

Não podemos ver, não devemos tocar: quais as repercussões dessa máxima no discurso das pessoas cegas?

Bertrand Verine¹

Toque com os olhos, e não com as mãos.
(Museu Maillol, Paris, primavera de 2013)

Para responder ao caloroso convite de Virgínia Kastrup, eu gostaria de introduzir esta reflexão sobre *ver e não ver* apresentando alguns elementos de minha pesquisa sobre a expressão das outras percepções, além da visão. Os primeiros desses elementos foram publicados em francês na revista belga *Voix (barré)* (VERINE, 2007). Os segundos foram discutidos no colóquio belgo-marroquino *Enquete intercultural sobre os territórios do visível*² (VERINE, 2014b). Agradeço, de todo coração, à Virgínia por me permitir dividi-los com os ouvintes e leitores da América Latina – continente que, até então, eu conhecia apenas por sua extraordinária literatura.

Há alguns anos, a psicologia experimental acumula provas da cooperação cognitiva entre dois, muitos ou todos os sistemas perceptivos na experiência humana ordinária. Entre as numerosas formulações convergentes, tomarei como exemplo o ponto de partida de Camille Ferdenzi, André Holley e Benoist Schaal (2004, p. 126): “de acordo com as circunstâncias, [os sentidos] mantêm interações que advêm ora da complementaridade, ora da dominância, quer dizer, da exclusão mútua na exploração otimizada das informações”. Caroline Cance (apud DUBOIS, 2009, p. 20) insiste no caráter quase sempre global, holista ou holístico da percepção, e propõe os termos *holissensorial/holissensorialidade* para substituir *sinestesia, multi ou plurimodalidade* etc.: “com efeito, na semântica dessas palavras construídas permanece um pressuposto de recomposição analítica *a posteriori*, na qual a experiência é fragmentada em cinco sentidos e, depois, integrada”.

Em contrapartida, não há necessidade de pesquisa científica para constatar a pregnância da visão nos artefatos e nos discursos das sociedades ocidentais contemporâneas. Em outros termos, no Ocidente atual, a uma experiência humana maciçamente multissensorial,

intermodal, e mesmo holista, correspondem representações quase exclusivamente visuais. A teoria literária e linguística registra essa pregnância sociocultural do visível ao utilizar o sintagma “ponto de vista” para designar o lugar de percepção pelo qual todo enunciado descritivo ou narrativo necessariamente passa: sobre essa vasta questão, me remeterei à abundante bibliografia de Alain Rabatel, particularmente à relativa aos anos 1997 e 1998. Limitar-me-ei em lembrar que descrevemos ou relatamos forçosamente a partir de um ou mais lugares, e por meio da sensibilidade de uma ou muitas instâncias, que são, por princípio, multissensoriais. Ora, mesmo que, às vezes, encontremos *pontos de vista auditivos*,³ o “quem percebe?” se confunde quase sempre com um “quem vê?”:

os conceitos para descrever a “realidade” do que é visível são semanticamente mais “objetivos” e linguisticamente mais numerosos do que os que descrevem sons e ruídos. Em suma, a perspectiva auditiva⁴ coloca, mais que a perspectiva ocular, a questão da subjetividade da percepção – questão que seria colocada de modo ainda mais evidente se somássemos ao estudo da ancoragem perceptiva a análise dos outros sentidos que são o gosto, o tato, ou o olfato. (RABATEL, 1997, p. 148)

Trabalhando sobre as representações sociais e culturais das pessoas deficientes visuais, principalmente sobre o acesso que elas têm às artes plásticas, surpreendi-me ao constatar a que ponto essa dominância da visão repercute nos discursos de pessoas cegas ou com baixa visão: seja diretamente, pela frequência dos referentes e dos tropos visuais, seja indiretamente, pela quase ausência de notações auditivas, táteis, olfativas e gustativas. A obnubilação pelo visível pode, *a priori*, se explicar pelo traumatismo gerado pela privação naqueles que perderam a visão tardiamente e pela necessidade de se integrar vivida pelos deficientes visuais precoces. Em compensação, o silêncio sobre as sensações não visuais aparece como um duplo paradoxo: em primeiro lugar, na identidade individual, pois os outros sistemas sensoriais, além da visão, são aquilo que constitui os deficientes visuais em sujeitos perceptivos; em segundo lugar, na relação interpessoal, pois as representações alternativas assim construídas deveriam ser a prerrogativa comum mais facilmente compartilhável entre sujeitos deficientes visuais e videntes. É esse ponto quase cego do

discurso ocidental contemporâneo que eu gostaria de problematizar aqui, decifrando duas das interrogações fundamentais implicadas em tal não dito:⁵ por um lado, que marcas ele deixa nos discursos tiflográficos⁶? Por outro lado, existem configurações textuais alternativas capazes de atenuá-lo?

1. Ver criando obstáculos para os discursos tiflográficos

Respondendo à primeira questão, há 15 anos tenho colecionado um *corpus* aberto de análises e testemunhos publicados em duas principais revistas tiflográficas francesas: *Le Louis Braille*, publicada pela Associação Valentin Haüy, e *La Canne Blanche*, publicada pela Federação dos Cegos e Amblíopes da França. As duas revistas são editadas ao mesmo tempo em grafia comum, em grandes caracteres, em braile, em suporte sonoro e em versão digital, para atingir todas as pessoas afetadas pela deficiência visual. Portanto, os textos são redigidos por cegos instruídos e fortemente socializados, que têm o hábito da troca mútua e com os videntes. Antes de analisar quatro exemplos, faço questão de deixar claro que respeito infinitamente esses discursos, na medida em que o que neles é dito é constitutivo da identidade de seus autores, e também na medida em que eles participam de uma comunicação intergruppal indispensável aos cegos franceses.

