíblicos, tanto no antigo quanto no novo testamento, o enxofre aparece frequentemente junto com o fogo – como na chuva de fogo e enxofre sobre as cidades de Sodoma e Gomorra ou como diz o Apocalipse (20: 10) que “[...] o diabo, que os enganava, foi lançado no lago de fogo e enxofre [...]”. O enxofre pode ser encontrado em zonas vulcânicas, portanto, está fortemente ligado ao fogo. E como na tradição judaico-cristã há indicações de que no inferno haveria fogo, consequentemente, lá também estaria o enxofre, substância que possui forte odor.

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 no subcapítulo 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 de humanidade oferecida pela narrativa. 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.

2.5 “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 táctil evoluída, superando consideravelmente os indivíduos com visão. Como exemplo, ressalta-se a habilidade que os cegos possuem na leitura em Braille⁹: “[...] 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,

⁹ Sistema de leitura, criado pelo francês Louis Braille em 1827, a partir do qual, com a habilidade de distinguir na polpa digital pequenas diferenças de posicionamento entre dois pontos diferentes em alto relevo, um cego pode realizar leitura pelo tato.

embora a personagem pudesse enxergar, aquele ambiente não tinha iluminação, o que fez com que ela se utilizasse de seu tato:

Então, a sua mão tocou em algo, não os dedos viscosos do fantasma, não a língua ardente e a goela do dragão, o que ela sentiu foi o contacto de um metal **frio**, uma superfície vertical **lisa**, adivinhou, sem saber que era esse o nome, que se tratava do montante de uma armação de prateleiras [...] tocou e fez cair umas pequenas caixas [...] São fósforos, pensou [...] o deslizar da tampa, a **aspereza** da lixa exterior [...] (SARAMAGO, 1995, p. 222-223, grifos nossos).

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, detectando aquele espaço apenas pelos demais receptores: a audição em “[...] o ruído dos pauzinhos quando agitamos a caixa [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 223), o olfato em “[...] este é um cheiro que não se confunde com nenhum outro [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 223), o tato nos trechos já citados anteriormente e o paladar em “[...] a mulher do médico senta-se no chão, abre uma embalagem de chouriço, uma outra de fatias de pão negro, uma garrafa de água, e, sem remorso, come.” (SARAMAGO, 1995, p. 223-224). Portanto, esses trechos servem como mais um exemplo do vaivém entre a visão e a cegueira do autor-narrador abordada anteriormente.

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.

A partir do tato, o autor-narrador também faz comparações alegóricas entre a organização das personagens com a das formigas. Isso ocorre em dois trechos do *Ensaio*:

Toparam-se a meio caminho, os dedos com os dedos, como duas formigas que deveriam reconhecer-se pelos manejos das antenas, não será assim neste caso, o médico pediu licença, com as mãos tenteou a cara do velho, encontrou rapidamente a venda, Não há dúvida, era o último que nos faltava aqui, o paciente da venda preta, exclamou [...] (SARAMAGO, 1995, p. 120).

Não se orientavam, caminhavam rente aos prédios com os braços estendidos para a frente, continuamente esbarravam uns nos outros como as formigas que vão no carreiro [...] (SARAMAGO, 1995, p. 218).

Essa comparação pode estar associada ao fato de as formigas serem insetos eusociais, ou seja, apresentam um sistema de sociedade complexa

(eusocialidade) na qual, dentre outros aspectos, se insere o cuidado cooperativo com a prole, o que não ocorre na sociedade pós-moderna representada pelo *Ensaio*, uma vez que esta dificilmente apresenta ações cooperativas em favor da população. Na verdade, o egoísmo, antônimo de cooperação, destaca-se de tal modo que o autor-narrador declara: “[...] ainda está por nascer o primeiro ser humano desprovido daquela segunda pele a que chamamos egoísmo, bem mais dura que a outra, que por qualquer coisa sangra.” (SARAMAGO, 1995, p. 169).

Sendo assim, a comparação das personagens com as formigas trata de uma crítica a esse comportamento, ao modo como as personagens viviam naquela cidade, passando a se unir, igual às formigas, apenas após o processo de aprendizagem pelo qual passam com a cegueira.

O tato também consiste em um sentido que pode estar fortemente ligado a experiências íntimas, como relata Hall (*apud* BORGES FILHO, 2009, p. 180):

De todas as sensações, o tato é a experiência mais pessoal. Para muita gente, os momentos mais íntimos da vida estão associados às texturas cambiantes da pele. A resistência endurecida, semelhante a uma couraça, diante do toque indesejado, ou as texturas excitantes, sempre em transformação, da pele durante o ato sexual, bem como a qualidade aveludada da satisfação depois, são mensagens de um corpo para outro, com significados universais. (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 (já mencionada) 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.

2.6 “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.

Já no que se refere à percepção do espaço, esse gradiente sensorial raramente é utilizado, pois “[...] dificilmente o ser humano usará sua boca para perceber o espaço, em outras palavras, ninguém, em seu juízo pleno, sai lambendo as paredes de uma casa!” (BORGES FILHO, 2009, p. 182). No entanto, sabe-se que, no texto literário, tudo é possível, ou seja, pelo maravilhoso ou pela conotação pode haver a percepção espacial pelo paladar (BORGES FILHO, 2009).

Como dito no início deste capítulo, as relações perceptivas das personagens do *Ensaio* se mantêm mais em nível intermediário (audição, tato e olfato) ao longo da narrativa. 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), “Sentiu 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).

A fome torna-se tema recorrente no *Ensaio*, como se pode verificar nos seguintes trechos: “A fome empurrou-os para fora [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 90), “Porém, a fome só teve força para os fazer avançar três passos [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 90), “Um estômago que trabalha em falso acorda cedo.” (SARAMAGO, 1995, p. 99), “[...] o que nós somos de verdade aqui é pessoas com fome.” (SARAMAGO, 1995, p. 103), “Estamos todos em risco de morrer à fome [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 166).

Todos esses fragmentos demonstram 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*.

2.7 Tecendo os sentidos: em busca de uma *estesia do corpo saramaguiana*

Embora os gradientes sensoriais tenham sido abordados separadamente neste capítulo, 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): “Em um texto literário, assim como na vida, dificilmente haverá apenas a presença de um sentido. Geralmente, a personagem percebe o mundo, o espaço, utilizando-se de todos os sentidos.”

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. Como discutido no primeiro capítulo, na perspectiva merleau-pontyana, 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 final de capítulo sugere, a partir da observação dos gradientes sensoriais e seus efeitos de sentido no *Ensaio*, uma espécie de *estesia do corpo*, mas não mais na perspectiva merleau-pontyana, e sim de Saramago. Portanto, de acordo com a *estesia do corpo saramaguiana*, a cegueira surge mais como uma espécie de “lição” que levará as personagens a passarem por uma evolução no seu modo de ser e perceber o *Outro* e o mundo.

Refletindo-se sobre a possibilidade de uma *estesia do corpo saramaguiana*, nota-se que 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 aspetos 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 (que consiste na interpretação das sensações) é alterada. Portanto, em resumo, pode-se esquematizar o processo de evolução das personagens no *Ensaio* a partir do seguinte quadro:

Quadro 1: Evolução dos Gradientes Sensoriais em Ensaio sobre a Cegueira

	ANTES	DEPOIS
VISÃO	CEGUEIRA BRANCA	VISÃO RENOVADA
AUDIÇÃO	ORDENS E CONFLITOS	RISOS E COMEMORAÇÃO PELA VOLTA DA VISÃO
OLFATO	FEDORES	O CHEIRO DE SABÃO
TATO	ABUSO SEXUAL	UNIÃO ENTRE OS CEGOS
PALADAR	FOME	ÁGUA PURA

Fonte: construído pelo autor, com base na obra analisada e nas referências teóricas (2011).

