

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. SILÊNCIOS

LUZIA APARECIDA BERLOFFA TOFALINI

Considerações iniciais

No intuito de impedir o indivíduo de raciocinar, os meios de comunicação de massa procuram abarrotá-lo com informações muito além daquilo que ele pode processar, porque têm pleno conhecimento de que se deixarem brechas, o sujeito, inteligente por natureza, adentrará o recinto do silêncio e este o conduzirá às veredas do pensar, do interrogar e do indagar, levando-o à lucidez e isso não interessa para as grandes redes de comunicação e de propaganda. De outra parte, na sociedade ocidental, as pessoas têm propensão para fugir do silêncio porque, muitas vezes, ele se torna incômodo. Há certo temor em relação aos silêncios. As pessoas não suportam as pausas, as ausências de barulho, os espaços de silêncio. Não conseguem ficar a sós consigo mesmas porque são acossadas pelo medo do que possa se ocultar nas cinesias dos silêncios. Temem o perigo do enfrentamento da solidão, da dor e da angústia, movimentos inerentes à própria existência. Receiam a reflexão que pode trazer à tona os segredos dos seus próprios silêncios.

Distintivo cultural, o silêncio pode apresentar-se de diferentes formas porque há silêncios de diferentes espécies. Existe o silêncio “da falta e da completude, da presença e da ausência, do vazio e do pleno, do não querer falar e do não poder falar, do bloqueio e do indizível, da mudez e da surdez, do calar (*tacere* / *Schweigen*) e da quietude (*silere* / *Stille*)” (HELLER, 2008, p. 10). Ele pode se mostrar também “frio, opressor, provocante, desaprovador ou implacável, assim como [...] aprovador, humilde, apaziguador ou indulgente” (REIK, 1989, p. 19). Sem contar que os silêncios podem vestir a capa da ameaça e da morte porque o silêncio “pode ser também uma imagem da morte” (LE BRETON, 1999, p. 157). Há, portanto, infinitos silêncios e as possibilidades de entrelaçamento entre eles são inumeráveis. No afã de o homem expressar-se, o silêncio “constitui o fator mais apurado, mais

depurado e mais potente da comunicação, pois comunica o próprio ser” porque o silêncio “vem a constituir, portanto, o próprio ser, a matriz ontológica da comunicação” (CUNHA, 1981, p. 69e72).

A literatura é fundamentalmente marcada pela dialética silêncio/palavra. Ela, por excelência, consiste na arte da expressão escrita. Sua feição é, portanto, silenciosa. Em princípio, o texto artístico literário é silencioso porque é letra, sinal impresso e, como tal, pertence ao âmbito do silêncio. Não se trata de letras aleatórias, mas de agrupamentos de letras que compõem vocábulos e, então, adentra-se o recinto do verbal. O silêncio, todavia, é o responsável pelo processo movimentador dos sentidos. Para Castagnino (1970, p. 19), “a literatura propriamente dita é fixação pela letra, pelo sinal de caráter silencioso. A literatura é silêncio”.

Não é de hoje que muitos estudiosos, dos mais diferentes campos do conhecimento, compreenderam a importância do inominável e debruçaram-se sobre a questão do silêncio, com o propósito de averiguar suas modalidades e possibilidades de sentido. Santiago Kovadloff (2003, p. 21) chega a se perguntar qual seria o motivo de os gregos, “que pressentiam quase tudo, não terem concebido uma divindade do silêncio”, já que “ninguém como eles compreendeu melhor a finalidade da poesia e o limite infranqueável de toda ação discursiva”.

1 Silêncio primordial e política do silêncio

O silêncio sempre fez parte do discurso literário porque ele é o alicerce das palavras, o recinto dos sentidos e o espaço que possibilita a construção da significação textual. É na consubstanciação do silêncio e da palavra, do dizível e do indizível, que se define a escritura da obra. É dessa maneira que o estilo de *Ensaio sobre a cegueira* se encontra impregnado de silêncios. Para Sartre (*apud* KOVADLOFF, 2003), o estilo de um texto literário consiste no silêncio nele escrito, no silêncio construído no discurso.

Neste estudo, trabalha-se basicamente com duas espécies de silêncio: o silêncio primordial, aquele que não tem semblante, proposto pelo poeta e ensaísta argentino Santiago Kovadloff; e pela “política do silêncio”, forma de silêncio que se define “pelo fato de que ao dizer algo, apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2007, p. 73). A política do silêncio, de acordo com Eni P. Orlandi, por sua vez, subdivide-se em: a) silêncio constitutivo – quando uma palavra é dita, há o apagamento inevitável de outras tantas palavras possíveis; e b) silêncio local – que é a interdição propriamente dita do dizer, o silenciamento, a censura.