Contudo, vou tentar me distanciar deles o máximo possível, com o objetivo de lhes conferir uma terceira funcionalidade: a de tornar inteligível uma alienação coletiva – que é também a minha, e que compartilhamos com os videntes, mesmo se as consequências disso não sejam comparáveis. Eu gostaria de compreender essa alienação coletiva e superá-la. Com efeito, cada um, à sua maneira, se silencia sobre as alternativas à visão: ora remetendo o perceptível e o percebido a equivalentes visuais ou a abstrações, ora inferiorizando ou depreciando os outros quatro sentidos.

1.1. Do não ver ao não sentir

Tomemos o exemplo (1) a seguir:

(1) Como imaginar?

Como imaginar um mundo pintado de preto/ Quando as canções mais doces que falam de
esperança/ Nos falam de um mundo azul, de um mundo florido/ Como imaginar um mundo
sem cores?/ Artista sem talento, pintaste em tua tela,/ Um céu sem horizonte, uma noite sem
estrelas,/ Uma manhã sem sol, um quintal sem verduras,/ Artista sem talento, tua paleta é
obscura!/ Poeta sem genialidade, esmaecidas são tuas palavras,/ Tão pobres teus cenários e
teus pássaros tão nus/ Tão pálidas são tuas rosas e doentias tuas plantas,/ Poeta sem
genialidade, tua pena é transparente!/ Universo sem relevo, sem lua e sem aurora/ Universo
de trevas, tu te assemelhas à morte,/ Teus homens sem rosto desaparecidos na noite/
Fantasmas do medo se dissipam sem ruído./ Criador sem piedade, teu mundo é sem imagens,/
Criador atordoado, viraste a página/ E fechaste o grande livro ao cair da noite,/ Como
imaginar teu mundo pintado de preto? (*La Canne Blanche*, n. 156, out. 2006)

Em primeiro lugar, observamos que a interrogação *Como*, no título, diz respeito à forma de *imaginar*, portanto diz respeito a toda extensão do processo designado por esse verbo. No último verso, a mesma interrogação *Como* aparece, sem resposta: é, portanto, a própria capacidade de *imaginar* que se encontra implicitamente refutada. Seguramente, no começo e no final do texto, esse impossível imaginar tem por objeto *um mundo pintado de preto*, *teu mundo pintado de preto*, e a repetição, por 16 vezes, da preposição negativa *sem* afeta prioritariamente seis entidades puramente visuais: *cores*, *horizonte*, *estrelas*, *lua*, *aurora* e *imagens*. Mas a ausência diz também respeito aos referentes bi ou multissensoriais, como o *sol*, as *verduras*, o *relevo* e um *rostos*. Ela atinge, enfim, uma entidade por definição não visual, o *ruído*, e se estende às realidades não sensoriais que são o *talento* (duas vezes), a *genialidade* (duas vezes) e a *piedade*. Portanto, em primeiro lugar, esse texto nos diz que a cegueira é experimentada como inimaginável, mas igualmente vivida pelo autor como ausência de imaginação.

Esse aniquilamento do imaginário é, ao mesmo tempo, significado e reiterado por um igual aniquilamento da sensibilidade e pela desconfiança em relação ao discurso. Por um lado, tudo que seria suscetível de se referir a outras sensações, que não as visuais, se mostra sistematicamente equivalente à inacessibilidade da visão. Assim acontece com o vegetal, que não revela nenhum caráter tangível, odorífero ou gustativo: um *mundo florido* é colocado em paralelo com um *mundo azul* e em oposição a um *mundo pintado de preto*. Em seguida, o verso *Tão pálidas são tuas rosas e doentias tuas plantas* desdobra-se em *tão*

esmaecidas são tuas palavras e anuncia tua pena é transparente. Tal contexto implica uma interpretação visual do verso *Tão pobres teus cenários e teus pássaros tão nus*, desconhecendo o que os cenários poderiam encerrar de cinestésico, e pressupondo que os pássaros sejam inaudíveis ou desinteressantes de sem escutados. A mesma interpretação parece se aplicar ao *relevo*, interpretado como não tátil considerando a justaposição ternária *sem relevo, sem lua e sem aurora*, e, em seguida, ao *rosto*, reduzido à sua etimologia visual pela caracterização dos *homens* como *desaparecidos na noite*, ao passo que sua assimilação a *fantasmas* acaba por desmaterializá-los e que a notação *sem ruído* os priva de palavra.

Por outro lado, a colocação em dúvida do discurso aparece, de início, com a concomitância paradoxal do *mundo pintado de preto e canções mais doces que falam de esperança/ Nos falam de um mundo azul, de um mundo florido*. A dúvida se estende ao *Poeta sem genialidade* por duas vezes reprechido: *esmaecidas são tuas palavras/ tua pena é transparente*. Enfim, a dúvida culmina na dupla recriminação ao *Criador sem piedade, Criador atordoado, que virou a página/ e fechou o grande livro*. Pode-se objetar que esse texto é inteiramente construído sob o signo da perda, na verdade, da derrelição, e que, por isso, tangencia a expressão da representação cega do mundo. Eu diria que esse caso particular multiplica e acentua os sintomas de obnubilação, causada pelo visível que opera, de maneira mais implícita, em numerosos textos de cegos.