O quadro apresenta a evolução das conotações negativas da percepção no final da trama. Neste caso, foram utilizados os aspectos predominantes, pois se sabe que há outras nuances que se manifestam ao longo do enredo.

Desse modo, compreende-se que a *estesia do corpo saramaguiana* presente no *Ensaio*, dentre outros aspectos, serve 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. As questões ligadas a essa filosofia da moral serão melhor abordadas no capítulo seguinte, que trata das alegorias propostas pelo *Ensaio*.

CAPÍTULO 3 – PARA ALÉM DO VISÍVEL E DO INVISÍVEL

3.1 “Cegos que, vendo, não vêem.”

Enquanto os capítulos anteriores buscaram demonstrar a importância do corpo para a constituição das personagens do *Ensaio sobre a Cegueira*, bem como dos indivíduos representados por elas, e para os efeitos de sentido produzidos no texto literário, este capítulo visa interpretar algumas alegorias sugeridas por Saramago e suas relações com a sociedade contemporânea.

A premissa sobre a presença de alegorias nessa narrativa parte de três vertentes: primeiro, pela observação das figuras de linguagem (metáforas, comparações, metonímias, ironias etc.) utilizadas tanto pelo autor-narrador quanto pelas personagens, conforme se observa na antítese usada como título deste subcapítulo (“Cegos que, vendo, não vêem.” – fala do *médico* no desfecho da narrativa), indicando perspectivas que vão além da denotação.¹⁰ Em segundo lugar, sabe-se que o próprio Saramago, em entrevistas, confirmou, por diversas vezes, o caráter alegórico da obra, como no seguinte trecho: “Estamos cada vez mais cegos, porque cada vez menos queremos ver. No fundo, o que este livro quer dizer é, precisamente, que todos nós somos cegos da Razão.” (SARAMAGO *apud* LOPES, 2010, p. 149). Com essa afirmação, o autor já aponta o caminho a ser percorrido em uma análise alegórica da narrativa: a cegueira como metáfora de um ofuscamento da razão no indivíduo contemporâneo. E, por fim, pelos estudos realizados sobre o

¹⁰ Vale salientar que não se tem como propósito aqui classificar essas figuras de linguagem, e sim discutir seus possíveis significados.

Ensaio, a exemplo de Coelho (2006), Lima (2008) e Deoud (2010), que também serão mencionados ao longo deste capítulo.

Antes de se discutirem as alegorias da cegueira, faz-se necessária uma breve definição do termo. Hansen (2006), em seu aprofundado estudo sobre o tema, comenta sobre a dupla tarefa com a qual o leitor se depara diante de uma alegoria: (1) analisar procedimentos linguísticos formais e (2) analisar a significação figurada, isto é, buscar o sentido primeiro da alegoria. Isso se dá porque a alegoria, conforme definição de Quintiliano (*apud* HANSEN, 2006), consiste em uma ornamentação oratória ou poética (nesse âmbito, devendo ser analisada formalmente) e em uma transposição de um signo em presença para um signo em ausência, sendo, neste caso, um *tropo*¹¹ (devendo ser analisada sua significação figurada, que é o que interessa aqui).

Quando o signo em presença assemelha-se ao signo em ausência, tem-se uma metáfora, o *tropo par excellence*. Segundo Lausberg (*apud* HANSEN, 2006, p. 7), “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento.” Esse é o tipo de *tropo* mais recorrente no *Ensaio*. Entretanto, a alegoria também pode se dar em uma relação diversa entre palavra e significado, a exemplo da ironia, que tem como propósito o efeito de sentido oposto dos termos utilizados. Portanto, em todos os casos em que há a transposição de um signo em presença para um signo em ausência – como nas metáforas, comparações, metonímias, ironias, hipérboles, entre outras –, tem-se uma alegoria.

¹¹ *Tropo* consiste em toda figura de linguagem em que haja uma mudança semântica interna (em nível do pensamento) ou externa (em nível da palavra), ou seja, o emprego de uma palavra em sentido figurado.

O recurso alegórico tem sido consideravelmente utilizado no campo da arte, principalmente, na literatura de ficção, visto que se trata de uma técnica artística que ajuda a materializar um pensamento, transformando-o em imagens, como bem relata Hansen (2006, p. 180):

[...] a invenção e a representação artísticas refazem o conceito numa matéria, de modo que o processo fundamenta uma técnica de produção de imagens, metáforas e alegorias. Como o conceito a ser figurado é, antes de tudo, um pensamento, a alegoria torna-se uma invenção, ou seja, uma técnica artística de dar forma a um pensamento numa matéria por meio de “imagens”.

Nessa ótica, o *Ensaio sobre a Cegueira* pode ser compreendido como uma alegoria prototípica da sociedade industrializada, capitalista, tecnológica, global, sobretudo ocidental e contemporânea. A característica prototípica da obra é referenciada pela *mulher do médico*, quando, ao observar os cegos em quarentena, declara: “O mundo está todo aqui dentro.” (SARAMAGO, 1995, p. 102). O relato da personagem denuncia que grande parte das características do indivíduo contemporâneo manifesta-se e se torna aparente naquele pequeno espaço. Pode-se também notar, como bem pontuou Lima (2008), que as personagens nas quais a narração se foca buscam resumir alguns papéis presentes na sociedade, tendo o *médico* como representante do saber científico, a *mulher do médico* como a sabedoria, o *velho da venda preta* como a velhice, o *rapazinho estrábico* como a infância e a *rapariga dos óculos escuros* como a juventude inconsequente. Acrescenta-se aqui o *primeiro cego* e sua mulher como representantes do adulto comum (produtivo). Essas representações contribuem para a caracterização e metonimização da sociedade ocidental contemporânea como um todo.

No que se refere à cegueira branca, desde o início da narrativa, fica claro que não se trata de uma cegueira comum (como a amaurose), pois os olhos dos

contagiados continuam aparentemente sãos, ou seja, a íris e a esclerótica apresentam aspectos suficientes para que se enxergue (DEOUD, 2010). Desse modo, aquela cegueira assemelhar-se-ia mais com a agnosia (cegueira psíquica) mencionada pelo *médico*: “[...] talvez encontre uma pista, sim, bem sei, a agnosia [...] poderia ser [...] sabemo-lo, é a incapacidade de reconhecer o que se vê [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 28). Tal associação remete imediatamente a Freud (*apud* SANT’ANNA, 2006), que, ao estudar o *Conceito psicanalítico das perturbações psicogênicas da visão*, em 1910, constatou que a histeria pode provocar a cegueira, isto é, “Em circunstâncias de estresse e trauma, uma pessoa pode fabricar, psicologicamente, sua própria cegueira.” (SANT’ANNA, 2006, p. 21).

Nessa perspectiva, compreende-se o indivíduo representado pelas personagens do *Ensaio* como “histérico” e/ou traumatizado, devido ao estresse cotidiano comum causado pelo modo de vida nas metrópoles contemporâneas. Outra linha de raciocínio, intimamente ligada a essa, consiste na cegueira como metáfora da ausência de conhecimento ou da razão. Coelho (2006, p. 83) afirma que

A cegueira branca refere-se a um distanciamento da razão, como se estivéssemos nos colocando contra a própria vida. Fica, então, um alerta para que redirecionemos o uso da razão a favor da vida.

A temática da cegueira é recorrente na literatura de ficção e, na maioria das vezes, surge como metáfora do conhecimento ou da razão. Sant’anna (2006) lembra o caso da personagem *Édipo* da tragédia de Sófocles, que, ao “ver” que matou o pai e está a possuir sua própria mãe, se cega. Aprioristicamente, como destaca Sant’anna (2006), poder-se-ia dizer que *Édipo* se cegou para não ver o que acontecia. Porém, considerando a interpretação de Heidegger (*apud* SANT’ANNA, 2006), na verdade, a personagem se cegou a fim de que melhor visse sua patética

situação. Nesse sentido, a cegueira representa um estado de melhor percepção ou conscientização. Outro exemplo citado por Sant'anna (2006) consiste na frequência com que se encontram, em textos literários, profetas, sacerdotes, xamãs ou pajés cegos “[...] que de dentro de sua cegueira enxergam melhor que a corte ou toda a tribo.” (SANT’ANNA, 2006, p. 11), a exemplo de *Tirésias*, o adivinho cego que pode narrar e “pre-ver” acontecimentos nas peças de Sófocles.