O modelo de escritura de *Ensaio sobre a cegueira* aproxima-se da reflexão acerca do silêncio primordial empreendida por Santiago Kovadloff (2003, p. 11): quando a “palavra apta para impregnar-se de silêncio [...], disposta, então a hospedar

o silêncio extremo sem pretender encarcerá-lo, não sobrevém jamais a partir de uma resolução, por melhor intencionada que possa ser”. Essa palavra acolhedora do silêncio, ainda de acordo com Kovadloff, “não se funda em um ato voluntário. Ela é, ao contrário, fruto de um arrebatamento”.

O âmago da mensagem de *Ensaio sobre a cegueira* não é explícito, mas se esconde nos meandros do silêncio. Saramago, no ato da escritura da obra, somou percepção, conhecimento, perspicácia, sensibilidade, lucidez e grande habilidade com as palavras para que os sentidos velados do indizível pudessem, no ato da leitura, espocar em meio ao dizer, porque “toda força de uma obra consiste no que o escritor sabe sugerir de inominável” (MARC DE SMEDT *apud* KOVADLOFF, 2003, p. 34). Afinal, escrever o silêncio é lidar com o incomensurável.

O silêncio primordial não se deixa capturar a não ser por meios indiretos. Trata-se de um silêncio absoluto, original, insuperável, cujo fundo é irreduzível e cujo semblante só pode ser sondado. É aquele que “não encontra nem pode encontrar equivalência nas palavras”, mas que embora não possa ser apanhado, pode ser reconhecido na observação do rastro do silêncio que inspira a “conduta de quem foi subjugado por esse silêncio maior” (KOVADLOFF, 2003, p. 10). O silêncio primordial perpassa toda o texto de *Ensaio sobre a cegueira*. Cita-se aqui um exemplo para ilustrar essa espécie de silêncio. A frase pensada pela mulher do médico “Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 71) é expressão de toda uma vida pautada na ética. Os significados dessa frase ultrapassam todos os sentidos do discurso verbal, adentrando aqueles próprios do silêncio extremo. Trata-se aí da existência de um sentido impossível de ser completamente nominado. O silêncio primordial só pode ser intuído pela subjetividade e manifestado com algo que ultrapassa a consciência. Eis aí um dos motivos pelos quais o romance de Saramago exige a leitura de um leitor competente.

A política do silêncio também se faz presente em *Ensaio sobre a cegueira* nas suas duas modalidades: a) o silêncio local – o cerceamento – configurado na proibição expressa do dizer e, principalmente, do pensar. As ordens dirigidas aos cegos do manicômio ilustram essa subespécie de silêncio: “para conhecimento dos novos ingressados. O governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever” (SARAMAGO, 1995, p. 51); b) o silêncio constitutivo, forma de silêncio que se configura no “não dito necessariamente excluído” (ORLANDI, 2007, p.73). Quando Saramago escolheu o título do romance, outros tantos títulos possíveis foram silenciados. Do mesmo modo, cada vez que o narrador escolhe as palavras para narrar determinado episódio, deixa no silêncio todas as outras alternativas de expressão. Assim acontece também com os discursos das personagens. Eis aí o silêncio constitutivo.

2 Linguagem e silêncios

A consciência de que em toda expressão comunicativa habita um grande contingente de silêncio vem se desvanecendo. Todavia, enquanto não se compreender a importância do silêncio e não se perscrutarem suas dimensões e seus sentidos, enquanto não se reencontrar, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não se remontar a essa origem, a visão que se tem sobre o homem continuará a ser superficial, incompleta (MERLEAU-PONTY, 1999). Em outras palavras, quanto mais se conhecerem os mecanismos das manifestações do silêncio, mais claro o homem se tornará para si próprio.

Cada vez mais o ser humano procura se cercar de alaridos na tentativa de abafar os 'gritos' prementes que se erguem do silêncio. É exatamente isso que ocorre em *Ensaio sobre a cegueira*. As possíveis palavras dos habitantes do país inominado são sufocadas pelos dirigentes e pelas autoridades que têm pleno domínio de técnicas de silenciamento (silêncio local, censura). A consciência é abafada por barulhos, ruídos, discussões políticas de gente interesseira, discursos montados previamente para mascarar a realidade, para trapacear, para confundir, para ludibriar e, como objetivo final, silenciar. Os silêncios dessa narrativa literária, entretanto, bradam sem descanso na esperança de que alguém compreenda o significado de uma cegueira que se fez branca. Uma amostra da gritaria, do tropel da grande cidade desse país sem nome, pode ser percebida logo no início da primeira página do romance.

