



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RENATA DA COSTA ALVES

**A REESCRITURA DE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* NO CINEMA:
RESSIGNIFICAÇÕES DAS IMAGENS**

FORTALEZA
2012

RENATA DA COSTA ALVES

**A REESCRITURA DE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* NO CINEMA:
RESSIGNIFICAÇÕES DAS IMAGENS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

FORTALEZA

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

A482r

Alves, Renata da Costa.

A reescritura de Ensaio sobre a cegueira no cinema : ressignificações das imagens / Renata da Costa Alves . – 2012.

135 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.

Área de Concentração: Literatura comparada.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

1.Saramago, José, 1922-2010. Ensaio sobre a cegueira – Crítica e interpretação. 2. Meirelles, Fernando, 1955- . Ensaio sobre a cegueira (Filme) – Adaptações para cinema. 3. Literatura – Adaptações – Traduções. 4. Cinema e literatura. I. Título.

CDD 791.436570905

RENATA DA COSTA ALVES

**A REESCRITURA DE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* NO CINEMA:
RESSIGNIFICAÇÕES DAS IMAGENS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva

Aprovada em: ____/____/____ .

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Maria Valdenia da Silva
Universidade Estadual do Ceará (UECE/FECLESC)

Prof^a. Dr^a. Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha família, em especial à minha mãe,
Francisca Dalva da Costa.

AGRADECIMENTOS

A todos os colegas, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta dissertação.

Aos professores e professoras das disciplinas cursadas — Ana Maria César Pompeu, Cid Ottoni Bylaardt, Fernanda Maria Abreu Coutinho, Marcelo Almeida Peloggio, Orlando Luiz de Araújo e Vera Lúcia Albuquerque de Moraes — pelas instigantes discussões sobre os mais diversos temas da literatura.

Aos meus colegas, equipe do núcleo gestor e alunos da Escola Estadual Liceu do Conjunto Ceará que sempre foram compreensíveis com a minha situação de professora e estudante do Mestrado em Letras.

Aos colegas e professores do curso de Graduação em Letras da UECE, pelas vivências compartilhadas.

Ao meu marido Lourival Júnior pelo apoio e incentivo ao longo dos meus estudos acadêmicos.

A todos aqueles que fizeram, fazem e farão parte da minha trajetória.

À minha família, ao meu filho que está por vir e aos meus amigos — o meu maior patrimônio.

E ao professor Dr. Carlos Augusto Viana da Silva; primeiro pelo privilégio de tê-lo como orientador; segundo pela oportunidade que me deu e, por último, pela compreensão, pela competência e sutileza com as quais conduziu sua orientação.

Toda a literatura é um palimpsesto
(José Saramago)

RESUMO

Este trabalho propõe-se, por meio da análise do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, e de sua reescritura fílmica (2008), por Fernando Meirelles, investigar as estratégias de tradução, delineando, principalmente, como imagens do texto literário (a cegueira, a abjeção, o caos, a solidariedade e a própria trama.) foram ressignificadas na linguagem cinematográfica, gerando, assim, novas imagens do universo literário para novos públicos. Para tal, procuramos compreender como os traços convergentes e divergentes entre as duas obras contribuíram para singularizar tanto o romance quanto o filme, considerando as particularidades inerentes a cada signo (literatura e cinema). Inicialmente, fizemos algumas reflexões acerca dos estudos da tradução, em vista desses estudos, em parte, servirem de apoio às ideias seguidas neste trabalho, como o conceito de *reescritura*, de André Lefevere (1992). Posteriormente, serão focadas algumas questões elencadas por Saramago na construção do projeto narrativo de seu romance. Analisaremos a alegoria como recurso literário utilizado na ressignificação das imagens do *mal branco*— fio condutor do enredo. Serão levantadas questões internas e externas ao enredo, como o estudo da personagem e o contexto de produção e recepção o qual foi escrito o romance. No último capítulo, analisaremos como se deu a reescritura fílmica da obra, elencando algumas estratégias de tradução utilizadas pelo diretor em sua composição, além dos aspectos da poética fílmica e das intertextualidades. Os resultados mostram que a obra fílmica do diretor brasileiro não ficou à sombra do romance do autor português, pois adquiriu um caráter próprio, condicionado por fatores culturais, ideológicos, semióticos e autorais. O filme, sendo uma nova obra de ficção, é também uma nova reflexão sobre o valor de cada ser humano em meio ao coletivo chamado sociedade.

PLAVRAS-CHAVE: José Saramago, reescritura, romance, cinema.

ABSTRACT

This dissertation proposes, through the analysis of the novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995), by Jose Saramago and its filmic rewriting (2008), by Fernando Meirelles, to investigate translation strategies, delineating mainly how images of the literary text (the blindness, the abjection, the chaos, the solidarity, and the plot itself) were rewritten in the cinematographic language, creating, this way, new images of the literary universe for new audiences. In order to do so, we seek to understand the way converging and diverging features in relation to the two works contribute to give both the novel and the movie a singular aspect, considering the particularities of each language (literature and cinema). First, we will reflect on translation studies, since some of their principles give support to ideas followed in this research, as the concept of rewriting by André Lefevere (1992). Afterwards, some questions on the construction of Saramago's narrative project will be focused on. Allegory will be analyzed as a literary device used to resignify the images of the “*white blindness*” – the leitmotif of the narrative. It will be also taken into account internal and external elements of the plot, such as the analysis of characters, and the context of production and reception in which the novel was written. Finally, it will be analyzed the filmic rewriting of the literary work, presenting some translation strategies used by the director in his composition, as well as aspects of the poetics of the film and its intertextualities. The results show that the filmic text by the Brazilian director was not in the shade of the novel by the Portuguese author, given that the film got a particular characteristic, constrained by cultural, ideological, semiotic and authorial issues. Being the movie a new fictional work, it is also a new reflection on the value of each human being inside the collective entity called society.

Key words: Jose Saramago, rewriting, novel, cinema

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	As três Graças (Rafael,1500).....	66
Figura 2	O primeiro cego dentro do carro.....	99
Figura 3	Título do filme envolto em intensa luminosidade.....	99
Figura 4	Mulher do médico olhando para si própria.....	101
Figura 5	O primeiro grupo de cegos e a excessiva iluminação do corredor do manicômio.	102
Figura 6	Corredor inicialmente limpo.....	102
Figura 7	Mulher do médico guiando os demais.....	102
Figura 8	O espaço se deteriorando.....	103
Figura 9	Imagem final do corredor.....	103
Figura 10	Cena em que o grupo ouve uma música.....	104
Figura 11	Rei da ala 3 cantando.....	105
Figura 12	A claridade do corredor em contraste com a silhueta das mulheres.....	106
Figura 13	A cidade ao fundo.....	107
Figura 14	Panorama de destruição da cidade.....	107
Figura 15	A chuva à distância.....	107
Figura 16	A reação das personagens à chuva.....	107
Figura 17	Mulher do médico olha para o céu.....	108
Figura 18	Vista panorâmica da cidade.....	108
Figura 19	Primeiro cego desorientado.....	109
Figura 20	Câmera B, ângulos menos óbvios.....	110

Figura 21	Câmera C, “pesca” imagens ao acaso.....	110
Figura 22	Primeiro cego tenta consolar a esposa.....	112
Figura 23	Sequência do diálogo entre primeiro cego e sua esposa.....	112
Figura 24	Imagem panorâmica do ambiente onde está o casal.....	112
Figura 25	A parábola dos cegos (1568), de Pieter Bruegel.....	119
Figura 26	Cena de <i>Ensaio sobre a cegueira</i> (2008).....	119
Figura 27	Cena do filme.....	122
Figura 28	Night Portrait, Face down, de Lucian Freud.....	122
Figura 29	Homem deitado ao lado de um cachorro.....	123
Figura 30	Tela de Lucian Freud.....	123
Figura 31	Casa de locos (1812-1819).....	123
Figura 32	Corredor do manicômio degradado.....	124

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO À ADAPTAÇÃO FÍLMICA	16
2.1 Estudos descritivos da tradução	16
2.2 Reescritura: um novo conceito para uma nova abordagem da tradução	25
2.3 Adaptação fílmica: convergências entre a narrativa literária e a fílmica	36
3. <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i> : O PROJETO NARRATIVO DE JOSÉ SARAMAGO	48
3.1 <i>Ensaio sobre a cegueira</i> e a poética de José Saramago	48
3.2 A marca alegórica do enredo na composição das imagens	67
3.2.1 <i>A imagem da cegueira</i>	71
3.2.2 <i>A alegorização das personagens</i>	74
3.3 Contexto de produção e recepção do romance.....	86
4. <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i> : A REESCRITURA FÍLMICA DE FERNANDO MEIRELLES .	95
4.1 <i>Ensaio sobre a cegueira</i> e a poética de Fernando Meirelles	95
4.1.1 <i>A linearidade</i>	99
4.1.2 <i>A montagem</i>	108
4.1.3 <i>O elemento sonoro</i>	113
4.2 A resignificação das imagens na tela.....	118
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	135

1. INTRODUÇÃO

Todo conhecimento é, hoje, necessariamente,
um conhecimento comparado.