Assim, diante do mundo contemporâneo representado pelas personagens do *Ensaio*, a cegueira surge, primeiramente, como alegoria das várias mazelas humanas emanadas da sua própria irracionalidade e, por conseguinte, como uma forma de levar os indivíduos a perceberem suas atitudes irracionais, as quais trazem muitos transtornos, fazendo com que a cegueira possa representar

[...] a incapacidade de se autoamparar, equilibrar-se física e emocionalmente. É a incapacidade de mover-se e locomover-se, incapacidade de controlar os nervos e a aflição. (DEOUD, 2010, p. 80)

A vida nas grandes cidades tem reforçado o egoísmo como instinto de sobrevivência dos indivíduos, os quais, no *Ensaio*, são frequentemente comparados a animais (cães, cavalos, gado, hienas, formigas). Tais alusões alegorizam certa irracionalidade que foi chamada por Horkheimer (2007) de *eclipse da razão*. O filósofo observou que a sociedade pós-renascentista tem ofuscado a razão objetiva (a razão em si) em prol da razão subjetiva (instrumental)¹² que, de acordo com o autor, “[...] se revela como a capacidade de calcular probabilidades e desse modo

¹² A razão instrumental designa a operacionalização dos processos racionais, fazendo com que, para o indivíduo, conhecimento seja dominar a natureza e os humanos, ou seja, a elaboração e supervalorização dos meios para obtenção dos fins.

coordenar os meios corretos com um fim determinado.” (HORKHEIMER, 2007, p. 11).

Segundo o filósofo, os iluministas contribuíram consideravelmente para esse obscurecimento da razão objetiva, na medida em que, ao atacarem a religião em prol da razão, o que fizeram de fato foi matar a metafísica e o próprio conceito de razão objetiva (HORKHEIMER, 2007). A predominância da razão subjetiva trouxe às sociedades posteriores um pragmatismo extremo em que os fins se sobrepõem aos meios. E isso fez com que o indivíduo contemporâneo, representado pelo *Ensaio*, não mais se sensibilizasse com o seu em torno, o que é corroborado pelo que postula Horkheimer (2007, p. 108): “A moderna insensibilidade para com a natureza é de fato apenas uma variação da atitude pragmática que é típica da civilização ocidental como um todo.”

Ao discutir sobre a insensibilidade típica da modernidade, Horkheimer relata que os negociantes, por exemplo, veem na paisagem apenas uma oportunidade para reforçar a comercialização, com anúncios de produtos em cartazes, os quais, desde a segunda metade do século XX, foram expandidos para *outdoors*, vitrines, placas eletrônicas, projeções de imagens em edifícios, entre tantos recursos que têm exacerbado imageticamente a paisagem urbana – tema que será tratado mais adiante. A instrumentalização da razão na sociedade moderna é também apontada por Giddens (2002, p. 33) ao afirmar que

Viver na “sociedade de risco” significa viver com uma atitude calculista em relação às possibilidades de ação, positivas e negativas, com que somos continuamente confrontados, como indivíduos e globalmente em nossa existência social contemporânea.

O *eclipse da razão* observado por Horkheimer tem se proliferado mundo a fora e é, dentre outros aspectos, isso que Saramago traz à pauta com o seu *Ensaio*,

demonstrando a incapacidade de o indivíduo contemporâneo perceber o mundo e de refletir sobre si próprio, o que gera uma alienação moral e intelectual, como relata Lima (2008), em seu estudo sobre o *Ensaio*. Essa alienação causa, dentre tantas coisas, uma desorganização, revelada na narrativa pela sujeira generalizada e o cenário de morte, como comenta o *médico*: “[...] todo este lixo a apodrecer por aí, os animais mortos, talvez mesmo pessoas, deve haver pessoas mortas dentro das casas [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 281). Diante de tal observação, a *mulher do médico* atribui o problema à desorganização, criando mais uma metáfora da cegueira: a desorganização humana: “[...] organizar-se já é, de uma certa maneira, começar a ter olhos [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 282). Essa crítica já era pertinente aos habitantes daquele grande centro mesmo antes da epidemia, pois a desorganização, a sujeira e a morte já compunham aquele ambiente.

Desse modo, a trama apresenta uma superação desse comportamento irracional através do autoconhecimento e, por conseguinte, conhecimento do mundo exterior. Note que os principais espaços ocupados pelos cegos ao longo da narrativa (o hospício abandonado e as ruas da cidade) são comparados ao labirinto: “[...] tinham medo de perder-se no labirinto que imaginavam, salas, corredores, portas fechadas, escadas [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 73) e “[...] no labirinto dementado da cidade [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 211). O labirinto, *a priori*, é um espaço que visa principalmente o seu percurso, a experimentação, e não a sua saída. Assim, os labirintos metaforizados no *Ensaio* apresentam-se como estado de aprendizagem ou de evolução, como discutido nos capítulos anteriores. Trata-se da busca de algo ou de si mesmo, como observa Lima (2008). Essa mesma autora ainda afirma que a própria cegueira representa um desligamento ou distanciamento “[...] das

concepções alicerçadas para que se estabeleçam as condições necessárias para a percepção e instauração de novos valores.” (LIMA, 2008, p. 75).

Pode-se compreender assim que, com a cegueira, as personagens passam por um processo de conscientização sobre sua ausência de razão, pois, segundo Deoud (2010), a cegueira (da razão) em que as personagens se encontravam antes mesmo da epidemia consistia na perda de conhecimento, seja do conhecimento formal, seja do conhecimento de si mesmo ou do outro. E, com essa conscientização, as personagens iniciam uma busca, uma superação, percebendo o *Outro*, questionando seus valores e reavaliando sua moral.

As personagens do *Ensaio*, de acordo com Deoud (2010), apresentam o estado de um “Eu” inquieto, em construção, em busca de si mesmo em relação com o “Outro”. Essa perspectiva é corroborada por Giddens (2002), que em seu estudo sobre as nuances da modernidade¹³, sublinha: “[...] a busca da auto-identidade é um problema moderno, talvez originado no individualismo ocidental.” (GIDDENS, 2002, p. 74). Por um lado, pode-se dizer que as personagens (ou os humanos representados por elas) são responsáveis pelo *eclipse da razão*, devido ao comodismo de não transcender o olhar ou a percepção de modo geral diante do mundo da vida. Por outro lado, há uma relação mútua entre a constituição do mundo e do indivíduo. Nesse sentido, para que se supere a perda da razão objetiva, como queria Horkheimer, o mundo deveria possibilitar tal façanha, uma vez que

A sobrevivência – ou, digamos, o sucesso – depende da capacidade de adaptação do indivíduo às pressões que a sociedade exerce sobre ele. Para sobreviver, um homem se transforma num mecanismo que reage a cada momento com a maneira mais

¹³ Em seu estudo, Giddens considera modernidade como os “[...] modos de comportamento estabelecidos pela primeira vez na Europa depois do feudalismo, mas que no século XX se tornaram mundiais em seu impacto.” (GIDDENS, 2002, p. 21).

apropriada às situações desconcertantes e difíceis que compõem a sua vida. (HORKHEIMER, 2007, p. 100).

Nesse prisma, o modelo da metrópole contemporânea representada pelo *Ensaio* não permite ou, no mínimo, dificulta que seus habitantes transgridam. A dificuldade de se sobreviver nesse cenário tem se destacado, fazendo com que os indivíduos percam a esperança, como declara o autor-narrador: “[...] a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança.” (SARAMAGO, 1995, p. 204).