A frase de abertura do texto – “O disco amarelo iluminou-se” (SARAMAGO, 1995, p. 11) – já se encontra repleta de silêncios. Como é a primeira frase, não há nada anteriormente que possa esclarecer o sentido das palavras “disco amarelo”. O leitor pode inferir que se trata, por exemplo, do astro sol. O sentido só ficará claro com o período seguinte: “Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse” (SARAMAGO, 1995, p. 11). Nas palavras “automóveis”, “sinal” e “vermelho” encontra-se a chave que deslinda a significação da frase inicial envolta em silêncios.

Cabe esclarecer que o silêncio entra na composição de qualquer espécie de linguagem. Tanto a palavra quanto o silêncio constituem elementos essenciais e indivisíveis da linguagem (SCIACCA, 1967). Vale lembrar que sem silêncios não se distinguiria nem mesmo um fonema de outro. O silêncio não é apenas o solo onde germina a palavra, mas é também o elemento que a purifica e que a torna inteligível. O silêncio do código linguístico é contínuo e indecifrável, e o silêncio tem “outro discurso que não o comum (*um autre Dire que le dire ordinaire*), sendo, no entanto, linguagem significativa” (LEFEBVRE *apud* STEINER, 1988, p.73). O silêncio interpõe-se na relação do dizível com o indizível e, embora oculte o seu semblante, escondendo-se frequentemente atrás das pausas, das fissuras, dos não ditos, é ele

que possibilita a construção de sentidos, permitindo o sentido do dizer. Deveras, ele é o cerne e a força da significação.

O silêncio sempre estará ligado ao sentido porque “não há silêncios sem sentido; aquilo que não tem sentido é ‘mudo’, mas não silencioso” (SCIACCA, 1968, p. 22 – destaque do autor). É por isso que o silêncio não deve ser confundido com o vácuo, com o nada. Quando um sujeito percebe o silêncio em um lugar, essa percepção não se relaciona com o som ou com a ausência de manifestações de ruídos, mas com o sentido; trata-se “de uma ressonância entre o ser e o mundo, que suscita o recolhimento, a calma, o desaparecimento de toda distração, de todas as solicitações, é o homem apanhado no espaço” (LE BRETON, 1999, p. 147).

Palavras e silêncios são, de fato, elementos integrantes da linguagem. Ao escrever um texto artístico-literário, o escritor quebra o silêncio, mas não o extingue. Primeiro, porque é impossível extingui-lo e, depois, porque no texto literário as palavras pronunciadas são sempre menores que o silêncio do qual se revestem. Eis aí a grande responsabilidade de quem escreve: fazer emergir do silêncio palavras que possam levar o leitor à reflexão, ao raciocínio.

O artista, “a partir do seu contato com o indizível, se desvia na direção da palavra”, tentando “refletir e preservar o efeito desse encontro” e o “silêncio extremo se prolongará em suas palavras como eco de um encontro decisivo” (KOVADLOFF, 2003, p. 32-33). Em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago organiza sons e silêncios como se fosse uma pauta musical, de modo que as pausas se harmonizam perfeitamente com as notas. Para Kovadloff (2003, p. 32), a

escritura é conjuntura, lugar de convergência. Ponto de encontro entre o arrebatamento que liberta e a compreensão que organiza: metáfora. E se no instante da inspiração o silêncio primordial se deixa ouvir, nas horas de trabalho se manifesta o destino experimentado, em termos de interpretação criadora, por este pronunciamento em si mesmo inconcebível.

Se a palavra, no intuito de significar, exige a presença de um contexto, o mesmo ocorre com o silêncio. Oswald Ducrot (1987, p. 13) assinala a necessidade de o enunciado ser analisado dentro do contexto no qual é produzido. Para ele, “decidir qual é a significação do enunciado, fora de suas ocorrências possíveis, implica ultrapassar o terreno da experiência e da constatação, e estabelecer uma hipótese”. Le Breton (1999, p. 75) compartilha a mesma ideia ao insistir que o “silêncio adquire um significado que não pode ser concebido fora dos hábitos culturais da fala, fora do estatuto de participação de quem fala, fora das circunstâncias e do conteúdo da comunicação e da história pessoal dos indivíduos em presença”. É por isso que *Ensaio sobre a cegueira*, embora seja única na

qualidade de obra de arte, constituindo-se como um universo fechado e apontando para inúmeras direções, parte do princípio de que os sentidos possíveis dos silêncios que encerra são socialmente convencionados.