1.2. Do desvio linguageiro ao solipsismo

Para fazer face a essa perda generalizada dos sentidos e do sentido, uma primeira saída reside na subversão do ver por meio de um processo de abstração/idealização que conduz ao solipsismo, conforme o exemplo (2):

(2) As pessoas estão enganadas, ao se perguntarem como um cego pode usufruir do esporte, se ele não vê. Não há nada a ver no alto da montanha: céu, neve, cumes. O que é necessário ser visto está no interior, em você. É isso que lhe dá essa sensação de luta; é uma maneira de se conhecer mais e melhor. É isso o que há realmente para ver na montanha ou, pelo menos, foi isso que eu vi. (*Bulletin de l'Union Mondiale des Aveugles*, n. 8, 2006 apud *Le Louis Braille*)

Constatamos, em primeiro lugar, que essa argumentação se coloca explicitamente como um contradiscurso (*As pessoas estão enganadas*), respondendo a uma interrogação implicitamente formulada pelas pessoas videntes. Se essa questão se mostra menos

fundamental, ela aparece como a mesma colocada no exemplo (1): *como um cego pode aproveitar?*. Para respondê-la, o autor opera uma conversão formalmente quase perfeita entre *Não há nada a ver no alto da montanha* e *É isso que há realmente para ver na montanha*. A simetria não deve, contudo, ocultar os dois desordenamentos semânticos que ela implica. Por um lado, o discurso desconsidera a acepção literal e objetiva do verbo *ver*, fortemente refutada, e adota sua acepção figurada e subjetiva, enfaticamente afirmada. Para fazê-lo, ele coloca em equivalência, por aposição do pronome *nada*, os termos, contudo, carregados de significação visual, que são *céu*, *neve* e *cumes*. Estabelecendo o exterior como *nada*, torna-se possível deslocar o sentido de *ver* situando-o no *interior*, metáfora, e *em você*, subjetivação.

São esses lugares abstratos que podem ser colocados em paralelo com *na montanha*. Ora, por outro lado, *montanha* não se refere mais ao lugar objetivo inicial, mas ao alpinismo, portanto, à relação do sujeito humano com o objeto orográfico, objeto cuja forma sensível o discurso acaba precisamente de abolir em favor da *sensação da luta e do conhecimento* de si. Da relação entre eles permanece apenas o sujeito. Assim, a reapropriação final do *ver* se faz sobre a dupla forma da restrição, *pelo menos*, e da ênfase na pessoa, *foi isso que eu vi*. Ela contradiz, assim, o caráter de verdade transindividual mostrado pelos dois empregos genéricos do pronome *você* e os três impessoais (*não há nada, o que é necessário ser visto, o que há realmente*).

1.3. Censura do sensível e retorno do idealismo

Uma segunda opção consiste em tentar transformar em texto outras sensações que não as visuais. Tomemos o texto (3), muito longo para ser citado integralmente, do qual extraio os segmentos mais significativos:

(3) Os videntes sempre pensam que as viagens não têm nenhum interesse para os cegos. Eles se enganam. [...] Não esqueçamos que os cegos dispõem de sensações auditivas, olfativas e gustativas. [...] Para completar minha análise, insistirei mais particularmente no papel da

imaginação no desenvolvimento desses fenômenos sensoriais. [...] Essa emoção se tornou tão intensa que, por um momento, tive a ilusão de experimentar a presença física de Bach. No silêncio, perturbado apenas pelos passos discretos dos visitantes, acreditei estar escutando sua música [...] pode o vidente, ao mesmo tempo, se abstrair tão facilmente para se entregar a uma tal emoção? O que quer que seja, a lembrança que guardo desse instante está longe de se apagar da minha memória. (*Le Louis Braille*, n. 201, mar. 2001)

No início do texto, encontramos o caráter de contradiscurso observado no trecho (2), uma vez que se trata de refutar, afirmando *Eles se enganam*,⁷ tese e argumentos imputados às pessoas videntes. Aliás, quase todos os primeiros contraexemplos (que não tenho espaço para citar integralmente aqui) aparecem formulados negativamente, o que atribui aos videntes as asserções afirmativas correspondentes: quando o autor deixa claro que “o olho não se impõe”, “os ouvidos não deixam de notar” e “o nariz não confunde”, ele atribui aos videntes os enunciados [os olhos se impõem], [os ouvidos não têm discernimento] e [o nariz tende a se confundir]. E, mais ainda, o contra-argumento sustentado nesses exemplos é introduzido pela injunção negativa na primeira pessoa do plural, *Não esqueçamos*. A quem se refere esse coletivo capaz de *esquecer que os cegos dispõem de sensações alternativas*? Sem dúvida, aos videntes, cujo discurso comum marginaliza, em quantidade e em qualidade, essas sensações que eles poderiam compartilhar entre si e com os cegos. Mas também, e sobretudo, às pessoas com baixa visão e não videntes, entre as quais o autor se insere, e que são, por excelência, os destinatários dessa publicação.

Ora, o próprio autor consagra um único parágrafo e menos de um quarto do artigo para reparar esse *esquecimento*, perpetuando-o em um ponto muito sintomático: a censura do tato. De fato, se ele concede 20 palavras ao paladar, 60 à audição e quase 80 ao olfato,⁸ faz apenas duas alusões à percepção tátil: uma é metafórica, quando evoca “este lugar está carregado pela impressão de séculos, que pesa sobre os meus ombros”; a outra é abstrata, quando constata a raridade dos “signos tangíveis” da passagem de Bach nos lugares onde ele viveu. Portanto, em lugar de desdobrar discursivamente as percepções alternativas, as três outras quartas partes do artigo *insistem mais particularmente no papel da imaginação*

no desenvolvimento desses fenômenos sensoriais, o que nos conduz aos processos de subjetivação e de abstração presentes no exemplo precedente, mas com duas importantes variações. No texto integral, a subjetivação aparece assumida como tal graças à multiplicação dos modalizadores: “provavelmente” (duas vezes), “não tenho dúvida”, “para mim” e “em mim” se somam a *me dá a impressão, tive a ilusão e acreditei* (já citados). A abstração evidencia-se na descrição dos conhecimentos enciclopédicos sobre a vida de Bach, que mobilizam cerca de 120 palavras. No final do artigo, o autor permanece com o mesmo sentimento de extrema relatividade, aqui assinalado por *Seja como for*.