Paul Valéry

A proposta de dissertar sobre a tradução numa perspectiva mais abrangente pareceu-nos instigante, desde o momento de nossa participação no Grupo de Estudos em Tradução, Cultura e Mídia, promovido por esta instituição de ensino. Além deste motivo, acreditamos que as traduções de textos literários para outras formas de linguagem tem sido uma ação tão frequente quanto promotora de discussão. Por sua natureza dialógica, a tradução evidencia-se como uma atividade importante que se realiza dentro de um sistema cultural do qual fazem parte diferentes discursos e linguagens. Assim, a tradução demonstra-se um elemento de propagação de discursos entre sistemas de culturas diferentes, de sistemas linguísticos diferentes e meios diferentes de linguagem. Nesse contexto, a reescritura, que é um tipo de tradução, insere-se em nossa discussão. As reescrituras são, portanto, construídas a partir de procedimentos sistemáticos que envolvem ações culturais, políticas, individuais e/ou institucionais, disciplinadores que interferem ou, pelo menos, têm a pretensão de interferir nos textos traduzidos em seus respectivos contextos de chegada.

Sendo assim, as reescrituras apresentam-se como atividades indispensáveis a qualquer cultura, principalmente por serem atos de comunicação que fomentam a universalização da informação. Consoante a essa ideia, tem sido cada vez mais frequente a reescritura de obras literárias para o cinema, principalmente pelo caráter dialógico que há entre esses meios. Contudo, em nível acadêmico, os estudos sobre a tradução caminham a passos lentos e é ainda a teoria literária e a semiótica que se ocupam predominantemente com essa questão. Os métodos de análise teórico-prescritivos, que davam à tradução um caráter meramente de transcrição de uma língua-fonte para uma língua-alvo, tinham como base a ideia de equivalência entre os textos.

É nesse contexto que se destacam os Estudos Descritivos da Tradução (DTS) cujo foco é concentrar-se nos aspectos observáveis das traduções, entendendo-as como parte de uma história cultural, na qual se analisa a maneira como foram feitas e os resultados obtidos numa dada cultura em que chegaram. Não se considera à luz dos DTS a tradução como resultado de equivalências ou fidedignidade com um texto “original”, mas sim um estudo que

leva, também, em consideração o processo, o contexto e o público receptor (HIRSCH, 2006, p. 19).

Após os anos de 1970, Itamar Even-Zohar e Gideon Toury desenvolveram as premissas dos estudos da tradução, oferecendo-lhe uma nova abordagem, que a enxergava como um fato cultural, uma atividade governada por normas e sujeita a coerções, com ênfase do campo de estudo no polo receptor.

Dando seguimento a esses estudos, chega-se ao conceito de “reescritura”, de André Lefevere (LEFEVERE, 1992, p. 31). Para este autor, a reescritura de uma obra é uma forma de tradução. Segundo essa perspectiva, a tradução é a reescritura de um texto de partida e as reescrituras afetam profundamente a interpretação dos sistemas literários, não somente pelo fato de projetar a imagem de um escritor ou de uma obra em outra literatura ou por fracassar em fazê-lo, mas também por introduzir novos instrumentos no corpo de uma poética delineando mudanças. O conceito de reescritura de Lefevere se refere “às traduções, críticas, resumos, adaptações, histórias em quadrinhos, filmes para TV, ou seja, qualquer tipo de processamento de um texto, seja na mesma língua ou em outro idioma, assim como também em mídia diferente.” (HIRSCH, 2006, p. 28).

O romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do escritor português José Saramago, reescrito para o cinema, insere-se nesse contexto, pois o discurso literário do autor foi reescrito para outro sistema de linguagem e isso corroborou uma nova imagem da sua obra para um novo público. O romancista escreveu *Ensaio sobre a cegueira*. O cineasta reescreveu-o. Assim, temos duas narrativas que nas semelhanças se diferenciam e que na interação de suas linguagens adquirem múltiplos significados. E é diante disto que levantamos as seguintes problemáticas para o desenvolvimento do nosso trabalho: a tradução para o filme *Ensaio sobre a cegueira* (2008), de Fernando Meirelles, refletiu as mesmas angústias e temáticas da obra de partida? Os significados atribuídos por Saramago à cegueira, por exemplo, aproximaram-se ou se distanciaram dos atribuídos por Meirelles? Como Meirelles (des)leu e reconstruiu o romance de Saramago? Quais procedimentos foram adotados por Meirelles e quais seus efeitos na releitura? É com base nesses questionamentos que o cerne da dissertação foi construído, ou seja, de um modo geral, como se deu a reescrita do romance para o cinema?

O presente trabalho tem como objetivo principal, por meio da análise do romance *Ensaio sobre a cegueira* e de sua reescritura fílmica, investigar algumas estratégias de

tradução na reescritura *Blindness* (2008), de Fernando Meirelles, delineando, principalmente, como as imagens do texto literário foram ressignificadas na linguagem cinematográfica, gerando, assim, novas imagens do universo literário para novos públicos.

A obra *Ensaio sobre a cegueira* apresenta múltiplas possibilidades para análise. Em seu diário, *Cadernos de Lanzarote*, (1997), o escritor português fornece rico material sobre o momento de sua produção, revelando ao leitor algumas de suas escolhas e estratégias. O romance foi reescrito em 2008 pelo cineasta brasileiro Fernando Meirelles. A narrativa fílmica passa claramente por um processo de mudanças e reinvenção contínua. Sua primeira transformação parte da concepção inicial do escritor, que é modificada no processo de reescritura. Com o filme de Meirelles, anos depois, o romance foi reprojetoado no sistema literário e cultural brasileiro como um todo.

O romance em questão demarca uma importante e substancial mudança no modo através do qual Saramago apresenta o enredo de suas obras. Em publicações anteriores, os elementos da narrativa, entre eles o tempo e o espaço, representavam importantes referências, delimitados e explicitados pelo autor, através das datas, locais e referências a personagens históricos. O romance *Ensaio sobre a cegueira*, porém, propõe ao leitor a busca de um novo modo de percepção da narrativa, pois, a partir dela, o autor opta por um maior índice de indeterminação do tempo e do espaço, além de tecer em sua narrativa um insólito acontecimento: uma súbita epidemia de cegueira, denominada de “mal branco”.

A narrativa tem início com a súbita cegueira de um homem diante do semáforo, em pleno caos do trânsito de um grande centro urbano. Não se trata de uma cegueira “comum”, mas uma cegueira “branca” (mar de leite), que contamina as pessoas de um local indefinido. Os “cegos” são levados a um antigo manicômio, ficando assim isolados dos demais habitantes. Tomados pelo caos e horror, eles vivem situações de extrema violência, como agressões, estupros, assassinatos. Os valores e os papéis sociais caem por terra, e as personagens mergulham em um abismo de desintegração moral e física.