A pressa para a realização das atividades cotidianas absorve a sensibilidade do homem urbano, como na cena inicial do *Ensaio*, em que, logo após o primeiro ataque de cegueira, o principal propósito daqueles transeuntes era retirar da via o *primeiro cego* e seu veículo, que significavam apenas um obstáculo para que o dia se fizesse. A pressa gera a impaciência e a intolerância, que também representam mais uma metáfora da cegueira, como aconselha o médico: “[...] acolha-se ao dito antigo, tinham razão os que diziam que a paciência é boa para a vista [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 283). A dinamicidade e a pressa exagerada destacam-se como aspectos típicos dos tempos modernos, principalmente da contemporaneidade – chamada por Giddens (2002) e Hall (2001) de modernidade tardia –, uma vez que

Uma das características mais óbvias que separa a era moderna de qualquer período anterior é seu dinamismo. O mundo moderno é um “mundo em disparada”: não só o *ritmo* da mudança social é muito mais rápido que em qualquer sistema anterior; também a *amplitude* e a *profundidade* com que ela afeta práticas sociais e modos de comportamento preexistentes são maiores. (GIDDENS, 2002, p. 22, grifos do autor).

Na modernidade tardia, com o “avanço” científico e tecnológico, usualmente esperam-se respostas e soluções para a maioria dos problemas. Com o contágio do *primeiro cego* (o indivíduo adulto comum), cabe uma resposta do *médico* (da ciência). Todavia, a cegueira da razão está presente em todas as esferas da sociedade, incluindo a ciência, que, muitas vezes, instrumentaliza a razão em detrimento da razão objetiva, como postula Horkheimer (2007). No *Ensaio, o médico* não só não encontra respostas para a enfermidade como é (ou já estava) contagiado por ela.

A sabedoria, surpreendentemente, reside onde não se esperava: na *mulher do médico*. A essa personagem é atribuída a posse de um sexto sentido: “[...] parecia impossível como esta mulher conseguia dar fé de tudo quanto se passava, devia ser dotada de um sexto sentido, uma espécie de visão sem olhos.” (SARAMAGO, 1995, p. 196). É essa personagem que permanece ao lado dos cegos durante toda a trama, embora pudesse abandoná-los. Diferentemente dos outros, ela “enxerga”, não possui o medo irracional (pânico) de ser contagiada como os demais, bem como compreende as mais complexas situações, como a infidelidade de seu marido, que mantém relações sexuais com a *rapariga dos óculos escuros*, momento em que a *mulher do médico* somente exclama aos amantes:

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 a 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. (SARAMAGO, 1995, p. 172)

Nesse trecho, *a mulher do médico* sugere que sua compreensão está além das palavras exigidas pelo senso comum. Ela está pronta para enfrentar e superar qualquer situação, passando a ser uma importante guia para os cegos ao longo da trama.

Com a epidemia que se espalha pela cidade, os cegos e os suspeitos de contágio são aprisionados em um manicômio abandonado. Esse local tem forte significado simbólico, pois se trata do lugar dos insanos, dos loucos, daqueles que são considerados inaptos a viver em meio à sociedade, por isso, devendo ser isolados. Desse modo, há uma metáfora dos cegos em alusão aos loucos, como diz o autor-narrador na cena em que os cegos saem da quarentena: “O portão está aberto de par em par, os loucos saem.” (SARAMAGO, 1995, p. 210). O isolamento dos cegos pode ser caracterizado pelo que Giddens (2002) chamou de “segregação da doença e da morte”, típica das sociedades contemporâneas. A essa segregação o autor acrescenta os hospitais e as prisões, além do manicômio, visto que se trata de locais

[...] onde aqueles que foram desqualificados da participação nas atividades sociais ortodoxas são segregados, e tem consequências semelhantes, em termos da ocultação da visão geral, às de outras experiências cruciais – a doença e a morte. (GIDDENS, 2002, p. 150).

Enquanto, para a população, a quarentena serve como uma proteção contra a epidemia, o que não obtém êxito, pois todos se tornam (ou já estavam) cegos; para os aprisionados, a quarentena serve como uma espécie de purgatório¹⁴, a partir do qual as personagens passariam por uma evolução ou conscientização,

¹⁴ O purgatório, segundo a tradição cristã, é um estado de processo de purificação em que as almas são preparadas para o reino dos céus.

em busca da lucidez da razão, bem como de uma evolução espiritual, na medida em que a cegueira, como diz um dos cegos, alegoriza também um mal espiritual: “[...] mas quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 90).

No manicômio, revelam-se aspectos (des)humanos como o egoísmo, por meio de conflitos na divisão de alimentos, o desejo de poder e dominação, representado pelo grupo dos cegos malvados, que detêm os alimentos e exigem pagamento por eles, e a própria limitação das personagens nas realizações das mais simples atividades cotidianas, como se locomover ou realizar necessidades fisiológicas, dentre tantas coisas. Naquele espaço, sucedem as brigas (entre os contagiados), a infidelidade (do *médico*), as ameaças (entre os cegos malvados e os demais), os abusos sexuais (dos cegos malvados), os assassinatos (tanto por parte dos soldados do exército quanto dos cegos, incluindo a *mulher do médico*, que chega a matar o *cego da pistola* a fim de cessar sua exploração), e assim por diante.

A maior parte do enredo ocorre dentro do manicômio, demonstrando não apenas a irracionalidade e crueldade das personagens aprisionadas, mas, também, do próprio poder público, que, desumanamente, os submete a um regime militar em que a não observância das regras impostas pode acarretar até a morte.

Com o incêndio, os cegos saem para outro “labirinto”: as ruas, que, ao contrário do manicômio, deveria ser um espaço de liberdade. No entanto, as privações vivenciadas dentro daquela prisão também se encontravam em toda a cidade. É quando os cegos descobrem que toda a população havia sido infectada pela cegueira branca. Guiados pela *mulher do médico*, eles buscam suas antigas residências. Diante do cenário de sujeira e morte criado pelos próprios cegos, ironicamente, surge o *cão das lágrimas*, um animal que, diferentemente da maioria

dos cegos, apresenta aspectos humanos. O *cão das lágrimas* é sensível, equilibrado, protetor e consciente, enquanto os cegos lutam e matam por alimentos nas ruas, dentro das casas, lojas e supermercados. Diante de um cadáver, “O cão das lágrimas aproxima-se, mas a morte intimida-o, ainda dá dois passos, de súbito o pêlo encrespou-se-lhe, um uivo lacerante saiu-lhe da garganta [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 295).

Muitas das casas do grupo dos sete cegos haviam sido ocupadas, exceto a do *médico* e sua mulher, onde eles se abrigam. Nesse momento, aquelas personagens não são mais as mesmas, visto que agora começam a perceber o que são de fato, pela evolução a partir da cegueira branca, são cegos que agora começam a “ver”. A partir daí, inicia-se a chuva, que vem para lavar toda a cidade e levar consigo o mal-branco. Há uma forte ambivalência na cegueira branca, ao apresentar um duplo sentido em que, de um lado, está o ofuscamento ou eclipse da razão do indivíduo contemporâneo (conotação negativa) e, do outro, um processo de evolução em relação à consciência, ao conhecimento ou à própria razão (conotação positiva).

O mal-branco, *a posteriori*, pode ser compreendido positivamente para aquelas personagens, na medida em que passaram a viver lucidamente, como apresentado posteriormente no *Ensaio sobre a Lucidez* (continuação do *Ensaio sobre a Cegueira*). A cegueira negativa, na verdade, era a anterior à cegueira branca, era a incapacidade de percepção e sensibilização com o *Outro* e com o espaço. No desfecho da narrativa, quando o *primeiro cego* volta a enxergar (ou passa a enxergar verdadeiramente), a cena é descrita como um renascimento: “[...] era como uma criancinha que tivesse acabado de nascer e este choro fosse o seu primeiro [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 307). No desfecho, quando indagado ao

médico sobre a origem da cegueira branca, ele responde: “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.” (SARAMAGO, 1995, p. 310), o que serve para corroborar a interpretação apresentada.