1.4. Sentir por procuração

Diante dessa dificuldade de construir um discurso específico sobre as percepções e as representações próprias às pessoas cegas, uma terceira saída consiste em nos remetermos ao discurso dos videntes, conforme o exemplo (4) a seguir:

(4) Caros amigos não videntes ou com baixa visão, eu gostaria de relatar a vocês o agradável encontro que tive nesta terça-feira, 13 de julho de 2005. Embora pouco iniciada em arte contemporânea, corri, contudo, o risco de ir ao Palais de Tokyo para tentar ter ao menos uma ideia da exposição ali em cartaz, intitulada “Translation”.⁹ Qual não foi a minha surpresa ao constatar que, além da total gratuidade concedida a mim e a minha acompanhante, o museu colocava a nossa disposição uma guia, uma jovem, Margherita, extremamente amável e, evidentemente, extremamente qualificada, muito bem preparada que, durante duas horas, nos explicou as obras expostas e Deus sabe como, para mim, elas tinham necessidade de ser traduzidas! Bem, eu, não vidente, fechada em relação a esse gênero de expressão, fiquei seduzida por Margherita e por seus comentários. Essas obras (algumas das quais eu pude tocar) ganharam, então, todo um outro sentido; eu pude, acredito, experimentar toda revolta que, de módulo em módulo, os artistas desejam partilhar conosco [...]. (*La Canne Blanche*, n. 152, out. 2005)

Apesar de sua retórica entusiasmada, esse texto representa literalmente a falta de autoestima e a não apropriação do objeto de desejo. Podemos, é claro, em uma primeira aproximação, interpretar a autodepreciação como um artifício de dramatização da experiência narrada, realçando o ganho simbólico que a narradora dela tira como protagonista. Nessa hipótese, seria necessário que o relato conduzisse a uma revalorização de si ou a uma fruição do objeto, o que não será o caso. Como sujeito, a narradora deposita em sua própria insuficiência a complicação que dá origem ao relato, uma vez que ela se descreve como *pouco iniciada* e designa sua ação *como correr o risco de ir ao Palais de Tokyo*. No momento de resolver a tensão de sua história, a narradora reitera a atitude pejorativa em relação a si mesma por meio de duas formas enfáticas: *e Deus sabe como, para mim, elas [as obras expostas] tinham necessidade de ser traduzidas* realça a ausência de qualidade da única protagonista que, pouco antes, constituía um nós com a sua acompanhante; *eu, não vidente, mais fechada em relação a esse gênero de expressão*, acrescenta à deficiência visual a carência cultural. Logo, a avaliação do relato mantém esse ceticismo interpolando o modalizador *acredito* na apreciação do sucesso do programa narrativo, *eu pude [...] sentir*.

O *agradável encontro* apresentado na abertura dá lugar a um espetacular conflito na estruturação do texto. O caráter extremamente progressivo de sua nomeação contribui, de saída, para estabelecer uma tensão narrativa: *a arte contemporânea, o Palais de Tokyo, a exposição intitulada "Translation"*. Em sua busca, a narradora nomeia em seguida seus coadjuvantes: um implícito, a *acompanhante*; os outros explícitos: *o museu que disponibiliza uma guia, em seguida, a jovem Margherita, que explica as obras expostas*. Ora, como a narradora formula o final de sua busca? *Fiquei seduzida por Margherita e por seus comentários*. A mediadora cultural e seu discurso, no início colocados entre o sujeito e o objeto da busca, substituem esse último e *seduzem* o sujeito – etimologicamente, o separam, o afastam do objeto inicial. Pode-se observar essa espécie de captura no fato de que uma outra proposição, que poderia constituir a resolução do relato, *eu pude tocar*, aparece duplamente marginalizada, sob a forma de uma subordinada relativa e de um parênteses: *Essas obras (algumas das quais eu pude tocar) ganharam, então, todo um outro sentido*. Fora do contexto, podemos, perfeitamente, conceber *a pertinência de*

*qualquer outro sentido que um comentário acrescenta à recepção espontânea, e sabemos que, principalmente em relação à arte contemporânea, inúmeras pessoas videntes têm necessidade de lançar mão de um discurso museográfico para assegurar sua compreensão da obra. Mas é forçoso contatar que, em nosso exemplo, a afetividade e a relação interpessoal substituem a percepção e a interpretação das obras, em lugar de a elas se somar: a busca da protagonista muda então de objeto, mesmo que a narrativa se feche relativamente sobre ela, graças à imprecisão da formulação inicial, *ter ao menos uma ideia da exposição*, e da formulação final, *sentir toda a revolta que [...] os artistas desejam partilhar conosco*.*

Esse breve percurso por algumas falas de cegos parece revelar uma tendência à exacerbação do não dito que opera no discurso dos videntes, seja sob a forma de uma censura das representações alternativas à visão, de uma idealização solipsista, ou de uma supervalorização do imaginário e/ou de uma identificação com o discurso visual. Como linguista, avento a hipótese de que esse não dito está ligado à ausência – na formação discursiva tiflográfica e no interdiscurso dominante – de modelos textuais socialmente valorizados para a expressão das percepções e das representações não visuais. Em outros termos, existiria um círculo vicioso entre a pregnância do olhar nas práticas e nos discursos valorizados e a dificuldade das pessoas cegas em falar sobre suas experiências não visuais – a ponto de os autores dos exemplos (2) e (3) se sentirem instados a justificar o fato de que um cego pode usufruir do esporte ou que as viagens podem ser interessantes para os cegos.