O trabalho apresenta-se dividido em três capítulos. No primeiro, contemplam-se discussões acerca dos estudos da tradução e da adaptação fílmica. Para tal, teremos em pauta definições, exemplificações, classificações e, principalmente, reflexões sobre a prática tradutória entre diferentes sistemas de linguagem. É imprescindível neste capítulo a abordagem das novas tendências nos estudos de tradução, pois são elas que subsidiam a ideia de que não é apenas o produto de um dado texto que deve ser estudado, mas também seu processo. É nesta parte que se encontra nosso referencial teórico, formado por Gideon Toury

(1995), Itamar Even-Zohar (1999), Robert Stam (2003), André Lefevere (2007), Linda Hutcheon (2011), dentre outros.

O segundo capítulo, dividido em quatro seções, contempla a análise do romance saramaguiano em aspectos interiores à narrativa e exteriores a ela. Em seus aspectos interiores, delinearemos a poética da narrativa de *Ensaio sobre a cegueira*, demarcando, primeiramente, algumas produções portuguesas que foram essenciais à composição literária e à formação do escritor português. Ainda neste capítulo, as imagens mais marcantes do romance serão interpretadas à luz da alegoria, figura constante nesta narrativa e, portanto, irrecusável à nossa análise. É importante sinalizar aqui que não é nosso propósito investigar o universo teórico da alegoria, considerando-se sua longa tradição crítica, mas apenas utilizar esta figura retórica para destacar e analisar algumas características textuais trabalhadas pelo autor na estrutura alegórica do romance (BERRINI, 1998). Quanto aos aspectos exteriores à narrativa, observamos alguns detalhes sobre o processo de escrita do romance, como as escolhas e estratégias de construtividade textual do escritor e também como se deu a recepção do romance que foi inquestionavelmente crucial para seu reconhecimento internacional, culminando com o Nobel em 1998. O apoio teórico é composto principalmente por Álvaro Cardoso Gomes (1993), José Saramago (1996), Maria Alzira Seixo (1999), Vera Bastazin (2006), João Adolfo Hansen (2006), João Marques Lopes (2010) e outros.

O terceiro capítulo refere-se aos procedimentos de criação de Fernando Meirelles em sua reescritura. Para tal, primeiro traçaremos um percurso da poética da narrativa cinematográfica. A seguir, descreveremos as seguintes estratégias: linearidade, a montagem e o elemento sonoro. Também neste capítulo, trataremos de algumas estratégias de tradução de Meirelles que deram um contorno particular à sua narrativa, como a intertextualidade. O arcabouço teórico será formado por Jacques Aumont et al (1995), Coutinho (1996), Marcel Martin (2003), Ismail Xavier (2008) e no próprio Meirelles que registrou grande parte de seu processo de criação em um *blog* e no livro *Cegueira, um ensaio* (MEIRELLES, 2010).

2. DOS ESTUDOS DA TRADUÇÃO À ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Neste capítulo, serão expostos e discutidos aspectos dos estudos da tradução, considerando a subdivisão tradicional entre linguística e literatura, bem como as recentes teorias de tradução, as quais consideram na análise tradutória também o processo e não apenas o produto. Também será feito um panorama sobre princípios teóricos da adaptação fílmica. A primeira parte contemplará os estudos descritivos da tradução, com abordagens na teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar e também na teoria de Toury; a segunda, a reescritura como um tipo de tradução; a terceira tratará do estudo da adaptação fílmica e as implicações referentes à narrativa literária e à narrativa fílmica.

2.1 Estudos descritivos da tradução

Os Estudos da Tradução com pretensão a ser uma disciplina, com um objeto de estudo específico, com postulados científicos e com finalidade científica surgiram há algumas décadas e muito recentemente vêm ganhando reconhecimento nos meios acadêmicos. A tradução, em si, compreendida como uma atividade indispensável em qualquer cultura, por ser um ato que corrobora a internacionalização da informação, é também um ato milenar, conforme a informação seguinte revela: “O erudito do Renascimento coletava vários manuscritos e trechos de manuscritos, a fim de publicar uma edição mais ou menos confiável de um clássico grego ou romano” (LEFEVERE, 2007, p. 19).

Diante da importância do ato tradutório, os teóricos contemporâneos dos Estudos da Tradução propuseram-se a ir além dos relatos de experiências ou intuições pessoais e se opuseram a uma perspectiva meramente normativa da tradução. Um aspecto importante no desenvolvimento desses estudos é a noção da equivalência. Tal noção tem se tornado cada vez mais discutível, senão contestada, e cedendo lugar a estudos que consideram o processo, o contexto e a recepção das traduções.

Com o Pós-estruturalismo e a Pós-modernidade, em que vários conceitos e valores foram repensados, os parâmetros têm se alterado e hoje se considera a tradução como uma transformação e o tradutor como um construtor de sentido, uma vez que, como leitor de um dado texto, ele passa a construir novos sentidos e não apenas a reproduzi-los.

As teorias linguísticas da tradução — referências tradicionais dos estudos de tradução — preconizavam que a tradução deveria estar atrelada à noção de equivalência.

Sendo assim, destacam-se três princípios teóricos da tradução no âmbito linguístico. Segundo Cristina Rodrigues (2000, p. 25-26), há uma vertente representada pela obra de Eugene Nida; uma defendida por John Catford e outra apresentada pela linguística contrastiva.

Para a linguística contrastiva, a noção de equivalência de tradução seria utilizada como parâmetro para a comparação entre certos aspectos de duas ou mais línguas. Assim, a utilização da tradução como instrumento metodológico pode ser ilustrado pelo trabalho de Halliday et al., (RODRIGUES, 2000, p.28). Segundo essa perspectiva, o trabalho da linguística contrastiva pressupõe três etapas: a descrição separada dos aspectos importantes de cada língua; o estabelecimento da comparabilidade; a comparação em si. Os autores explicitam, portanto, que os estudos comparados dependem do estabelecimento da equivalência no uso real da língua, ou seja, o que denominam “equivalência contextual”.

Halliday et al., usam como princípio a concepção de que a tradução é “a relação entre dois ou mais textos que desempenham idêntico papel em idêntica situação” (apud RODRIGUES, 2000, p. 29). Embora tenham marcado a restrição quanto aos conceitos de “situação” ou de “papel idêntico” por não serem absolutos, há contida nesta definição a visão de extrema similaridade entre os textos, em que há a transferência de ideias de uma língua para outra. O “equivalente contextual” nessa perspectiva seria apenas uma construção em uma língua que pode, em certas circunstâncias, substituir outra construção, em outra língua, ou seja, apenas as construções que exibem equivalência contextual são comparáveis. Seria o equivalente contextual fundamental para pontuar as diferenças e as semelhanças entre as línguas, ou seja, serviria para indicar se há ou não correspondência formal entre as categorias as quais se deseja comparar.

Desse modo, o que foi demonstrado acima sobre o conceito de equivalência em linguística contrastiva mostra um enfoque completamente dissociado da situação real da tradução. Se, por um lado, o “equivalente de tradução” remete a uma relação de produção de enunciados em língua estrangeira; por outro, remete a uma relação idealizada entre elementos comuns nas duas línguas, como um constructo que se fundamenta em um sistema de referência de caráter universal e abstrato, fora e acima das duas línguas envolvidas (Halliday et al., Krzeszowski e Marton apud Rodrigues [2000]). Como afirma Rodrigues (2000), na tentativa de definir o “equivalente de tradução”, os contrastivistas acabaram por manifestar uma concepção estática e a-histórica de tradução e de leitura, se não da própria linguagem. A

atividade tradutória, sob esse aspecto, é idealizada, em vista de, principalmente, abstrair do conceito as referências e as situações reais de tradução.