Portanto, o mal-branco vem para cessar uma cegueira que já se espalhara pela sociedade: a cegueira da razão. Com base nisso, a cegueira branca (que pode representar a lucidez) consiste em um aguçamento da cegueira anterior, a fim de conscientizar as personagens de seu estado. Do mesmo modo como a cegueira, os (maus) hábitos humanos também são aguçados e, com isso, percebidos. Por fim, compreende-se que há duas alegorias da cegueira no *Ensaio*: (1) a cegueira da razão com a qual a sociedade já se encontrava contagiada e (2) a cegueira branca que consiste em um aguçamento da cegueira anterior a fim de conscientizar os indivíduos dessa situação.

3.2 “O disco amarelo iluminou-se.”

O ponto de partida de toda a complicação do enredo no *Ensaio* encontra-se no semáforo e no engarrafamento de veículos, cena em que se manifesta o primeiro ataque de cegueira. O semáforo é um instrumento de trânsito que se encontra espalhado por toda a cidade, ressurgindo durante a fuga do *ladrão*, segunda personagem a se tornar cega. O semáforo, com suas luzes, bem como os cartazes, *outdoors*, placas eletrônicas, vitrines etc. figuram o abuso imagético presente nas grandes cidades representadas pelo romance, que será tema discutido neste subcapítulo.

Milhares de imagens, bem como o excesso de luminosidade compõem o cenário urbano, sendo a maioria para a divulgação ou indução à compra de produtos. O excesso de imagens e de luzes descritos na narrativa pode ser compreendido como o excesso generalizado, sobretudo, nos grandes centros urbanos – excesso de pessoas, de veículos, de pressa, de barulho, de poluição e assim sucessivamente. Esses fatores apresentam-se como uma das causas da cegueira (da razão) abordada por Saramago. Simmel (*apud* FURTADO, 2002, p. 52) já apontava “[...] as metrópoles como lugar das grandes e fundamentais questões da sociedade; lugar onde a intensidade dos estímulos põe sob ameaça o indivíduo [...]”. Nesse sentido, o semáforo e a luminosidade representam alegorias dos excessos que, por sua vez, têm “cegado” a população.

O excesso de informação típico da contemporaneidade, como, por exemplo, o veiculado pela mídia de modo geral e, principalmente, pela *internet*, tem reduzido a capacidade de absorção dos indivíduos. As milhares de informações presentes em seu cotidiano têm fragilizado sua memória, podendo causar o esquecimento das coisas mais simples, como nomes de pessoas, assuntos ouvidos, lidos ou discutidos, havendo, assim, uma “cegueira da memória”. Com isso, há uma dificuldade em processar e transformar em conhecimento as informações oferecidas.

Pode-se mencionar também, enquanto alegoria dos excessos, a grande quantidade de veículos, que tem comprometido a mobilidade nas metrópoles e, também, nas estradas, além de causar acidentes e mortes em grandes escalas. Os veículos são descritos tanto no início da narrativa, com o engarrafamento, quanto durante a proliferação da cegueira branca, quando automóveis colidem, atropelam, são abandonados nas ruas, aviões caem, entre outros acidentes ocasionados devido à cegueira repentina em seus condutores.

Contudo, este subcapítulo terá como foco principal o abuso imagético das grandes cidades. Nota-se que, principalmente a partir da segunda metade do século XX, com a revolução tecnológica, são inúmeros os recursos imagéticos utilizados nos espaços públicos como meio de divulgação. Furtado (2002, p. 19) observa que

As grandes cidades foram sendo povoadas por meios e suportes midiáticos eletrônicos. São televisores, vídeos, computadores, cartazes informativos, terminais eletrônicos, grandes painéis de alta definição, que se integram ao espaço e compõem seu desenho, cor e luminosidade. A intervenção dessas máquinas eletrônicas no âmbito cotidiano urbano contemporâneo se reveste de sentidos. Faz parte de uma disputa simbólica pela construção da realidade, ou seja, daquilo que as sociedades tomam como realidade.

Nesse cenário, os transeuntes não só perdem a capacidade de se sensibilizar com o mundo em sua volta como fazem do espaço público apenas um lugar de passagem, em que se perdem as relações efetivas e afetivas com o *Outro*. No espaço urbano representado pelo *Ensaio*, estão milhares de pessoas que se encontram, paradoxalmente, próximas e distantes simultaneamente. Em locais como transportes públicos, lojas e *shopping centers*¹⁵, os indivíduos, embora próximos espacialmente, sequer se olham, criando um esvaziamento de sentido dos espaços públicos, como destaca Furtado (2002, p. 37):

[...] o esvaziamento de sentido dos espaços urbanos. Este fato se evidencia pelo caráter desses espaços como lugares de passagens, de eterno trânsito, sem possibilidade de que se estabeleçam relações efetivas e, portanto, sem história nem densidade, ou seja, a incorporação do mundo pela velocidade, a impregnação dos espaços pelo esvaziamento de relações de sociabilidade e a transformação das paisagens urbanas em eternos lugares de trânsito.

¹⁵ Em *A Caverna*, de 2000, Saramago remonta o mito da caverna de Platão, alegorizando um *shopping center* recém construído na cidade como uma caverna na qual as pessoas vivem obscuramente.

A insensibilidade oriunda da ausência de sociabilidade nos espaços urbanos surge no *Ensaio* em diversas cenas, como quando o *primeiro cego* é acometido pela epidemia em seu veículo em meio ao trânsito; na sala de espera do oftalmologista, onde há discussões sobre a preferência no atendimento; quando o *médico*, já depois de cego, ao ligar para o Ministério da Saúde, a fim de alertá-los sobre uma possível epidemia, é maltratado por um funcionário, deixando-o colérico:

A insolência atingiu o médico como uma bofetada. Só passados alguns minutos teve serenidade bastante para repetir à mulher a grosseria com que fora tratado. Depois, como se acabasse de descobrir algo que estivesse obrigado a saber desde muito antes, murmurou, triste, É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade. (SARAMAGO, 1995, p. 40).

Nesse contexto, tais atitudes fogem consideravelmente de uma pretensão cooperativista perante a sociedade, caracterizando o comportamento da maioria dos habitantes da metrópole como individualista. Essa problemática já era observada por Engels (*apud* FURTADO, 2002), quando relatou o atropelo desenfreado com o qual se sofria ao se locomover nos espaços públicos:

Engels (1974) fala dessas centenas de milhares de pessoas de todas as condições e classes, que se empurram com repugnância e indignação. Considera brutal e insensível o isolamento do indivíduo, como manifestação de um egoísmo considerado parte de uma sociedade que se manifesta egoísta e degradada precisamente na grande cidade. (FURTADO, 2002, p. 51)

Esse comportamento reforça o desleixo, que pode ser exemplificado pela ausência de consciência sobre a preservação dos espaços públicos e/ou da natureza como um todo. O *Ensaio* denuncia, alegoricamente, esse desleixo com a sujeira criada pela incapacidade dos cegos (da razão), como visto nos trechos: “Há lixo por toda a parte [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 214) e “Amolecidos pela chuva, os excrementos, aqui e além, alastravam na calçada.” (SARAMAGO, 1995, p. 217).

Com isso, pode-se inferir que, à metáfora dos excessos, se pode incluir o excessivo descuido com a natureza, como o excesso de sujeira e poluição, que traz problemas de saúde à população, como doenças respiratórias, da pele, nos olhos, alterações climáticas, dentre outros.