2. Pontos de vista alternativos ao discurso visual

Essa circularidade é insuperável, e as pessoas cegas devem generalizar como inerente à sua condição a constatação apresentada por Laurence Pfeffer (2004, p. 106) acerca das sensações olfativas: “o ser se acomoda com as impressões que não ganham expressão pelo fato de conhecer os obstáculos que existem na passagem da percepção à descrição”? Não acredito. Para incentivar a reflexão do que poderia ser um ponto de vista cego,¹⁰ propus ao comitê organizador das comemorações do Bicentenário do Nascimento de Louis Braille a realização de um “concurso de novelas (textos curtos de testemunhos ou de ficção)”, cujo regulamento estipulava: “o tema desse concurso é ‘Dizer o não visual’: narrar outra experiência sensível que não seja a visual ou implicando a descrição de personagens, de

objetos ou de lugares graças a percepções auditivas, táteis, olfativas ou gustativas”. A proposta consistia em “fazer dialogar as sensibilidades de autores e de leitores videntes, com baixa visão e cegos, sobre o que é ouvir, tocar, cheirar ou saborear”. O objetivo científico era duplo: incitar o maior número possível de pessoas deficientes visuais a exprimir sua maneira particular de experimentar o mundo e, da mesma maneira, incitar o maior número possível de pessoas videntes a explorar “a face não visual da realidade”, que elas podem compartilhar com seus concidadãos privados de visão. Entre os numerosos textos que conseguiram, em parte ou em totalidade, escapar à captura visual, escolhi três que me parecem significativos no que diz respeito, ao mesmo tempo, à dificuldade e à possibilidade de tal emancipação. Eles foram redigidos por escritores cegos, mas muitos participantes videntes do concurso conseguiram fazer descrições desse tipo. Devo precisar que, para minha demonstração, privilegiei exemplos focalizados em apenas um sistema perceptivo, mas que as representações holissensoriais são muito frequentes nesse *corpus*.

2.1. Reconstruir uma arquitetura andando

Em *Beleza*, é a perda de visão que incita o narrador a reinterpretar suas lembranças visuais da catedral de Chartres, confrontando-as não somente com alguns elementos que estão ao alcance de seu toque, mas com a representação que ele faz para si mesmo do edifício, percorrendo-o a passos largos, percurso ao qual os visitantes, obnubilados pelo visível, não prestam atenção:

[5] Tateando ao longo da nave, eu verificava a alternância dos pilares: uns quadrangulares, arredondados¹¹ com quatro colunetas redondas, outros redondos, flanqueados com quatro colunetas octogonais. Sem dúvida, esse detalhe escapa à atenção de muitos visitantes, mas acredito que todos terão experimentado, à sua revelia, a doçura envolvente desse ritmo, levemente marcado, pela virtude do qual essa nave encerra uma paz que não é desse mundo. Mas a felicidade que eu experimentava em descobrir essas formas não se devia apenas à satisfação de verificar a fidelidade de minha memória; eu imaginava que essa espécie de fantasia regrada da arquitetura era uma espécie de marco na evolução técnica da construção das abóbadas das naves góticas nos séculos XII e XIII. Quem sabe? Talvez um esboço, a marca indelével de uma mudança de partido no projeto arquitetônico que, sobre os pilares, inicialmente destinados a sustentar volutas de seis partes, teria simplesmente inscrito uma

simples sequência de cruzamentos de ogivas alongadas. Ou melhor, além da curiosidade erudita, a emoção está subentendida por um gozo completamente abstrato, quando a inteligência, voltando-se para o sentimento, nele percebe a lei simples que regula essa variedade de formas. “A alma se cala quando o espírito a observa” (C Claudel); aqui, a alma e o espírito, reconciliados, descansam na contemplação, sem palavras nem formas distintas, dessa procissão solene, percorrida como que por um imperceptível estremecimento, de fustes complexos onde formas arredondadas e superfícies planas trocam, de uma galeria à outra, de lugar e de função arquitetônica, combinação e permutação de volumes cilíndricos e prismáticos.

Naturalmente que essas reflexões não ganharam forma por ocasião da visita à catedral. Para isso, foram necessários dias e noites de devaneios. Bem-aventurada cegueira, ficaria tentado a dizer, a quem devo essas experiências, graças às quais, de uma memória saturada de lembranças informes, se desprende, diante de meus olhos fechados, uma estrutura abstrata e, contudo, carregada da emoção do contato.

Não tentarei aqui explicar a riqueza desse trecho no que diz respeito às relações entre percepção, emoção, conhecimento intelectual e memória. Gostaria apenas de observar que certas particularidades desse fragmento se devem à relação prática que seu narrador mantém com o mundo (cf. DÉTRIE, 2001): no caso, o caráter como que animado da descrição se deveria ao fato de que, tendo perdido a visão, ele redescobre esse lugar (visualmente perceptível em um momento), de acordo com a sequência tátil da palpação e da deambulação.