John C. Catford, ao defender sua vertente da teoria linguística da tradução, buscou analisar e descrever os processos da tradução, objetivando compreender “o que a tradução é”, em vez de se deter em problemas específicos de tradução. Rodrigues expõe o seguinte sobre os propósitos de Catford:

Isso envolveria discorrer “sobre a natureza da equivalência de tradução, a diferença entre equivalência de tradução e correspondência formal, os níveis de língua a que se podem executar traduções”. Para o autor, “a teoria da tradução diz respeito a certo tipo de relação entre línguas, mas, enquanto as relações entre línguas podem ser bidirecionais, ainda que nem sempre simétricas, “a tradução, como processo, é sempre unidirecional”, sempre realizada de uma língua-fonte para uma língua-alvo (CATFORD apud RODRIGUES, 2000, p. 37).

De acordo com o que foi exposto, é notável em Catford que a tradução é percebida em consonância com o conceito de equivalente de tradução que será atribuído pelo autor relacionado ao estudo de semelhanças e diferenças entre línguas ou, pelo menos, já se inclina a isso.

O autor estabelece, em seu quadro de análise, a busca por uma sistematização linguística da tradução, tendo por base a ideia de equivalência. Para ele, a tradução seria “a substituição de material textual numa língua (LF [língua fonte]) por material textual equivalente noutra língua (LM [língua meta])” (apud Rodrigues, 2000, p.38). Sendo assim, traduzir significa substituir cada item da língua de partida pelo equivalente mais apropriado da língua de chegada, dentre outras escolhas possíveis, com potencial de equivalência. Ainda sobre a questão, Rodrigues (2000, p. 61) afirma que Catford tinha a convicção de que as línguas compartilhavam o mesmo *status* e que as questões culturais não exerciam influência nas traduções e ainda que o tradutor não teria maior participação, excluindo as questões de espaço e tempo desse modelo prescritivo.

Para Arrojo (2000, p. 12), tal perspectiva de tradução— como um veículo de substituição do texto da língua de partida pelo seu equivalente na língua de chegada— é limitada por conceber a tradução apenas como um transporte de significado de uma língua para outra, dando ao texto traduzido um caráter reducionista na sua dimensão interpretativa. Segundo a autora:

Se pensarmos o processo de tradução como transporte de significados entre língua A e língua B, acreditamos ser o texto original um objeto estável, transportável, de contornos absolutamente claros, cujo conteúdo podemos classificar completa e

objetivamente. Afinal, se as palavras de uma sentença são como carga contida em vagões, é perfeitamente possível determinarmos e controlarmos todo o seu conteúdo e até garantirmos que seja transposto na íntegra para outro conjunto de vagões. Ao mesmo tempo, se compararmos o tradutor ao encarregado do transporte dessa carga, se restringe a garantir que a carga chegue intacta ao seu destino. Assim, o tradutor traduz, isto é, transporta a carga de significado, mas não deve interferir nela, não deve interpretá-la (ARROJO, 2000, p. 12).

Percebemos, com a discussão acima, que esta visão tradicional de se perceber o fenômeno tradutório é insuficiente, pois o toma como se fosse um processo estático e descontextualizado, sem levar em conta as questões culturais que inegavelmente influenciam a tradução e, principalmente, o papel do tradutor, já que pressupõe a chegada de “uma carga intacta” a seu destino final, desconsiderando as releituras (interpretações) que o tradutor poderia fazer como faz qualquer leitor de um texto.

Com a vertente defendida por Eugene Nida, a linguística é utilizada como um instrumental para análise, prescrição e solução de questões de tradução. Um dos objetivos do autor é descrever cientificamente “o processo de transferência de uma mensagem de uma língua para outra” (*apud* RODRIGUES, 2000, p. 62).

Na síntese de sua obra teórica, Nida propõe um modelo em que a tradução se faria em três etapas: a da análise linguística, a da transferência e da reestruturação, sendo nesta última onde caberia realizarem-se as modificações opcionais. Seria a etapa em que se “ajeita” o texto, para torná-lo fluente. A segunda etapa consiste em transferir os resultados da análise da língua fonte para a língua alvo. É nesta etapa que o tradutor escolheria a “orientação básica” para realizar sua atividade. Conforme o autor explicita, há duas “orientações básicas” que são a *equivalência formal* e *equivalência dinâmica*.

A equivalência formal, segundo Bassnett, “centra a sua atenção na mensagem em si, tanto na forma como no conteúdo. Neste tipo de tradução, preocupamo-nos com correspondências do tipo poesia para poesia, frase para frase, conceito para conceito” (BASSNETT *apud* RODRIGUES, 2000, p. 63) e é chamada por Nida de *tradução glossária*, que tem por objetivo possibilitar que o leitor perceba o máximo possível do contexto da língua de partida. A equivalência dinâmica, por seu turno, tem por princípio o *efeito equivalente*, ou seja, “o princípio segundo o qual a relação entre o receptor e a mensagem devia lograr ser a mesma que se estabelece entre os receptores originais e a mensagem na língua fonte [*língua de partida*]” (BASSNETT, 2003, p. 55).

Sobre a função do tradutor, o pensamento de Nida se aproxima do de Catford, pois como expõe Rodrigues (RODRIGUES, 2000, p.76), “o tradutor, sujeito consciente e racional, procede a uma análise minuciosa do texto e resgata seus sentidos, ali depositados por um

autor com intenções conscientes e detectáveis (...). Apesar de levantar a questão de ser possível ‘um certo grau de envolvimento pessoal [do tradutor] em seu trabalho’, Nida julga que qualquer “intromissão pessoal” deve ser afastada pela sua ‘honestidade intelectual’ (NIDA apud RODRIGUES, 2000, p.154)”.

Novamente percebemos uma concepção incompleta da tradução, pois esse “fazer sentido” adota uma relação entre um sujeito e um objeto estático [o texto], em que o primeiro aplica certos métodos para atingir os significados do segundo. Nega-se, então, a importância de todo um contexto histórico, cultural e de conhecimento pessoal do tradutor. Sua tarefa seria simplesmente reproduzir os significados que foram depositados por alguém em um texto prévio.

Walter Benjamin já previu em uma discussão, em 1923, a problemática envolvendo o papel do tradutor nas teorias tradicionais de tradução:

Se a tarefa do tradutor aparece sob este prisma, os caminhos de sua realização arriscam a se obscurecer de modo impenetrável. A tarefa de provocar o amadurecimento, na tradução, das sementes da pura linguagem, parece inalcançável. Pois qualquer solução não torna impossível se a reprodução do sentido (die Wiedergabe des Sinnes) deixa de ser determinante? Dito pela negativa, este é o significado de tudo que precede. Fidelidade e liberdade – liberdade da reprodução do sentido e, para seu alcance, fidelidade à palavra – são os velhos conceitos empregados nas discussões sobre as traduções. Uma teoria que busca na tradução só a reprodução do sentido, não mais parece ser de valia (BENJAMIN, 1992, p. 60 e 61).

Notamos a crítica de Benjamin quanto à ideia de tradução como transposição de significados de uma língua para outra.

Embora com algumas distinções, percebe-se que, nos três princípios teóricos dos estudos linguísticos apresentados acima, há, como ponto de contato, uma sistematização da equivalência em tradução. O ponto exato em comum corresponde à tentativa de definir o que é *equivalente de tradução*, para, assim, classificar aquilo que não o é. Porém, as vertentes partiram de uma concepção vaga de equivalência como igualdade de valores, provavelmente relacionada ao uso desse termo na matemática. A persistência na noção de equivalência acaba deixando lacunas nessas vertentes e concebe a tradução como uma reprodução, desconexa de suas características culturais, sociais e estruturais da língua a ser traduzida.

Com as discussões estabelecidas acima, percebe-se quão limitada é a visão linguísta da tradução, pois a desvincula de seu contexto de produção e principalmente de recepção,

tomando-a como um fato isolado e dando muito importância aos aspectos formais da tradução e à sua correspondência formal.

Gradativamente, surge uma nova proposta para os estudos da tradução. Consoante com um novo “olhar” para o fenômeno—aquele que considera o processo, o contexto e a recepção—, estão os Estudos Descritivos da Tradução, doravante DTS (Descriptive Translation Studies), expressão criada por James Holmes. Os DTS opõem-se a uma perspectiva meramente normativa na análise do texto traduzido e concentram-se no processo, inserindo-as em um determinado contexto e numa determinada história cultural, da qual são indissociáveis.