Ao relatar o descuido, a sujeira, a desorganização e o caos de modo geral no qual se encontrava a cidade fora da quarentena, *o velho da venda* preta destaca que “[...] os automóveis, os caminhões, as motos, até as bicicletas, tão discretas, se espalhavam caoticamente por toda a cidade, abandonados onde quer que o medo tivesse tido mais força que o sentido de propriedade [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 127). Assim, presume-se que esses meios de transporte já se encontravam espalhados caoticamente pelas cidades, antes mesmo da cegueira branca. Portanto, basicamente todos os aspectos revelados a partir da epidemia já existiam, sendo apenas aguçados para serem percebidos.

Portanto, o abuso de imagens e de luminosidade como alegoria do excesso generalizado típico da sociedade contemporânea sugere representar um dos motivos do *eclipse da razão*, fazendo com que o indivíduo se torne disperso, esquecendo-se de pensar o que há por trás da “luz”, como afirma Coelho (2006), ou apresente uma atitude passiva, ausente de reflexão e/ou ação, além de se tornar apático e facilmente manipulável, como ressalta Lima (2008).

3.3 “O medo ia tomando conta de todos.”

Dentre tantos transtornos ocasionados pela cegueira (da razão) ou que a causam, encontra-se o medo exacerbado, como notado com *o primeiro cego*, que logo após o ataque, entra em estado de pânico, por não compreender o que lhe

ocorria e por cogitar a possibilidade de permanecer naquele estado para sempre. É esse mesmo medo que o leva a impedir que o *ladrão* faça-lhe companhia no apartamento até a chegada da esposa: “E eu que nem o quis deixar entrar em casa, por medo [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 20). A presença de um medo acentuado nas personagens leva Coelho (2006) a apontá-lo como causa da cegueira:

Embora a causa da cegueira branca não seja explicada em nenhum momento, podemos dizer que é o medo [...] como atitude diante da vida, o medo do contato com o outro, o medo do futuro, do desconhecido [...] (COELHO, 2006, p. 57-58).

A associação entre o medo e a cegueira, bem como a existência da cegueira da razão antes da cegueira branca podem ser verificadas no seguinte fragmento: “O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 131).

Embora o medo seja inerente ao ser humano, como afirma Delpierre (*apud* DELUMEAU, 2009, p. 23): “[...] o medo nasceu com o homem na mais obscura das eras [...] Ele está em nós [...] Acompanha-nos por toda a nossa existência.”; nunca houve tantos casos de síndrome do pânico como nas sociedades contemporâneas. Provavelmente por essa razão, essa síndrome só tenha sido classificada na década de 1980, pela Associação Americana de Psiquiatria (SCARPATO, 2001).

O pânico (medo infundado), enquanto resultado do excesso de ansiedade, surge como mais uma nuance da cegueira (da razão). Segundo Bauman (2008, p. 8), “‘Medo’ é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito [...] para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance.” Nessa ótica, as personagens do *Ensaio*, bem como

os indivíduos representados por elas vivem constantemente assustados, dadas as incertezas ou a perda de controle que se tem principalmente nas grandes cidades contemporâneas. A natureza do medo pode se demonstrar multifacetada, como comenta Bauman (2008, p. 10):

Os perigos dos quais se tem medo (e também os medos derivados que estimulam) podem ser de três tipos. Alguns ameaçam o corpo e as propriedades. Outros são de natureza mais geral, ameaçando a durabilidade da ordem social e a confiabilidade nela, da qual depende a segurança do sustento (renda, emprego) ou mesmo da sobrevivência no caso de invalidez ou velhice. Depois vêm os perigos que ameaçam o lugar da pessoa no mundo – a posição na hierarquia social, a identidade (de classe, de gênero, étnica, religiosa) e, de modo mais geral, a imunidade à degradação e à exclusão sociais.

Observando as três esferas do medo apresentadas pelo autor, pode-se dizer que todas elas são contempladas a partir do medo das personagens, na medida em que tal contágio representa uma ameaça ao corpo (pela perda da “visão”), ao sustento (pois naquele modelo de mundo não há renda nem empregos para os “cegos”, bem como eles não estão preparados para o trabalho), à sobrevivência (uma vez que aquele estado de cegueira os torna praticamente inválidos) e ao lugar no mundo (pela perda de identidade e outras peculiaridades).

A epidemia da cegueira branca provoca um medo generalizado na população. Com isso, os soldados do exército, por exemplo, chegam a assassinar alguns cegos na quarentena: “O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa.” (SARAMAGO, 1995, p. 80). Esse trecho refere-se ao assassinato do *ladão*, que é morto ao sair da parte interna do manicômio implorando por ajuda devido ao agravamento do ferimento em sua perna.

Na quarentena, o medo acentuado possuía tanto os soldados (aterrorizados com a possibilidade de contágio) quanto os cegos aprisionados (que, além do medo da própria cegueira, poderiam ser mortos caso não seguissem as ordens). Por essa razão, muitos cegos são assassinados pelos soldados:

Soltando berros de medo, largaram as caixas no chão e saíram como loucos pela porta fora. Os dois soldados da escolta, que esperavam no patamar, reagiram exemplarmente perante o perigo. Dominando, só Deus sabe como o porquê, um legítimo medo, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros, caindo recebiam ainda no corpo balas que já eram um puro desperdício de munição, foi tudo tão incrivelmente lento, um corpo, outro corpo, parecia que nunca mais acabavam de cair, como às vezes se vê nos filmes e na televisão. (SARAMAGO, 1995, p. 88)

Quando o medo atinge a coletividade, como ocorre na trama, atitudes aberrantes e suicidas podem surgir, pois se perde a apreensão correta da realidade (DELUMEAU, 2009). Isso costuma acontecer com a ocorrência de pestes, com as quais a cegueira branca pode ser comparada. Pestes como a varíola, a gripe pulmonar, a disenteria, entre outras, mataram milhares de pessoas no século XVIII. E Dubled (*apud* DELUMEAU, 2009, p. 155) afirma que a peste provoca nas populações “[...] um estado de nervosismo e de medo [...]”. Nesse sentido, Delumeau (2009) postula que a peste, neste caso a cegueira branca, pode ser comparada às pragas do Egito, na medida em que

É ao mesmo tempo identificada como uma nuvem devoradora que chega do estrangeiro e que se desloca de país em país, da costa para o interior e de uma extremidade à outra de uma cidade, semeando a morte [...] (DELUMEAU, 2009, p. 161).

Portanto, assim como o medo generalizado que surge diante de uma peste, a epidemia da cegueira branca provoca naquela sociedade comportamentos

que levam um cego na quarentena a assertivamente declarar: “O medo lá fora é tal que não tarda que comecem a matar as pessoas quando perceberem que elas cegaram, Aqui já liquidaram dez [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 120). O medo abordado no *Ensaio* pode estar associado à atitude passiva e acomodada das personagens, por medo da mudança, do diferente, como ressalta Lima (2008, p. 91):

É a situação em que a acomodação ou o medo da mudança e do desconhecido inibem a vontade de continuar sempre na busca do conhecimento, em que o medo de ver faz com que se evite o objeto a ser visto [...] O receio de modificar ou, de alguma forma, desequilibrar uma situação já estruturada e assimilada impede e elimina novas buscas; em síntese, é o temor pelo novo, pelo diferente, pelo desconhecido [...]

Nessa perspectiva, a relação alegórica entre cegueira e medo está fortemente ligada ao “[...] não agir, o não se envolver e com o afastamento de qualquer situação que gere sofrimento ou mudanças.” (LIMA, 2008, p. 91). Essas atitudes irracionais ocasionadas pelo medo das incertezas da vida moderna representam, assim, mais uma faceta da cegueira da razão abordada por Saramago.

3.4 “Apertados uns contra os outros, como um rebanho.”