Assim, talvez seja ao ato de passar as mãos sobre os pilares que se deva o adjetivo metafórico *arredondados*,¹² significando a transformação, sob suas palmas, dos ângulos esperados em arcos de círculo e, reciprocamente, a hipálage construída pelo participio *flanqueados*, que transfere as facetas dos octógonos à forma redonda dos pilares. Da mesma maneira, o escritor ativa pela cinestesia uma locução tão cristalizada como *ao longo da nave*, e descobre *a doçura envolvente desse ritmo*, combinando os sentidos de “repetição de um motivo ornamental” em arquitetura e de “distribuição das fases de um processo” como ato de andar (*Grand Robert*, 1994). Da mesma maneira, devemos a metáfora da *procissão solene* à necessidade que tem o narrador de, para percebê-la, acompanhar passo a passo do que seria visualmente uma ala de honra imóvel.

2.2. O horizonte auditivo

Examinemos, agora, uma descrição auditiva proposta pelo relato *Reencontros*:

[6] Ela escutava e reconhecia feliz essa paisagem familiar. Diante dela, num nível inferior, se estendia o surdo rumor da cidade. Em primeiro plano, se sucediam os jardins cheios de árvores e pássaros. Nesse vasto concerto de piados se destacavam os gritos e as risadas das crianças, e, bem perto, o incansável canto do melro em seu ninho na árvore vizinha. Com um sorriso, seguiu, no flanco da colina, as sinuosidades sonoras e intermitentes da estrada. Abaixo, à esquerda, emergiram a catedral e seu poderoso carrilhão. Um súbito silêncio. E ela percebeu o interminável farfalhar do álamo pelas leves contracorrentes do vento, o estridente canto de um grilo e o rangido da grade que alguém abria. Depois, foi o avião que ampliou imensamente o espaço e desenhou, para ela, um horizonte fugitivo. Num mesmo elã, seu coração bateu, embalado por uma esperança confusa. (VERINE, 2009, p. 59-60)

Aparentemente, Aline Roussillon estrutura sua paisagem sonora sobre referências idênticas às de uma descrição visual: “num nível inferior, se estendia”, “em primeiro plano, se sucediam”, “Nesse [...] sobressaíam”, “e bem perto”, “no flanco da colina”, “abaixo, à esquerda”. Assim, ela se opõe diretamente ao funcionamento sempre mais sintético e mais passível de variar no tempo da percepção auditiva. Particularmente, após os verbos de percepção ativa “ela escutava e reconhecia”, as três formas pronominais (*se estendia*, *se sucediam* e *se destacavam*) representam as características auditivas (*surdo rumor*, *vasto concerto de piados*, *gritos e risadas*) como intrínsecas às entidades descritas (*cidade*, *pássaros*, *crianças*): isso permite à narradora objetivá-los “diante dela” e inscrevê-los no pretérito imperfeito, em uma duração indefinida.

O que confere uma especificidade radical à descrição é o emprego da série de pretéritos perfeitos (*seguiu*, *emergiram*, *percebeu*, *ampliou* e *desenhou*), que supõe uma estruturação do tempo em etapas, acentuada pelo duplo emprego do advérbio *após* e pelos adjetivos *intermitentes*, *súbito* e *fugitivo*. Tal dinamismo, frequente nas descrições visuais, corresponde ora a um deslocamento do narrador ou do personagem, ora à transformação efetiva do ambiente. Mas, no caso, a narradora disse que está imóvel diante de sua janela, e

nem a *estrada*, nem a *catedral*, nem o *horizonte* sofrem modificação estrutural. Portanto, os verbos no pretérito perfeito correspondem aqui ao fato de os elementos da paisagem existirem auditivamente, o que sublinha o caráter tendencialmente descontínuo dessa percepção: para que o sujeito escute, é preciso que os objetos produzam ou repercutam um som, que raramente lhes é consubstancial (sopro do fogo, movimento das ondas do mar).

Em princípio, a descontinuidade aparece apenas no desvio do adjetivo *intermitentes*, aplicado de maneira pouco usual às *sinuosidades de uma estrada*, que é seguida apenas pelo ouvido. Em seguida, ela é quase dissimulada pela reciclagem de associações lexicais, muito usuais nos textos descritivos e em ordem “emergiram> a catedral> seu poderoso...”. Mas não se deve subestimar a surpresa provocada pela substituição do sinovisual pelo *carrilhão* sonoro e a representação por ele induzida: auditivamente, apenas o *carrilhão* emerge e, por contiguidade cognitiva, faz existir a *catedral* silenciosa. Esse caráter contingente da existência por meio da escuta se afirma mais ainda com a determinação “que alguém abria”, necessária à percepção da *grade*.

A especificidade da audição se encontra, enfim, explicitamente assumida como tal pela narradora com o encadeamento temporal e lógico das duas ações do *avião*: *ampliar o espaço* e *desenhar um horizonte*. Assinalemos que, simetricamente ao início do parágrafo, um espectador ocular em movimento antes teria escrito [o espaço se amplia, o horizonte se desenha], e que a particularidade desse último processo é destacado pelo marcador de subjetividade “para ela”, depois, pelo uso inesperado do artigo indefinido *um* e do adjetivo *fugitivo*. Apesar disso, aqui, o emprego de *horizonte* não tem nada de metafórico: para a audição, o *horizonte* é o “limite circular” da percepção “para um observador que está em seu centro”, segundo a definição do *Grand Robert* (1994); mas trata-se de uma circunstância contingente, não da referência quase permanente que ele constitui para a visão.