Os DTS mudam o foco de análise para o texto de chegada, ao contrário das abordagens linguísticas acima descritas que priorizavam o texto fonte e, de forma prescritiva, lidavam com os aspectos de equivalência linguística. Sendo assim, os DTS surgem como um novo paradigma dentro dos Estudos da Tradução e consideram relevante não somente o texto de partida, mas o de chegada, bem como outros textos os quais estão inseridos na cultura de chegada. Sobre o surgimento dos DTS, Hirsch acrescenta que:

Teve início quando James Holmes cunhou o termo “Translation Studies” (estudos da tradução) para essa então nova abordagem no livro “The Name and Nature of Translation Studies”, em 1972. Nesse texto fundador, Holmes chegou à conclusão de que se tratava de uma disciplina empírica, baseada em fenômenos, preocupada em descrever os fenômenos relevantes e em estabelecer princípios que pudessem explicar e prever a sua ocorrência. [...] Esse texto é a “declaração de independência dos estudos da tradução” (HIRSCH, 2006, p.20).

Segundo Holmes, o objetivo dos DTS consiste em “descrever a atividade tradutória e o produto da tradução conforme elas se manifestam no mundo da experiência” (HOLMES apud HIRSCH, 2006, p. 21).

Assim, ao dividir a disciplina em estudos *teóricos* e *descritivos*, Holmes criou um projeto que seria a estrutura básica para a disciplina. Os estudos teóricos se destinariam às explicações e às previsões das traduções, enquanto que aos estudos descritivos caberia descrever esses fenômenos linguísticos. A partir dessa divisão, Holmes estabeleceu novas distinções, determinando três áreas nos DTS: os estudos dirigidos ao produto, que seriam responsáveis pelas traduções existentes; os estudos dirigidos à função, que examinariam o contexto sociocultural das traduções; e os dirigidos ao processo, que se ocupariam dos processos mentais do tradutor (HIRSCH, 2006, p.20). Como é notável, em todos os processos a preocupação é com o texto de chegada.

Embora desde a Antiguidade, críticos literários, filósofos, linguistas e outros pensadores discutissem sobre as implicações das traduções, a reunião dessas reflexões sob a égide de uma disciplina acadêmica é muito recente. A disciplina, formada pela reunião de pressupostos da Linguística, da Antropologia, da Literatura etc., por sua natureza interdisciplinar foi responsável pelos desdobramentos das teorias de tradução.

Nas décadas seguintes aos anos 1970, outros teóricos desenvolveram as premissas dos DTS, dentre eles, o israelense Gideon Toury seja talvez um dos mais conhecidos. Toury baseou-se na teoria dos polissistemas, desenvolvida pelo também israelense Itamar Even-Zohar para explicar o comportamento e a evolução dos sistemas literários. Os dois teóricos assimilam a tradução como um fato cultural, uma atividade governada por normas e sujeita a coerções, com ênfase no pólo receptor. *The Position of translated Literature within the Literary Polyssistem*, de Itamar Even-Zohar, em 1979, foi um dos primeiros textos a explicar a teoria de polissistema. Nele, Even-Zohar expressa o seguinte:

Meu argumento é que as obras traduzidas se correlacionam de pelo menos duas maneiras: (a) na forma como seus textos de origem são selecionados pela literatura-alvo, os princípios de seleção dos textos de origem nunca são incorrelacionáveis com os co-sistemas da literatura alvo (...); e na forma de se adotar normas específicas, comportamentos e políticas— em suma, no uso de seu repertório literário— que resulta de suas relações com outros co-sistemas. Estes não se limitam apenas ao nível linguístico, mas manifestam-se também em qualquer nível de seleção. Assim, a literatura traduzida pode ter seu próprio repertório que, em certa medida, poderia até mesmo ser exclusiva a ela (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 192).¹

Hirsch também se posiciona sobre a questão da seguinte forma:

Nessa definição de polissistemas estão inclusas estruturas literárias, semi-literárias e extra-literárias existentes em uma dada cultura, que estão em constante movimento, em busca de uma posição central, competindo entre si pela preferência dos leitores, por prestígio ou por poder. Um polissistema seria, então, uma rede de relações, composta, por sua vez, de várias outras redes simultâneas de relações (HIRSCH, 2006, p.22).

Percebe-se, assim, que os polissistemas concebem determinada cultura como um grande sistema, internamente composto por subsistemas e que se relaciona com outros

¹ Todas as traduções sem referências, ao longo deste trabalho, são da autora.

My argument is that translated works do correlate in at least two ways: in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (to put in the most cautious way); and in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies— in short, in their use of the literary repertoire— which results from their relations with the other home co-systems. These are not confined to the linguistic level only, but are manifest on any selection level as well. Thus, translated literature may possess a repertoire of its own, which to a certain extent could even be exclusive to it.

sistemas paralelos. Dentro do polissistema de uma cultura figura, por exemplo, o sistema literário que, por sua vez, abriga o da literatura traduzida. Como foi exposto pelos autores acima, o polissistema de Zohar contém um aglomerado heterogêneo e hierarquizado de subsistemas que interagem entre si e, por conseguinte, acarretam uma evolução constante no interior do sistema inteiro.

Um aspecto central na teoria de Even-Zohar é a noção de que vários estratos e subdivisões que compõem um polissistema estão sempre competindo entre si para ocupar a posição dominante no centro. Desse modo, no caso do polissistema literário, há uma tensão permanente entre o *centro* e a *periferia* em que diversos gêneros e obras literárias (incluindo tanto as formas canônicas quanto as não-canônicas) disputam o lugar central. Por conseguinte, o polissistema literário não é formado apenas por obras-primas, mas também por gêneros de menor prestígio como a literatura infantil, popular, panfletária e traduzida, os quais, em geral, eram marginalizados, pelo menos com relação aos estudos literários tradicionais. Como exemplo, é possível citar o conflito entre a produção literária de José Saramago no sistema português e a preferência da crítica pelo gênero romance, que vem ocupando no sistema literário uma posição central em detrimento de suas obras no gênero poesia. Conforme afirma Lopes, “trata-se de um gênero no qual o autor nunca foi reconhecido como figura de primeiro plano” (LOPES, 2010, p. 51).

Embora as ditas “formas menores” ou menos valorizadas, a saber, produtos audiovisuais, romances não canônicos, as traduções etc., ocupem geralmente a periferia do polissistema, o estímulo que elas conferem às canonizadas, localizadas no centro, constitui um dos principais fatores para a evolução do polissistema. Na apresentação de seu pressuposto, Even-Zohar defende que a tradução dá ao texto traduzido a condição de partícipe do sistema literário de um país, reafirmando que toda tradução também faz parte da cultura de chegada, por isso é relevante para este contexto mais esta afirmação do autor:

Para dizer que a literatura traduzida mantém uma posição central no polissistema literário significa que ela participa ativamente na formação do centro do polissistema. Em tal situação, ela é em grande parte integrante das forças inovadoras, e como tal susceptível de ser identificada com os principais eventos na história literária enquanto estes estão ocorrendo (EVEN-ZOHAR, 1999, p 193).²

² To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem. In such a situation it is by and large an integral part of innovatory forces, and as such likely to be identified with major events in literary history while these are taking place.

Nota-se, desse modo, que o autor reconhece a importância da tradução em um dado sistema literário, como um agente que instiga o fomento das relações no polissistema.

A teoria dos polissistemas foi subsequentemente desenvolvida por Gideon Toury, que se deteve no ramo descritivo da disciplina. Para este autor, a tradução deve ser estudada de modo descritivo e o estudo deve ter como objetivo verificar qual foi a orientação dada a ela, como se insere no sistema que a recebe e o tipo de coerções que influenciou o trabalho do tradutor (RODRIGUES, 2000, p. 132).