É possível, portanto, medir o teor artístico de um texto literário pela capacidade que o artista demonstra na criação de silêncios. Quanto maior o grau de artisticidade de uma obra de arte, maiores serão os espaços de silêncio e as possibilidades de construção de sentidos. As obras de arte guardam silêncios que escondem significados nunca completamente decodificados pelo receptor. Por isso mesmo nunca se esgotam. É aí que se encontra a ideia da novidade artística. Afinal, a arte autêntica será sempre o novo, o inaugural, o inexaurível. Em *Ensaio sobre a cegueira* multiplicam-se os espaços de silêncio. Eles não só fazem parte das palavras, dos não ditos, daquilo que ficou por dizer, das fissuras, mas do que ficou dançando nas intenções do dizer. E o receptor possui a habilidade de captar as ocorrências de silêncio espalhadas na obra e, assim como um analista, ele não constrói apenas o sentido daquilo que as palavras dizem, mas “também o que as palavras não dizem” (REIK, 1989, p. 20).

A arte, refratando o ponto mais agudo a que chegou a desagregação do mundo, da sociedade e do sujeito, torna-se também fragmentada e o romance *Ensaio sobre a cegueira*, modalizando a indignação, a decepção, o desgosto, o desencanto diante da falta de ética, da imoralidade, da indecência, da depravação, da corrupção geral, apresenta a decomposição e o estilhamento não apenas em relação às categorias narrativas, mas em relação à própria quebra das unidades do sujeito. Com exceção da mulher do médico, as personagens são estruturadas em uma vida submissa a ordens superiores arbitrarias, e ao se verem acometidas pela cegueira branca, perdem seus referenciais larvares e percebem lampejos de conscientização.

Para Theodor W. Adorno (1982, p. 16) os “antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma”. Quanto mais fraturas, tanto mais sobressaem os silêncios e quanto mais os silêncios se destacam, mais profunda poderá a leitura dos seus sentidos. É justamente por tal motivo que as pesquisas relacionadas ao silêncio podem trazer contribuições notáveis aos estudos literários. Afinal “a arte aspira a fazer falar o silêncio” (ADORNO, 1982, p. 95).

Saramago experiencia o silêncio criativo nos momentos em que escreve – não apenas no romance em tela, mas em todos os seus textos artísticos. Ele é, de fato, um exímio construtor de espaços de silêncio. É por isso que as palavras, frases, parágrafos e capítulos de seus textos se encontram inundados por diversas espécies de silêncios. O silêncio é envolto em significados que excedem, muitas vezes, aqueles das palavras. Vale lembrar que é do silêncio que as palavras emergem. E quando o sentido se ausenta das palavras e, devido a isso, elas não conseguem dizer nada, então entram em cena alguns silêncios que falam mais do que qualquer palavra. É

que o silêncio tem o poder de significar muito mais do que é possível dizer (KOVADLOFF, 2003).

Além de ser parte inerente das palavras, o silêncio é fundamental para que elas sejam compreendidas. Em *Ensaio sobre a cegueira*, as palavras despem-se de suas vestes inúteis, de acessórios suplementares, e se apresentam envoltas nos mistérios dos silêncios. Elas não dizem tudo, aliás, dizem bem menos que os silêncios. É que “se os sentidos e as palavras não estivessem limitados pelo silêncio, o sentido das palavras já há muito teria dito tudo o que se pode dizer” (MARC LE BOT *apud* ORLANDI, 2007, p. 71).

Há situações no texto em que a própria palavra se apresenta sob os véus da mudez, sob a sombra do segredo, sob o manto do silêncio. Há momento em que o silêncio das lágrimas é capaz de dizer mais que as palavras. Por exemplo, quando a mulher do médico se dirige à rapariga dos óculos escuros e lhe fala suavemente: “Cala-te [...], calemos todos, há ocasiões em que as palavras não servem para nada, quem me dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida” (SARAMAGO, 1995, p. 172).

3 Silêncios da “cegueira branca”

As expressões “mar de leite”, “mal-branco” e “cegueira branca” constituem metáforas. Ora, as metáforas são arsenais de silêncios. As metáforas possuem caráter extremamente subjetivo e realizam transferências de significados. Na falta de uma relação real na troca de um termo por outro, os silêncios incumbem-se de conferir sentidos completamente diferentes do original.