Compreendendo a epidemia da cegueira branca enquanto um estado de aprendizagem ou evolução, conforme declarado anteriormente, aponta-se a união que ocorre entre as personagens – reconhecimento, cooperação, altruísmo, sensibilização etc. – como o principal ponto de chegada do processo de conscientização. Se antes da cegueira branca o *Outro* não era percebido em favor do individualismo exagerado, com ela, as personagens vão se aproximando paulatinamente. Primeiro, por necessidade, mas, posteriormente, por

conscientização. A mudança de atitude nas relações entre as personagens já é indicada perante a discussão entre *o primeiro cego* e *o ladrão*, devido ao roubo do carro, quando *a mulher do médico* aconselha: “A discussão não resolve nada [...] o carro está lá fora, vocês estão cá dentro, o melhor é fazerem as pazes, lembrem-se de que vamos viver aqui juntos [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 54).

A afirmação da personagem demonstra que a sobrevivência naquele ambiente depende crucialmente da cooperação. O manicômio, enquanto primeiro labirinto para a busca de si mesmos e/ou purgatório para a purificação espiritual, é o espaço em que se inicia a união. Vale notar que, ao longo da narrativa, essa união será sempre parcial, pois o *Ensaio*, assim como o labirinto, foca-se mais no percurso da evolução do que em seu resultado. Assim, os grupos antagonistas mantêm-se presentes desde o início até o desfecho da narrativa, dentre os quais se podem citar a população vidente, o governo, os soldados, os cegos malvados, entre outros.

Por outro lado, indivíduos que passavam despercebidos antes da epidemia agora se unem e identificam suas afinidades, como prenuncia o autor-narrador: “Também não surpreenderá que busquem todos estar juntos o mais possível, há por aqui muitas afinidades, umas já conhecidas, outras que agora mesmo se revelarão [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 67).

A necessidade do *Outro* para a sobrevivência torna-se mais aparente, principalmente, com a constante ajuda da *mulher do médico*, sem a qual a orientação espacial tornar-se-ia ainda mais difícil. Os cegos caminham, na maior parte do tempo, em fileiras, para conseguirem se locomover dentro do manicômio e, principalmente, na cidade. A união torna-se necessária para a realização das tarefas mais básicas como ir ao banheiro ou se alimentar. A partir de então, os cegos começam a partilhar experiências e a construir relações dificilmente vivenciadas

anteriormente naquele modelo de sociedade. A vida em grupos passa a ser fundamental e, por essa razão, ocorrem aproximação e afeto nas relações entre as personagens, as quais permanecem constantemente em rebanhos:

[...] agarro-o com força pela mão, teriam de arrancar-me o braço para que eu o largasse, com a outra mão seguro a mão do meu marido, e depois vem a rapariga dos óculos escuros, e depois o velho da venda preta, onde está um está outro, e depois o primeiro cego, e depois a mulher dele, todos juntos, apertados como uma pinha, que, espero bem, nem este calor há-de abrir.” (SARAMAGO, 1995, p. 208).

A mudança da atitude em relação ao *Outro* é incentivada pela *mulher do médico*, que oferece um grande exemplo ao estar constantemente disponível a ajudar os cegos. Com isso, *a rapariga dos óculos escuros*, que antes era apenas uma prostituta inconsequente, agora assume uma postura de responsabilidade e altruísmo ao substituir o lugar da mãe do *rapazinho estrábico*, permanecendo sempre ao seu lado e tomando-lhe os devidos cuidados. A união e altruísmo também se revelam nas mulheres que se mantêm unidas, submetendo-se ao abuso sexual dos cegos malvados a fim de obter alimento para os demais companheiros.

Essa mudança contrasta com o mundo anterior à cegueira branca, que tinha como forte característica as segregações, a partir de distinções de raça, cor, classe social e assim por diante. Com a epidemia, perdem-se tais referências, pois o mundo visual é superado, os nomes das personagens não importam, o que as colocam em uma posição de igualdade:

[...] nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo

ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse [...] (SARAMAGO, 1995, p. 64).

Nesse âmbito, com a perda de referências, a alegoria da cegueira contempla também uma crise de identidade na contemporaneidade. Essa fragmentação do indivíduo moderno é apontada por Hall (2001) como uma característica da própria modernidade, marcada por processos de hibridização, sobretudo, a partir da globalização. Essa mesma posição é apontada por Giddens (2002, p. 157) ao declarar que “Na sociedade moderna, o eu é frágil, quebradiço, fraturado, fragmentado [...]”.

Ao mesmo tempo em que o indivíduo representado pelas personagens tornar-se fragmentado, seu individualismo tem sido acentuado, levando ao que Giddens (2002) chamou de *privatismo*. O autor afirma que “O privatismo é sem dúvida característico de grandes áreas da vida urbana moderna, consequência da dissolução do lugar e do aumento da mobilidade.” (GIDDENS, 2002, p. 161-162).

Com o *privatismo* das mais diversificadas áreas do comportamento, as personagens (ou o indivíduo moderno) têm apresentado características semelhantes ao narcisismo, que, diferentemente do que pensa o senso comum, não é a autoadmiração, mas uma desordem do caráter que “[...] relaciona os eventos externos às necessidades e desejos do eu, apenas perguntando ‘o que isso significa para mim’.” (GIDDENS, 2002, p. 158). Portanto, o narcisista tende a não se colocar no lugar do outro, apresentando comportamentos com tendências egoístas, uma vez que “O narcisismo se opõe ao compromisso necessário para sustentar relações íntimas [...]”. (GIDDENS, 2002, p. 158).

Infere-se, pois, que a desunião característica do indivíduo representado pelas personagens consiste em um resultado de seu narcisismo, que o impede de

“ver” o *Outro*. Todavia, a cegueira branca força a união, demonstrando sua importância para a sobrevivência e para a constituição do ser humano. A partir daí, os cegos tornam-se “um só corpo”, semelhante a uma “pinha”, como diz o autor-narrador: “Estão sentados juntinhos, as três mulheres e o rapaz no meio, os três homens em redor, quem os visse diria que já nasceram assim, é verdade que parecem um corpo só, com uma só respiração e uma única fome.” (SARAMAGO, 1995, p. 213).

Por fim, compreende-se que as diversas alegorias presentes na narrativa, como a da cegueira, a dos excessos, a do medo, entre outras, podem ser resumidas a uma crítica contra o modo desumano de ser e de viver do indivíduo contemporâneo. Essa desumanidade pode estar relacionada à irracionalidade, como aponta Horkheimer (2007). Assim, Saramago se une aos críticos (filósofos, sociólogos, pensadores de modo geral) ao apresentar, com sua ficção ensaística, uma espécie de casuística sobre essa temática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de ficção, enquanto manifestação artística, pode ou não ter um compromisso com a realidade, uma vez que, nela, tudo é possível e permitido. Mediante o texto literário, o escritor pode representar sujeitos, lugares, fatos, entre outros aspectos do mundo real. Entretanto, ele pode também criar o maravilhoso, o inimaginável, a chamada *literatura fantástica*.

No caso do *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago já dizia que, assim como a maioria de suas obras, esse texto não tem por finalidade contar histórias, e sim refletir sobre temas que o incomodavam. Nesse sentido, este trabalho partiu do princípio de que esse romance possui forte relação com a filosofia, pelo seu caráter referencial e argumentativo, típico do gênero ensaístico, que se caracteriza pela personalidade e reflexão, ao apresentar a visão de seu autor sobre determinado tema, neste caso, o comportamento do indivíduo contemporâneo.

Saramago não se considerava um romancista, mas um ensaísta. A fim de expor sua reflexão, o escritor lança essa ficção, que apresenta o corpo humano como peça fundamental para a compreensão do mundo e do “eu”. A temática do corpo parte da cegueira, fenômeno que se encontra no campo sensorial e, a partir daí, descortinam-se os demais processos perceptivos, com a audição, o olfato, o tato e o paladar. Desse modo, as personagens iniciam a busca de si mesmas e se conscientizam de sua real condição. Com isso, há uma ruptura da dicotomia entre corpo e alma, na medida em que, na narrativa, o corpo medeia a experiência com o mundo exterior e possibilita o desenvolvimento da consciência.