Em sua contribuição aos Estudos Descritivos da Tradução, Toury expõe que:

Descrever, explicar e prever fenômenos relativos ao nível de seus objetos é, portanto, o objetivo principal da disciplina. Além disso, realizar cuidadosamente estudos em corpus bem definidos, ou séries de problemas, constitui a melhor forma de testar, refutar e especialmente mudar e aperfeiçoar a própria *teoria*, em cujos termos a pesquisa é realizada. (...) Se escolhermos por concentrar esforços em textos traduzidos e/ou em seus constituintes, em relações intertextuais, em modelos e normas de comportamento de tradução ou em estratégias lançadas para a solução de problemas particulares, o que constitui a substância de uma disciplina propriamente dita de Estudos de Tradução são mais fatos (observáveis ou reconstituíveis) da vida real do que simplesmente entidades meramente especulativas resultantes de hipóteses preconcebidas e modelos teóricos (TOURY, 1995, p.1).³

Podemos, portanto, interpretar por meio de seu discurso que os estudos da tradução devem sistematizar seus objetivos, descrevendo, explicando e prevendo os fenômenos relativos ao objeto traduzido. E ainda que a teoria não é algo estanque, podendo ser reformulada em seu curso. Toury acentua também que o objetivo das investigações não é mais prescrever normas para o processo, mas tentar descrever comportamentos frequentes dos tradutores para que se entenda como as traduções são feitas. Isso seria o âmago das questões teóricas, desenvolvidas por esses estudos.

A teoria dos polissistemas, iniciada por Zohar e aplicada por Toury, recebeu algumas críticas, como a de Rodrigues (2000, p. 157). Segundo esta autora, “O projeto de Toury não se diferencia de propostas teóricas anteriores, como de Nida e a de Catford, quanto à tentativa de se apresentar como o mais geral e abrangente possível.” No entanto, ao mesmo tempo serviu de fundamento para várias pesquisas sobre a tradução e seus pressupostos tiveram

³ Describing, explaining and predicting phenomena pertaining to its objects level is thus the main goal of such a discipline. In addition, carefully performed studies into well-defined corpuses, or sets of problems, constitute the best means of testing, refuting, and especially modifying and amending the very theory, in whose terms research is carried out. (...) Whether one chooses to focus one's efforts on translated texts and/or their constituents, on intertextual relationships, on models and norms of translational behaviour or on strategies resorted to in and for the solution of particular problems, what constitutes the subject matter of a proper discipline of Translation Studies is (observable or reconstructable) facts on real life rather than merely speculative entities resulting from preconceived hypotheses and theoretical models.

desdobramentos, como o conceito de reescritura de André Lefevere, que será abordado na próxima seção deste capítulo.

2.2 Reescritura: um novo conceito para uma nova abordagem da tradução

Vários estudos deram prosseguimento ao instrumental teórico dos Estudos da Tradução. Um desses estudos — referência inegável para estudos na perspectiva dos DTS — trata do desenvolvimento do conceito de tradução como reescritura de um texto de partida, de André Lefevere. Sobre este conceito, Lefevere esclarece que

A tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra (LEFEVERE, 2007, p.11-12).

Conforme expõe o autor, as reescrituras exercem grande influência no sistema literário, podendo, inclusive, manipular (positiva ou negativamente), de forma deliberada ou não, a literatura de acordo com uma dada ideologia vigente. Contudo, as reescrituras foram pouco estudadas ou estudadas de forma pejorativa, devido à, dentre outros fatores, noção do autor como gênio e também da sacralização do texto literário, cuja ideia preconizava que a reescritura era uma forma inferior e que deveria ser a transferência de significados de uma língua para outra, negligenciando-lhe, assim, seu caráter de alteridade.

Certamente o lugar que cabe o autor na discussão é um ponto bastante controverso e prolífero dos estudos literários. Durante muito tempo a *intenção* do autor foi foco da análise das obras. Era o papel do autor que interessava, a relação entre o texto e o seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto.

Compagnon, ao entrar nesta questão, afirma que:

A antiga idéia corrente identificava o sentido da obra à intenção do autor; circulava habitualmente no tempo da filologia, do positivismo, do historicismo. A ideia corrente moderna denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra; o formalismo russo, os *New Critics* falavam da *intentional fallacy*, ou de “ilusão intencional”, de “erro intencional”: o recurso à noção de intenção lhes parecia não apenas inútil, mas prejudicial aos estudos literários (COMPAGNON, 2001, p.47).

Desse modo, notamos, dentro da teoria literária, a questão polemizada da noção de autor e ainda a ideia de supremacia do texto literário, uma vez que o autor já não seria mais o

foco das análises. As duas ideias expostas ainda não consideravam o papel do leitor como critério importante na significação do objeto literário.

Para ilustrar a questão exposta por Compagnon, utilizaremos o texto *Contre Sainte-Beuve* (Contra Sainte-Beuve), de Proust, pois foi esse título responsável pela problematização em torno da discussão sobre a *intenção* na França. Nele, Proust enfatiza o seguinte:

“A literatura”, dizia Sainte-Beuve, “não é, para mim, distinta ou pelo menos separável do resto do homem e da organização... Não se saberia por que maneiras e meios proceder para conhecer um homem, ou seja, por nenhuma outra coisa que não um espírito puro. Tanto que ao formularmos sobre um autor um certo número de questões e não termos respostas... não estaríamos seguros de resistir a isto por completo, muito embora essas questões pudessem parecer as mais estranhas diante da natureza de seus escritos: Que pensava sobre religião? Como era afetado pelo espetáculo da natureza? Como se portava com relação a mulheres, dinheiro? (...) Nenhuma das respostas a estas questões é indiferente para julgar o autor de um livro e o próprio livro... (PROUST, 1988, p. 51).

Infere-se, assim, que o método de análise crítica consistia em não separar o homem da obra, em considerar que ele não é indiferente para julgar o autor de um livro. Proust defende a tese, contra Sainte-Beuve, de que a biografia, o “retrato literário”, não explica a obra, que é produto de outro eu que não o eu social, de um eu profundo, irreduzível a uma intenção consciente (1998, p.35). A intenção e, principalmente, o próprio autor, ponto de partida tradicional da explicação literária desde o século XIX, constituíram o lugar por excelência do conflito entre os antigos (a história literária) e os modernos (a nova crítica) nos anos sessenta. Foram também responsáveis por novas ideias — como a da “morte do autor” ou de seu ocultamento para destacar o papel fundamental do leitor— e por novas discussões e contestações que enriqueceram o debate sobre a questão da supremacia do autor.

Na pós-modernidade⁴ (com o Pós-estruturalismo), uma nova preocupação emergiu dentro da crítica literária: a tese da morte do autor. Depois de gerações valorizando sua “genialidade” mais que qualquer outro aspecto, alguns críticos surgiram com a ideia de desmistificar a onipotência do autor e afastá-lo do foco principal do estudo literário. Dentre esses estudiosos, Michel Foucault, numa conferência intitulada “O que é o autor?” (1969),

⁴ Adotaremos para a compreensão de “pós-modernidade”, as discussões elencadas por Perrone-Moisés, as quais reconhecem a dificuldade de defini-lo por conceitos. Segundo a autora, o conceito de pós-modernidade é frágil, impreciso e paradoxal. O termo nasceu no âmbito da sociologia, nos EUA, e foi adotado na arquitetura e nas artes plásticas, passando rapidamente para a teoria literária. Assim, a definição da pós-modernidade oscila, de autor a autor, entre o estabelecimento de uma periodização histórica, uma descrição de traços de estilo, ou uma enumeração de posturas filosóficas e existenciais. [...] Vista historicamente, a pós-modernidade seria o movimento estético que veio depois da modernidade e a ela se opõe. Para Lyotard (apud Perrone-Moisés), “a palavra pós-moderno designa o estado da cultura depois das transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX” (LYOTARD apud PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 181).

apresentou um conceito de crítica literária que não privilegia o autor. Segundo sua concepção, “a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada” (FOUCAULT, 2006, p. 268).