A cegueira branca não constitui uma ‘doença’ isolada, atingindo apenas uma pessoa ou um grupo pequeno de pessoas. Sua força de propagação e contaminação é tão grande que chega a se tornar uma epidemia. Entretanto, os mecanismos de contágio da cegueira ficam incógnitos. Ora, em qualquer crescimento, proliferação e agravamento de uma doença é possível detectar – ou pelo menos supor – mecanismos de contágio. Em *Ensaio sobre a cegueira* não se pode afirmar com certeza qual seria o meio de contágio porque ele ocorre de forma extremamente silenciosa. O silêncio atravessa toda a narrativa como um raio, deixando sentidos ocultos desde a epígrafe que abre o texto “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1995, p. 9), até às frases que fecham o romance: “O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava” (SARAMAGO, 1995, p.310). Há uma ligação de sentidos nos silêncios que unem a epígrafe e as duas frases finais. O sujeito que pode olhar e ver é o mesmo que sente medos súbitos. O fato de movimentar os olhos revelam a busca da verdade. Entretanto, àquele que pode ver é facultada também a possibilidade de reparar e perceber as coisas nuamente, na sua realidade, como a cidade que ainda estava ali. É por isso que

as personagens, imersas durante anos na escuridão, no pseudo-real, na ilusão, negando a existência de manobras sociais destinadas a fraudar, são ofuscadas pelos lampejos da razão, configurados na brancura da cegueira. De súbito, as personagens veem-se diante da possibilidade de esvanecimento da escuridão, na qual se refugiavam, e do descortinamento das verdades do existir, prestes a instaurar uma gravíssima reflexão acerca do ser, da sociedade, do mundo e do cosmos. Nesse sentido, a alvura da cegueira nada mais é que o momento que pode anteceder a visão da veracidade das coisas (TOFALINI, 2011, p. 5).

Trata-se de um silêncio grávido de sentidos prestes a serem compreendidos pelas personagens. Os silêncios da “cegueira branca” são repletos de conteúdo e são exatamente as suas possibilidades de sentido que apavoram e angustiam os cegos. A angústia é intensificada à medida que esses silêncios denunciam a incompletude do sujeito. Carregado de silêncios, o texto de *Ensaio sobre a cegueira* é um lugar de resistência na medida em que reage contra a atomização do sujeito. Nessa exposição do ser humano, transparecem a baixeza, a mesquinhez, a cobiça, o orgulho, o egoísmo, a propensão para a destruição, a falta de consciência de si próprio e da realidade.

São também perceptíveis silêncios na ausência de nomes, na focalização, na falta de bom senso das personagens, nos intertextos, nas marcas de narratário, nos discursos indiretos livres, nas prolepses, no uso criterioso das cores etc. No silenciamento dos nomes das personagens se escondem as intenções do narrador – e evidentemente do autor implícito: “Não disse como se chama, também saberá que aqui não tem importância” (SARAMAGO, 1995, p. 66). São concebidos indivíduos despersonalizados, desumanizados, sem valores morais, submetidos a uma vida em sociedade que desqualifica o sujeito, retirando dele as prerrogativas de ser gregário.

Os silêncios são constantes também na focalização de um narrador por vezes não onisciente: “Provavelmente foi também esse sentimento que o levou a descobrir, logo a seguir, a maneira de se deslocar sem que a ferida roçasse no chão” (SARAMAGO, 1995, p.79). O vocábulo “provavelmente” sugere que o narrador não sabe qual foi o sentimento que guiou a ação da personagem.

São personagens cuja capacidade de entendimento deixa a desejar. A falta de discernimento dos ‘cegos’ pode ser percebida no fato de um cego de nascença ser proclamado rei. Não pelo fato em si da eleição de uma pessoa cega, mas porque a cegueira dessa pessoa difere da das demais, já que a cegueira de nascença consiste na ablepsia e não na chamada “cegueira branca”. Como alguém que nem tem lapsos de consciência, configurados na cegueira branca, pode ser guia dos outros? As duas cegueiras encontram-se envoltas em silêncios. Mas os sentidos de seus silêncios

diferem sobremaneira. No caso do cego de nascença, trata-se do silêncio que tende para o extremo, aquele ao qual só é possível chegar por vias indiretas. A cegueira branca, entretanto, encontra-se muito mais próxima do silêncio local, porque há censuras, veladas ou não, propostas ou impostas, impedindo os indivíduos de ver.