2.3. Tocar o mundo e dizê-lo

Uma tendência mais inesperada aparece com a sub-representação das diversas modalidades do tato, ao passo que, por seu funcionamento ativo e analítico, esse sistema perceptivo permite a construção de representações mentais comparáveis àquelas proporcionadas pela visão e, como ela, favorece o par sujeito/objeto, mas a preço de uma proximidade problemática para os valores ocidentais contemporâneos. Assim, o que Ève Allard diz sobre a percepção háptica em *Solstício* é antes de tudo que ela não é óbvia, uma vez que não é fortuita ou dissimulada pela predominância das outras sensações:

[7] A narradora sai para desfrutar a noite de solstício de verão, sozinha, em meio à natureza. O contato é, de início, selvagem. Meus cabelos limpos vão de encontro à infinidade de poeiras. Alongar-se é um ato de vontade absoluta, que eu confirmo. E, com a pele da minha mão, vou ao encontro de tudo.

Tantos objetos ínfimos, pequenos restos dispostos ali..., fragmento de limbo macio de folha ainda viva..., um mineral fino de arestas agudas que eu não poderia nomear..., migalhas de cascas friáveis..., um véu de suor vegetal... Mais uma intenção: meu focinho pretendia ter língua e presas. Mas... recuo, no limiar dessa memória animal.

Meu corpo tomou a postura de voluta abandonada. Penso na pele da terra, sob o profundo das árvores. Imediatamente sinto a exalação de uma ópera de sabores e aromas.

A ondulação horizontal e ferruginosa da argila, misturando-se com as ondas amargas que caem da tuia, tece um motivo escocês. No meio dessa arquitetura movente de ângulos retos se insinuam rolos de resina defumada pelas árvores frutíferas.

A silhueta da casa parece esculpida pelos ecos solares, num *jacquard*¹³ incolor feito de calor da parede, de tepidez de madeiras, frescor de vidro, de fogo antigo salpicando as goteiras.

(VERINE, 2009, p. 205-206)

O *contato* depende de *um ato de vontade absoluta*, que pede para ser *confirmado*, e é dramatizado pelo adjetivo *selvagem* e pelas ações de *ir de encontro a*, em seguida, de *alongar-se* e pela oposição dos *cabelos limpos com a infinidade de poeira*. Logo em seguida, essa assertiva se retrai em relação ao tato bucal: “Mais uma intenção: meu focinho pretendia ter língua e presas. Mas... recuo, no limiar dessa memória animal”. A narradora insiste igualmente na dificuldade de escala da percepção tátil, ainda no segundo parágrafo, o único do relato que é interrompido por pontos de suspensão, saturados de adjetivos significando a tenuidade (*ínfimos, pequenos, fino, agudos, friáveis*) e de substantivos indicando a incompletude (*restos, fragmentos, arestas, migalhas*), ou ao contrário a matéria maciça, que não pode ser analisada: “um mineral [...] que eu não poderia nomear”, “um véu de suor vegetal”.

Contudo, há aí como designar e caracterizar, atestado pela extrema precisão do *limbo macio de folha ainda viva*. Há também a pressuposição de que uma estruturação linguageira do percebido em um todo coerente deve ser possível, uma vez que os materiais são mencionados e estão *dispostos ali*. Porém, essa busca de uma forma, ao mesmo tempo tangível e dizível, só se concretiza dois parágrafos adiante, na evocação da *casa*. Talvez não seja por acaso que ela surja no texto precedida pela metaforização dos *sabores e aromas* em *arquitetura*, e que a metáfora do *jacquard* tátil seja anunciada pela do *motivo escocês* olfativo. Tudo se passa como se a licença relativa, convencionalmente conferida às representações do paladar e do olfato, se comunicasse ao tato, que não gozaria da mesma liberdade de verbalização.

Seja como for, as duas metáforas têm em comum o fato de não substituírem a descrição do objeto e a ele se somarem, e de salientarem o que um *motivo escocês* como o *jacquard* pode ter de não visual: a forma geométrica e um contraste perceptivo. A saliência de seus traços é explicitamente construída pelo texto no caso dos *ângulos retos* entre o *horizontal da argila* e *as ondas que caem da tuaia*. É a interpretação espontaneamente mais evidente no caso do *jacquard*,¹⁴ caracterizado quase que paradoxalmente pelo adjetivo incolor, que torna mais pertinente o contraste de temperatura entre *calor, tepidez, frescor e fogo antigo*: o leitor fica livre para associá-los (ou não) à variedade de forma e de textura/gramatura dos substantivos *parede, madeiras, vidro e goteiras*.

Essas primeiras análises, ainda muito parciais, confirmam a indubitável existência de alternativas textuais à obnubilação operada pelo visível, mas elas continuam sendo raras e, fora da literatura, só são socialmente valorizadas no caso muito específico em que o objeto do discurso não pode ser apreendido pela visão, como os recenseamentos ornitológicos, a crítica musical¹⁵ ou gastronômica ou o discurso cosmetológico, por exemplo. Consequentemente, o primeiro objetivo do projeto científico, que terá como base o *corpus* aqui apresentado, será identificar, no conjunto dos textos, quais são as consequências da ausência de referência à imagem ou a visão na estruturação de sequências descritivas (VERINE, 2014a). Um segundo objetivo, que implica uma ampliação considerável desse *corpus*, será estudar as variações do tratamento dessas percepções inferiorizadas de acordo com as situações de discurso, com a idade e a cultura de seus autores.