Em consonância com essa nova concepção de autor, Barthes (2004, p.61) afirma que o autor é um personagem que surge no mesmo instante em que surge o texto literário, ele não vem antes, vem junto. Barthes também acredita que a figura do autor é recente na história da literatura e que surgiu após a Idade Média, com o advento do empirismo inglês, do racionalismo francês e da fé pessoal da Reforma, valorizando a “pessoa humana”, que, com o capitalismo, tornou valorizada a figura também do autor. Barthes vai além e critica a grande importância que ainda se vê na figura do autor:

O *autor* ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias dos escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, suas paixões (...): a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e a mesma pessoa, *autor*, a revelar a sua confiança (BARTHES, 2004, p. 58).

Contudo, essa busca pelo afastamento da figura do autor também pode trazer um efeito contrário às ideias cristalizadas, pois, se não há autor, surge espaço para o “divino”, sacraliza-se a obra e, de certa forma, o autor. Se uma obra é produzida à semelhança das supostas produções do surrealismo, por exemplo, em que o escritor recebe de uma fonte desconhecida o conteúdo a ser escrito, que flui verborragicamente sem origem, como se partisse de um local sagrado, o escritor é usado como meio de colocar no papel essa obra divina, feito um médium que escreve o que espíritos lhe sopram ao ouvido.

Se, com a morte do autor, surgirá o texto literário, então a escritura passa a ser divinizada, e essa divinização acaba por divinizar o autor que se torna, nesse momento, um ser etéreo, invisível, mas existente de alguma forma, em algum lugar, soprando no ouvido do escritor aquilo que será reconhecido como literatura.

Mas, será que as sociedades, principalmente, levando-se em conta o meio capitalista, aceitam que existam obras literárias sem que existam autores? O nome de um autor pode ter grande influência na hora de divulgar, de vender a obra, uma vez que, no mundo capitalista, onde surge um novo contexto de produção e recepção de literatura, o texto literário assume também a função de mercadoria, e no âmbito acadêmico é tanto mais valorizada quanto mais valorizado for o nome de seu autor. Este fator também se reflete nas traduções, pois,

principalmente a partir do Modernismo, autores célebres da literatura brasileira, como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, passaram a ser tradutores de outros autores célebres estrangeiros, dando mais valor ainda à figura do autor-tradutor.

Outro aspecto que também contribui para compreendermos a importância do autor é a “massificação” da literatura. Desde o surgimento e o sucesso do folhetim, no século XIX, vê-se um contínuo processo de democratização da leitura e da cultura em geral. A urbanização e a alfabetização permitiram que uma imensa camada da sociedade estivesse apta à leitura, expandindo o universo de leitores e a oferta de textos. Este momento é tido por Eliana Paz (2004) como um marco na “democratização” de um modelo cultural. O livro, até então destinado a uma “casta superior” de consumidores, foi transformado em bem cultural de largo consumo, um produto de massa. A partir dessa procura, surgem os *best-sellers* e também a oposição entre literatura de massa, “popular”, e alta literatura. A leitura de uma obra da literatura de massa é, muitas vezes, vista como “inferior” por parte de teóricos mais tradicionalistas, especialmente na crítica literária. Tal distinção acaba por eleger os autores pertencentes ao cânone e, inevitavelmente, por contribuir com a supervalorização destes autores.

Embora essa supervalorização do autor tenha sido prejudicial ao estudo das reescrituras, Lefevere é contundente ao afirmar que elas constituem um fato e se manifestam na tradução, crítica, historiografia, ensino, antologias etc. (LEFEVERE apud VIEIRA, 1996, p. 141).

As reescrituras, ou refrações, como foram até meados de 1980 chamadas pelo próprio autor, representam o original para a maioria das pessoas que são expostas apenas tangencialmente à literatura e elas influenciam a forma de recepção ou de concretização de uma obra pelo leitor (LEFEVERE apud VIEIRA, 1996, p. 141). Dentro dessa perspectiva, o texto traduzido, uma vez que a maioria dos leitores só tem contato com um dado autor por meio da tradução, passa a ser a principal referência que um determinado autor terá no sistema receptor.

Segundo Lefevere (2007), é através das reescrituras ou refrações com finalidade crítica, por exemplo, que um texto se estabelece dentro de um sistema; é através da combinação de tradução e reescrituras críticas (introduções, notas, comentários sobre a tradução, artigos sobre ela) que uma obra literária produzida fora de um sistema assume seu lugar no novo sistema; é também através das refrações no meio educacional que a canonização é atingida e mantida (LEFEVERE apud VIEIRA, 1996, p. 141). Portanto, as refrações confirmam-se

como essenciais para a própria sobrevivência dos textos, uma vez que reproduzidas em larga escala e ao longo do tempo elas não permitem que o texto caia em ostracismo, porém, podem também causar efeito contrário. Certo é que são inegavelmente fundamentais para os estudos literários e culturais.

Compreende-se como reescritura as traduções, críticas, resumos, adaptações, antologias, ou seja, qualquer tipo de processamento ou repercussão de um texto, seja na mesma língua ou em idioma diferente do texto de partida, assim como também em mídia diferente. Nesse sentido, as reescrituras são capazes de reafirmar a canonização de certos autores bem como de contribuir com a rejeição de outros. Além disso, elas também têm o poder de introduzir novos instrumentos no sistema literário, delineando mudanças. Lefevere cita como exemplo o seguinte fato:

Quando W.B. Yeats escreveu um *Memoir* de William Blake para a edição dos trabalhos daquele poeta que ele produzia com Edwyn Ellis, e que foi publicado em 1893, ele literalmente inventou os seguintes antepassados para Blake: “o avô de William Blake era um aristocrata irlandês chamado John O’Neil, que adotou o nome de sua esposa, ‘uma mulher desconhecida’ e se tornou Blake para escapar de prisão por dívida (DORFMAN apud LEFEVERE, 2007, p. 22).

A imagem de Blake foi construída de modo conveniente a ligá-lo ao “Celtic twilight” (alvorecer celta), uma vez que ele tinha um “avô irlandês” e, portanto, uma linhagem celta. Tal imagem foi fundamental para Blake naquele momento em que sua poética se desenvolvia (2007, p.23). Assim, percebemos que as reescrituras de Blake foram motivadas por questões poetológicas.

Outro conceito importante na formulação de Lefevere é o de “sistema”. Ele o designa como “um conjunto de elementos interrelacionados que por acaso compartilham certas características que as distinguem de outros elementos não pertencentes ao sistema” (LEFEVERE, 2007, p.30).

Nesses moldes, a literatura pode ser analisada em termos sistêmicos e constitui-se tanto de textos quanto de agentes humanos que leem, escrevem e reescrevem tais textos. É importante ressaltar que a literatura não é um sistema determinativo (no qual tudo já está classificado), pois não é algo que tomará o controle, destruindo a liberdade do leitor, escritor ou reescritor individual (LEFEVERE, 2007, p.31).

Para o autor, os sistemas são concretizados sob um mecanismo de controle compartilhado por dois elementos— um interno e outro externo ao sistema. O elemento

interno é representado por reescritores (resenhistas, críticos, revisores, professores etc.) que reprimem certas obras que contrariam a visão predominante do que deve ser a literatura (poética) ou do que deve ser a sociedade (ideologia). Ocorre frequentemente, contudo, a adaptação de uma obra até que ela se enquadre na poética da sua época (LEFEVERE, 2007, p. 33). No caso dos filmes, fazem este papel roteiristas e diretores.

Quanto ao segundo fator de controle, Lefevere o denomina de mecenato. Este, por sua vez, realiza-se na maior parte das vezes fora do sistema literário. Refere-se aos poderes (pessoas ou instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, a escritura e a reescritura da literatura. O mecenato interessa-se mais comumente na ideologia da literatura do que em sua poética e pode ser exercido por grupo de pessoas, por uma organização religiosa, por um grupo político, pela mídia etc.