O romance encontra-se vazado, também, pela intertextualidade. A recorrência à intertextualidade constitui um dos recursos criativos relacionados ao silêncio do romance. Trata-se de uma estratégia que evidencia o caráter de diálogo entre textos, expondo as múltiplas faces do discurso. A intertextualidade amplia os espaços silenciosos, impulsionando o receptor para os sentidos indizíveis que só se tornam possíveis na linha de encontro de textos diferentes. Cita-se aqui apenas um exemplo de intertexto. Na fala da mulher do médico, que tem arroubos poéticos, é possível identificar a aproximação com o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade: “Fez como eu, pensou a mulher do médico, deu-lhe o lugar mais protegido, bem fracas muralhas seríamos, só *uma pedra no meio do caminho*, sem outra esperança que a de tropeçar nela...” (SARAMAGO, 1995, p.63 – itálico nosso). Essa frase é dita pela mulher do médico. Nos silêncios desse encontro há uma multiplicação das possibilidades de sentido apenas propiciada pela confluência das ideias contidas nesses textos.

Os silêncios constituem a base do dizer e espalham-se por toda a narrativa. Nesses espaços de silêncio surgem os narratários, leitores implícitos que, chamados pelo narrador na história, adquirem foros de personagem: “Ainda era cedo quando o médico acabou de tomar, *imaginemos* com que gosto, a chávena de café e a torrada que a mulher teimou em preparar-lhe, cedo de mais para encontrar já nos seus lugares de trabalho as pessoas a quem deveria informar” (SARAMAGO, 1995, p. 39 – itálico nosso).

Nos discursos indiretos livres confundem-se os silêncios das falas do narrador com as falas das personagens, multiplicando-se os sentidos desses dizeres. Eis um exemplo:

a estas palavras, a mulher do médico começou a chorar, deveria estar contente e chorava, que singulares reações têm as pessoas, claro que estava contente, *meu Deus*, se é tão fácil de compreender, chorava porque se lhe tinha esgotado de golpe toda a resistência mental, (SARAMAGO, 1995, p. 307 – itálico nosso).

As prolepses pulverizam silêncios sobre o futuro, uma vez que vaticinam, mas não esclarecem o assunto, deixando a ideia envolta em mistérios: “além disso o dia não acabou, algo vai ter de suceder ainda” (SARAMAGO, 1995, p. 43). Por sua vez, os sentidos dos silêncios escondidos nas cores amarelo, verde, vermelho e branco entrecruzam-se e complementam-se no intuito de passar a mensagem. Afinal, é

cegueira, mas é branca de forma que “os cegos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro” (SARAMAGO, 1995, p. 94).

É verdade que o ruído é incessante e que o silêncio absoluto é impossível. Entretanto, sem silêncios não há comunicação, não há arte. Além disso, o processo de humanização do ser só tem início quando o sujeito consegue se voltar para dentro e, no silêncio da sua interioridade, empreender uma séria reflexão acerca de si mesmo, do outro e da sociedade na qual se encontra inserido.

4 Silêncios das imagens

Em *Ensaio sobre a cegueira*, os silêncios além de permear, atravessar e impregnar as palavras, expandem-se nas imagens suscitadas pelos discursos porque é justamente ele o responsável pela estruturação das imagens. É por meio do silêncio que o leitor pode unir os fragmentos dispersos no texto, os ditos e os não ditos, e erguer, mentalmente, a imagem, por exemplo, do Manicômio onde os ‘cegos’ são depositados como lixo da sociedade. É que

se uma mesma palavra, uma mesma expressão e uma mesma proposição podem receber sentidos diferentes – todos igualmente “evidentes” – conforme se refiram a esta ou aquela formação discursiva, é porque [...] uma palavra, uma expressão ou uma proposição não tem um sentido que lhe seria “próprio”, vinculado a sua literalidade. Ao contrário, seu sentido se constitui em cada formação discursiva, nas relações que tais palavras, expressões ou proposições mantêm com outras palavras, expressões ou proposições da mesma formação discursiva (PÊCHEUX, 1997, p. 161 – destaques do autor).

A imagem é, por excelência, o recinto do silêncio. Em sentido amplo, a imagem pode ser definida como “signo que incorpora diversos códigos e sua leitura demanda o conhecimento e compreensão desses códigos” (SARDELICH, 2006, p. 206). A imagem possui uma natureza multidimensional e todos os seus elementos icônicos são portadores de sentido. É extremamente sugestiva e permeada por silêncios a imagem do médico refletida no espelho: “virou-se para onde sabia que estava o espelho, [...]. Há mil razões para que o cérebro humano se feche, só estendeu as mãos até tocar o vidro, sabia que a sua imagem estava ali a olhá-lo, a imagem via-o a ele, ele não via a imagem” (SARAMAGO, 1995, p. 38). O espelho sempre foi compreendido como símbolo da sabedoria e do conhecimento. Ao refletir uma imagem humana, espelha também a verdade, a sinceridade, além do conteúdo do coração e da consciência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986). A imagem do rosto do

médico refletida no espelho é nítida, mas não pode ser vista pela própria personagem. Encontra-se envolta em silêncios. A submissão, as ninharias do cotidiano, a construção de uma vida larvar e inautêntica acabaram por silenciar a sua própria imagem.