No que diz respeito especificamente à formação discursiva tiflográfica, esses exemplos podem abrir a via, no mundo francófono, a uma expressão das outras percepções e representações que não as visuais, tal como já faz Virgínia Kastrup (MORAES; KASTRUP, 2010; KASTRUP, 2014). Porque, para superar o desespero da perda, é preciso

que os cegos possam imaginar um mundo não visual, porém sensível, que eles possam provocar um curto-circuito na negatividade da hierarquia entre as percepções e explicitar positivamente o que experimentam no alto da montanha, em um país estrangeiro e em um museu, livres da sujeição ao contradiscurso e da alienação do psitacismo. Acrescento que o compartilhamento de representações verbais, como as descrições de quadros, por exemplo, me parece ter como condição *sine qua non* um mínimo de experiência perceptiva preliminar por parte do receptor privado de visão. O acesso de todos à cultura implica, nesse caso, que possamos às vezes interromper a obrigação de ver para conhecer. Em suma, muitos cegos, entre os quais me incluo, têm uma necessidade existencial de experiência tátil e de discurso sobre o tato.

NOTAS DE RODAPÉ

¹ Professor de análise linguística do discurso na Universidade de Montpellier 3 (França). Estuda trocas de informações por mensagens orais e por SMS, imprensa, rádio e literatura. É membro do laboratório Praxiling ligado ao Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), onde um dos eixos de pesquisa consiste na construção da identidade pessoal e da relação com o outro por meio da linguagem. Cego desde os cinco anos de idade, ele também é administrador de duas associações de pessoas deficientes visuais: a Federação de Cegos e Amblíopes da França e o Grupo de Intelectuais Cegos e Amblíopes.

² No original: *Enquête interculturelle sur les territoires du visible*. [N.T.]

³ No original, *auriculaires* (auriculares), não usual em português. Optamos, portanto, pelo termo *auditivos*, que corresponde perfeitamente ao sentido que se quer exprimir. [N.T.]

⁴ No original, *auricularisation*, termo inexistente em português. Optamos, portanto, pelos termos *perspectiva auditiva*, que correspondem perfeitamente ao sentido que se quer exprimir. [N.T.]

⁵ Para maior precisão sobre certas categorias linguísticas, como “não dito”, “formação discursiva”, “modalizadores”, “negação” ou “programa narrativo”, consultar os artigos correspondentes em Détrie, Siblot e Verine (2001).

⁶ Texto escrito em relevo para uso de pessoas cegas. [N.E.]

⁷ Cf. no final do texto a pergunta retórica *ele pode se abstrair?*, que implica a resposta [não].

⁸ Esses números totalizam as menções feitas no conjunto do artigo, mas excluem *a ilusão* auditiva que o autor descreve empregando 40 palavras.

⁹ *Tradução*, em inglês. [N.T.]

¹⁰ Reuni, também, extratos de uma ou algumas páginas de textos de ficção ocidental contemporânea, criados a partir de poucas ou nenhuma referência visual, que privilegiam uma representação holissensorial ou de um dos quatro sentidos.

¹¹ Tradução mais aproximada do termo original, *bouletés*: numismática, letras *bouletées*, letras terminadas em bola. [N.T.]

¹² Cf. nota 10. [N.T.]

¹³ Tecido ou tricô encorpado que apresenta padrões coloridos, frequentemente geométricos, sobre um fundo de cor diferente. In: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. [N.T.]

¹⁴ Cf. nota 12. [N.T.]

¹⁵ Lembremos, porém, de uma anedota sintomática: indagado sobre sua opinião acerca de um concerto, um espectador respondeu: “Não sei, eu estava atrás de uma pilastra, não vi nada!”

REFERÊNCIAS

DÉTRIE, Catherine. **Du sens dans le processus métaphorique**. Paris: Honoré Champion, 2001.

_____; SIBLOT, Paul; VERINE, Bertrand (Ed.). **Termes et concepts pour l'analyse du discours**. Paris: Honoré Champion, 2001.

DUBOIS, D. (Org.). **Le sentir et le dire: concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives**. Paris: L'Harmattan, 2009.

FERDENZI, Camille; HOLLEY, André; SCHAAL, Benoist. Impacts de la déficience visuelle sur le traitement des odeurs. **Voir (barré)**, n. 28-29, p. 126-143, 2004.

KASTRUP, Virgínia. Images mentales de personnes aveugles congénitales et précoces: le cas des images tactiles distales. In: VERINE, B. (Org.). **Dire le non-visuel: approche pluridisciplinaire des perceptions autres que la vue**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2014. No prelo.

MORAES, Marcia; KASTRUP Virgínia (Coord.). **Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa COM pessoas com deficiência visual**. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

PFEFFER, Laurence De l'olfaction à l'expression d'odeurs et de mots. **Voir (barré)**, n. 28-29, p. 106-117, 2004.

RABATEL, Alain. **La construction textuelle du point de vue**. Lausanne: Delachaux & Niestlé, 1998.

_____. **Une histoire du point de vue**. Metz: Ceted – Université, 1997.

VERINE, Bertrand. À la recherche du point de vue aveugle. **Voir (barré)**, n. 34-35, p. 99-115, 2007.

_____. (Org.). **Dire le non-visuel: approche pluridisciplinaire des perceptions autres que la vue**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2014a. No prelo.

_____. Du transfert de sens à la représentation altersensorielle: peut-on échapper à la structuration visuelle des référents extéroceptifs multimodaux?. In: HAVELANGE, Carl; STRIVAY, Lucienne; MOLINA, Mármol Maité (Org.). **La lettre et l'image: enquêtes interculturelles sur les territoires du visible**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2014b. No prelo.

_____ (Ed.). **L'autre beauté du monde**: nouvelles réunies pour le bicentenaire de la naissance de Louis Braille. Lyon: Editions de la Loupe, 2009.