Ao tratar da temática do corpo no *Ensaio*, Merleau-Ponty torna-se importante referência teórica, uma vez que, assim como Saramago, o filósofo

ressalta a relevância do corpo para a constituição do indivíduo, apontando sua crítica à reflexão como principal meio para o conhecimento humano. Com base nisso, surge o conceito de *estesia do corpo*.

Entretanto, ao tomar como ponto de partida as teorias de Merleau-Ponty em corroboração do enredo do *Ensaio sobre a Cegueira*, este trabalho indicou uma espécie de *estesia do corpo saramaguiana*, ao abordar os processos perceptivos narrados de cada gradiente sensorial – visão, audição, olfato, tato e paladar. Todos esses sentidos, ao longo da trama, apontam uma conotação negativa, demonstrando o sofrimento e comportamento degradante e desumano daquelas personagens.

A visão, o principal gradiente sensorial humano, é eliminada pela cegueira branca. Porém, é essa mesma cegueira que possibilita às personagens uma conscientização não alcançada anteriormente, fazendo com que elas evoluíssem enquanto seres humanos. Com essa mudança, a visão retorna, porém, de modo renovado.

Durante o processo de evolução, a audição só ouve ordens e conflitos, o olfato detecta os fedores dos alimentos estragados, dos excrementos e cadáveres espalhados por toda parte; o tato abusa sexualmente das mulheres e o paladar permanece faminto. No desfecho, diferentemente, essas percepções assumem caráter positivo, pois a audição ouve os risos e gritos comemorativos pelo retorno da “visão”, o olfato sente o cheiro do sabão utilizado no banho das mulheres, o tato estabelece a união entre os grupos e o paladar é saciado pela água pura. Assim, o sofrimento é cessado, devido à mutação pela qual as personagens passam.

A primeira parte deste trabalho (1º e 2º capítulos) focou-se em uma interpretação mais denotativa da narrativa, demonstrando como Saramago construiu

os efeitos de sentido através dos gradientes sensoriais humanos e como isso se relaciona com a filosofia merleau-pontyana. No entanto, o Ensaio oferece reflexões que vão além dessa análise, como o próprio Saramago declarou: “[...] o que este livro quer dizer é, precisamente, que todos nós somos cegos da Razão.” (SARAMAGO *apud* LOPES, 2010, p. 149). Nessa ótica, o 3º capítulo abordou a cegueira como uma alegoria da ausência de razão do indivíduo contemporâneo. Em um diálogo com o filósofo Horkheimer, considerou-se o conceito de *eclipse da razão* como relevante linha teórica a ser comparada às críticas alegóricas do *Ensaio*.

Contudo, em vários trechos da narrativa, sugere-se que havia duas cegueiras: a cegueira branca e outra anterior a ela. Em outras palavras, a cegueira enquanto ausência de razão já se espalhara pela sociedade antes da epidemia da cegueira branca. Com isso, as personagens ou os indivíduos que elas representam apresentavam atitudes desumanas e inapropriadas, tais como o desleixo com os outros e com seu próprio espaço, deixando-o sujo, poluído, abandonado; o individualismo exagerado que impede a sensibilização com o seu em torno, criando uma desunião cujas consequências podem levar até a morte; dentre tantos fatores.

O *Ensaio* apresenta também a alegoria dos excessos, representada pelos semáforos e pelas luzes, como contribuintes para o ofuscamento da razão do indivíduo contemporâneo. Milhares de informações, pessoas, veículos, barulho, e assim por diante, têm reforçado essa perda de noção.

Logo, a cegueira branca pode ser compreendida como a lucidez, um fenômeno que proporciona às personagens a constituição da razão perdida. E essa construção ocorre pelo corpo, pelos sentidos, e não apenas pela reflexão, pela metafísica.

Portanto, as considerações (in)conclusivas apresentadas aqui sugerem o *Ensaio sobre a Cegueira* como, dentre tantos aspectos, uma representação crítica do modo de ser dos humanos nas sociedades contemporâneas, sobretudo ocidentais, mas também fornece uma espécie de casuística de como o indivíduo pode perder ou construir a noção de razão pelo corpo. Assim, a conexão entre os três capítulos deste trabalho consiste na amostra de como a construção ou evolução da consciência do indivíduo pode depender do mundo sensível e, mais precisamente, do corpo, destacando que, embora possam desenvolver uma consciência, os sujeitos são, antes de tudo, seres encarnados. Essas reflexões, dialogadas neste trabalho com teóricos como Merleau-Ponty, Schiffman, Oziris Borges Filho, Horkheimer, entre outros, foram mais significativamente elucidadas pela literatura de ficção, neste caso o *Ensaio sobre a Cegueira* de Saramago. Por fim, (in)conclui-se aqui que a literatura ficcional pode não só estabelecer uma interlocução com vários ramos do pensamento ou das ciências como é capaz de discutir, apresentar ou representar, com mais efeito, as problemáticas da vida humana.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: 34, 2003.

ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. [entrevista] Rio de Janeiro: Manati, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço, percepção e literatura. In: _____; BARBOSA, Sidney (Orgs.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Claraluz, 2009. p. 167-189.

_____. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2010.

CARDIM, Leandro Neves. **A ambiguidade na Fenomenologia da Percepção de Maurice Merleau-Ponty**. 2007. 199f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

COELHO, Ana Carolina Sampaio. **José Saramago e Evgen Bavcar: os paradoxos do olhar**. 2006. 127f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

COELHO JÚNIOR, Néelson. **Merleau-Ponty: filosofia como corpo e existência**. São Paulo: Escuta, 1991.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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 Sábado**. 2010. 169f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

FURTADO, Beatriz. **Imagens eletrônicas e paisagem urbana: intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana: comunicação e cidade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. 7. ed. São Paulo: Centauro, 2007.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LIMA, Deize Esmeralda Cavalcante Nunes. **Cegueira e lucidez**: os ensaios de Saramago. 2008. 116f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2008.

LOPES, João Marques. **Saramago**: biografia. São Paulo: Leya, 2010.

MANTOVANI, Harley Juliano. **Arqueologia fenomenológica de Merleau-Ponty**. Metanoia. São João del-Rei, n. 5, p. 43-54, jul. 2003. Disponível em: <http://www.infoamerica.org/documentos_p df/merleau04.pdf> Acesso em: 17 Jun. 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Fenomenologia da percepção**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa II. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOREIRA, Virginia. **O método fenomenológico de Merleau-Ponty como ferramenta crítica na pesquisa em psicopatologia**. Psicologia: Reflexão e Crítica, 2004, 17(3), p. 447-456. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/prc/v17n3/a16v17n3.pdf>> Acesso em: 17 Jun. 2011.

NIETZSCHE, F. **Para além do bem e do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Merleau-Ponty**: o filósofo, o corpo e o mundo de toda a gente. Disponível em: <<http://www.cbce.org.br/cd/resumos/129.pdf>> Acesso em: 17 Jun. 2011.

OLIVEIRA, M. P. de. **A percepção em Merleau Ponty**: uma quebra do silêncio sobre o corpo. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/mprates/arquivos/a_percepcao_em_merleau_ponty.pdf> Acesso em: 27 Out. 2008.

QUEIROZ, Clélia Ferraz Pereira de. **Corpo, mente, percepção**: movimento em BMC e dança. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **A cegueira e o saber**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

SCARPATO, Artur Thiago. O estranho que me habita: a síndrome do pânico numa perspectiva formativa. **Revista Reichiana**. São Paulo, n. 10, p. 50-66, 2001. Disponível em : <http://www.psicoterapia.psc.br/scarpato/t_panforma.html> Acesso em: 08 de Jan de 2012.

SCHIFFMAN, Harvey Richard. **Sensação e percepção**. Rio de Janeiro: LTC, 2005.

SILVEIRA, Fernando de Almeida. **Corpos sonhados – vivos**: a questão do corpo em Foucault e Merleau-Ponty. 2005. 218f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2005.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo, Ática, 2007.