A personagem sabe que a imagem está lá, mas não consegue divisá-la. O médico pode “olhar” na direção do espelho, mas não pode “ver”. E se não pode “ver”, pode ainda menos “reparar”. Impedido de contemplar a sua própria imagem devido às consequências nefastas do “mal-branco”, a personagem pode apenas tentar adivinhar os contornos da sua figura. Todavia, “sabia que a sua imagem estava ali a olhá-lo”.

Já se disse que os olhos são a janela da alma. Talvez esteja aí o motivo de Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 477) afirmarem que “O espelho não tem somente por função refletir uma imagem” porque “a alma, convertendo-se em um perfeito espelho, participa da imagem e por essa participação sofre uma transformação”. Há, assim, no silêncio dessa dupla contemplação, uma “configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma acaba por participar da própria beleza à qual ela se abre”. Entretanto, no caso do médico, a contemplação é unilateral: só o reflexo contempla porque o refletido se encontra na impossibilidade de enxergar. Quando muito pode apelar pelos silêncios da memória e relembrar imagens antigas.

O espelho, por outra perspectiva, pode não ser apenas um objeto no qual as pessoas veem sua imagem refletida. Ele pode adquirir prerrogativa metafórica quando se funde com os olhos humanos. Nesse caso, a visão não se dá de dentro para fora, mas de fora para dentro ou, melhor ainda, de dentro para dentro. Trata-se da consciência e, especialmente, da consciência moral. Esta “é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projecto confuso” (SARAMAGO, 1995, p. 26). A consciência pode ser definida, grosso modo, como percepção instantânea da ocorrência de algo que se passa dentro ou fora do sujeito. O trabalho da consciência é realizado no silêncio. Conhecimento, percepção, moralidade, honestidade e dever são elementos intrínsecos a ela. Além disso, ela opera no silêncio de um tempo que não pode ser mensurado. O narrador de *Ensaio sobre a cegueira* esclarece:

Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca (SARAMAGO, 1995, p. 26).

Ora, não adianta “negar com a boca”. Há um pacto, celebrado no silêncio, entre a natureza do homem e a integridade. Quando a boca de um ser humano pronuncia uma mentira, as trilhões de células que compõem o seu corpo gritam a verdade! É a insubordinação do silêncio. Ele não aceita cerceamentos, contenções, censuras. Se o silêncio for impedido de significar em um lugar, ele escapa e vai significar em outra parte. Afinal, não há silêncio sem sentido.

Em uma tentativa de silenciamento, a consciência pode até ser negada, como ocorre com as personagens do romance, mas o sintoma (o “mal-branco”) constituirá uma denúncia. Assim, ao perceber lampejos da razão, momento em que o sujeito começa a se dar conta da realidade, ele procura disfarçar o entendimento, uma vez que “o ato de perceber a real conjuntura da sociedade deteriorada e da própria degradação humana é complicado, doloroso e arriscado, porque implica se indignar ao extremo e assumir posições contrárias àquelas geradoras do caos” (TOFALINI, 2011, p. 62). Entretanto, é acometido pela “cegueira branca” (o sintoma). Assim, o sintoma mascara o desejo de ver. Os sintomas configuram-se como os sonhos na dualidade básica que rege o ser humano. Por um lado, o sintoma, assim como o sonho, atende e realiza um desejo e, por outro, mascara a realização do desejo como forma de proteger a psique do sentimento de desprazer.

Desse modo, a consciência pode até silenciar uma vontade proibida pela consciência moral, retirando dela a representação de palavra, no entanto o desejo emerge na consciência sob a forma de sintoma, visando a atender e a realizar o desejo, e fugir da culpa e das punições que podem advir da instância moral inconsciente instalada na psique do sujeito. É assim que no rastro da “cegueira branca” pode ser reconhecido (por via alusiva) o silêncio extremo. É que o silêncio primordial age “como força originária, potência criadora, fonte de energia precursora e propulsora de tudo o que vem à luz” (CUNHA, 1981, p. 13).

Nas imagens construídas na narrativa, a linguagem verbal, devido à sua relação com a metáfora, atinge o máximo de significados porque ela se abre como um leque de possibilidades ao permitir que o visível e o sensorial atinjam o indizível. Saramago dispõe do silêncio como de um material, de um instrumento contribuinte no processo artístico da criação. Trata-se, aí, do silêncio na qualidade de ato intencional, porque o artista “é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1999, p. 28). É ele que sabiamente realiza a dosagem de palavras e silêncios porque, afinal, a “hábil dosagem do silêncio é um dos grandes recursos romanescos” (TACCA, 1983, p.79).

É o tom que faz os grandes escritores, explica Blanchot (2011, p. 18 – itálico do autor): e o “tom não é a voz do escritor, mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que este silêncio ainda seja o *seu*, o que resta de si mesmo na descrição que o coloca à margem”. É desse modo que o silêncio se configura na base da literatura. Hannah Arendt (2007, p. 181) entende que a “fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar”. Entretanto, “a capacidade de pensar

relaciona-se com o sentimento, transformando a sua [do artista] dor muda e articulada”. Afinal, um “escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala, e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós” (ARENDT, 2007, p. 182).

Considerações finais

Embora o mundo se encontre repleto de barulhos, percebe-se sempre o contraponto dos silêncios. Ora, se a literatura quer arvorar-se em modalizar o ser humano em toda a sua totalidade, não pode deixar de representar também os silêncios que fazem parte dele, da sua linguagem e do seu dia a dia. Por isso, qualquer construção narrativa envolve também um grande contingente de silêncios. Ao se partir do pressuposto de que a linguagem é composta por sons e silêncios, então torna-se impossível não se deparar com os silêncios que integram qualquer narrativa ficcional.

Saramago, exímio construtor de silêncios, com a certeza de que o leitor seguirá seus raciocínios, por meio da linguagem utilizada no texto, das imagens, dos ditos, dos não ditos, dos espaços em branco, é responsável pelos sentidos tanto das palavras (vasadas de silêncios) quanto dos silêncios encerrados na obra. *Ensaio sobre a cegueira* pode ser compreendida como uma obra na qual reina o que Eni Orlandi chama de “silêncio de resistência”, na medida em que denuncia o silenciamento imposto, de várias formas, a milhões de homens no decurso da História, sejam eles vítimas de guerras ou indivíduos comuns aos quais se interditou o direito de dizer, de compreender, de pensar.

O mundo pós-moderno é regido por estratégias sistemáticas de repressão. Os processos de silenciamento, empreendidos por aqueles que visam apenas ao lucro, ao poder, à fama e à dominação, querem calar as vozes históricas, as obras de arte, os artistas, os intelectuais, a imprensa, as religiões, determinadas raças, os estrangeiros, as revoluções etc. Conforme Lourival Holanda (1992, p. 42-43), a “exploração do homem tem seu esteio no arrancar-lhe a palavra: emudecê-lo é reduzi-lo a nada; e assim, facilitar o mando – impedindo ao outro a palavra que forja a possibilidade de sonhar outro destino, diverso”. O problema mais grave é que além da “arrancar-lhe a palavra” querem exterminar a capacidade do sujeito de penetrar os sentidos mais profundos dos silêncios.

Referências

- ADORNO, W. Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. Tradução Roberto Raposo; posfácio Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.
CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Helder, 1986.

CUNHA, Dalva. *Silêncio, comunicação do ser*. Petrópolis: Vozes, 1981.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Tradução do capítulo I Ana Maria Guimarães; Eleni Jacques Martins. Campinas, SP: Pontes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese de Doutorado / Teoria literária. Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – orientação do Professor Dr. Marcos José Müller-Granzotto. Florianópolis, SC, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/91918/257998.pdf?sequence=1>> Acesso: julho de 2017.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio. Vidas Secas e o Estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Tradução de Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LE BRETON, David. *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi [et al.] Campinas: Unicamp, 1997.

REIK, Teodor. No início é o silêncio. In: NASIO, Juan-David (Org.). *O silêncio em psicanálise*. Tradução de Martha Prada e Silva. Campinas (SP): Papirus, 1989. p. 15-20.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 21ª. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARDELICH, Maria Emilia. Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa. In: *Educar*. n. 27. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 203-219.

SCIACCA, Michele Federico. *Silêncio e Palavra*. Tradução de Flávio Loureiro Chaves e Maria Teresa Pasquini. Porto Alegre: UFRGS, 1968.

STEINER, George. *Silêncio e linguagem. Ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

TACCA, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1989.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. “E fez-se luz na cegueira”. In: *Revista Antares: Letras e Humanidades*. Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade. Universidade de Caxias do Sul. ISSN: 1984-4921. V. 3, nº. 6. Jul. Dez 2011. p. 56-69.