Tais conceitos de Lefevere foram questionados por Vieira por esta autora vê ainda em seus pressupostos uma extensão da visão que os linguistas tinham da tradução, ou seja, considera sua perspectiva de análise superficial. A autora tece as seguintes críticas:

A própria separação entre o que é linguístico e o que é extralinguístico parece interligar-se à questão da diferenciação que Lefevere faz entre o interno e o externo ao sistema literário, assim como à distinção que faz entre os parâmetros intratextuais e extratextuais. Lefevere reitera a dicotomia ao afirmar que a canonização de uma obra depende de fatores externos ao texto (poética e ideologia). Essas colocações reafirmam minha convicção de que o autor considera o texto um objeto estável, com um significado e um valor próprios, desvelados ou não pela reescritura (VIEIRA, 1996, p. 124).

Já em Marcia Martins, pode-se observar um contraponto à crítica de Vieira, uma vez que para esta autora Lefevere foi um autor singular dentro dos estudos da tradução, principalmente por considerar as estruturas de poder como modeladoras das reescrituras. A autora expõe que:

O trabalho de Lefevere desde meados da década de 1980 até seu falecimento, no início de 1996, foi marcado pela preocupação de descrever a articulação do sistema de reescritas com as estruturas de poder e os agentes de continuidade em uma cultura. Com isso, introduziu mais um elemento de extrema importância, que é o político. Suas ideias com respeito à interação da tradução com a cultura e suas estruturas de poder são fundamentais para se entender o papel das editoras e das instituições que, através de incentivo e patrocínio, interferem nas decisões editoriais e na implementação de políticas culturais (MARTINS, 2010, p. 65).

Como ilustração de um tipo de mecenato, mais especificamente aquele que normatiza a reescritura da literatura, utilizaremos uma constatação da pesquisa de Irene Hirsch em sua obra *Versão brasileira* (2006), quanto às traduções do romance *Little Women*, de Louisa May Alcott. Segundo a autora, a referida obra teve dezesseis reescrituras no século XIX, ou seja,

traduções para o português brasileiro. O romance narra as vivências de uma família americana, durante o século XIX, centrando-se na experiência, na educação e escolhas das quatro irmãs — March, Meg, Jo, Beth e Amy — que foram educadas essencialmente pela mãe, uma vez que o pai estava ausente, na Guerra Civil. *Little Women* ilustra os valores históricos como o civismo, o sacrifício e o amor ao lar refletindo o contexto social e político que se vivia na época em que os negros ainda eram escravos e as mulheres não tinham quaisquer direitos de cidadãs.

Neste romance, as personagens são crianças bem intencionadas, mas imperfeitas. O aprendizado para alcançarem uma formação moral adequada é lento e gradual e só se realiza com a supervisão dos adultos. Em um dos episódios, a mãe dispensa as filhas de suas obrigações domésticas para ensinar-lhes o valor do trabalho. Entediadas e aborrecidas com a desordem da casa, as meninas aprendem que não é possível ser feliz negligenciando-se os simples deveres domésticos. Observamos, portanto, que este romance atendia aos paradigmas sociais da época.

Já em outro romance da autora, *Work* (1873), um texto mais feminista, o caráter de boa aceitação não foi o mesmo de *Little Women*, haja vista que não teve tradução para o sistema literário brasileiro. (HIRSCH, 2006, p. 65). Isso provavelmente se deve, dentre outros fatores, a diferença na construção dos personagens. A preferência por recorrentes traduções de *Little Women* e nenhuma tradução de *Work*, ambas da mesma autora, pode ser encarada como uma evidência de que uma narrativa com um modelo de educação feminina mais rígida é mais propícia a ser traduzida.

Ainda sobre a perspectiva de *Little Women*, Hirsch compara com *The Awakening*, de Kate Chopin, outra obra norte-americana também de uma escritora do século XIX. Nela percebe-se a política editorial de publicar textos que reforçassem o estereótipo da conduta exemplar. A otimista Sr. March, mãe das “mulherzinhas”, em nada se assemelha a Edna Pontellier, personagem de Chopin, infeliz em seu casamento com Léonce Pontellier, um homem vinte anos mais velho que só se interessa pelos negócios. Edna apaixonou-se por outro homem. Na impossibilidade de viver seu amor, abandona marido e filhos e suicida-se, atirando-se ao mar. Essa trama foi traduzida apenas uma vez para o contexto brasileiro e no final do século XX, mas exatamente em 1994, quando discorrer sobre adultério não mais ameaçava a instituição do casamento e, portanto, não entrava mais em choque com os padrões de “boa conduta” (HIRSCH, 2006, p.65). Fica exposta a disposição do mercado editorial em

traduzir temas que, no século XIX, entrariam em confronto com os valores morais pretendidos na cultura brasileira, confirmando, portanto, o poder exercido pelo mecenato no processo de distribuição do texto literário.

Outro exemplo importante, nesse sentido, refere-se ao fato de José Saramago ter uma de suas obras regulada pela força do mecenato. Ainda que já fosse um escritor conhecido e consagrado, sua reinterpretação bíblica para o surgimento do catolicismo causou repúdio e censura em pleno século XX em Portugal. Trata-se do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), cujo espectro da heresia perpassava-o de um lado a outro, desconstruindo as verdades canonizadas por sucessivos concílios com base nos evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João. Há na narrativa a discussão sobre toda uma cultura judaico-cristã que se transmudara de contrapoder em instituição dominante, repressora. Saramago sabia que seu Evangelho teria uma grande repercussão, o que não previra e bem poucos esperariam em uma sociedade que atingira uma mínima maturidade democrática era que uma obra de ficção fosse alvo de censura decretada pelo próprio governo português (LOPES, 2010, p. 125). Sobre o veto do romance ao Prêmio Literário Europeu Lopes afirma o seguinte:

Com efeito, tal anomalia surgiu inesperadamente pela decisão da Secretaria de Estado da Cultura de suprimir *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de uma lista de livros propostos por instituições culturais como o PEN Club Português e a Seção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos Literários para o Prêmio Literário Europeu, criado havia pouco pela própria CEE. O principal agente dessa exclusão foi o subsecretário Sousa Lara, que a justificou por ser a obra “profundamente polêmica, pois ataca princípios que têm a ver com o patrimônio religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os Portugueses, desunia-os naquilo que é seu patrimônio espiritual”. De início, contou visivelmente com o apoio de todo o governo e da esmagadora maioria do PSD (2010, p.126).

Confirma-se, assim, como o poder do mecenato age na ocultação de uma obra, já que a liberdade de criação artística foi suprimida em nome dos valores morais ou da própria instituição religiosa.

Como podemos perceber, tanto a poética quanto o mecenato agem como restrições às reescrituras. Porém, além destas restrições, outras também se destacam no cenário desse processo, tais como o “universo de discurso”, ou seja, os conceitos, pessoas, lugares e coisas que afloram nos textos; a própria língua na qual o texto é reescrito; e, no caso da tradução, o próprio texto de partida. Vieira expõe a seguinte discussão:

Lefevere ressalta também que pelo menos uma dessas restrições regula as atividades de reescrita literária. A reescrita, por sua vez, influencia os destinos da obra. A historiografia, por exemplo, faz, com a obra, como um todo, o que a crítica faz com textos individuais— ou a encaixa na corrente ideológica ou poetológica ou a reduz a escritas menores. Na mesma linha de raciocínio, a antologização tende a refletir os

juízos da história literária e moldar o gosto do público, principalmente o dos estudantes que são apresentados aos autores através de antologias (VIEIRA, 1996, p. 144).

Por meio destes pressupostos, percebemos a interseção constante entre os textos e as restrições a que são submetidas as suas reescrituras dentro de um sistema. Também observamos quão importante são as reescrituras na formação do cânone e no estabelecimento do texto enquanto elemento pertencente ao sistema alvo. Nesse contexto, a tradução é também uma forma de reescritura, pois está sujeita a todas as modalidades de restrições (poética, patronagem, universo de discurso, a língua e o texto de partida) e assume uma dimensão importante como sinal de abertura de um sistema alvo, por meio da manipulação de conceitos e palavras que representam o poder numa determinada cultura (SILVA, 2007, p. 32). Dessa forma, a tradução — na visão de Lefevere — é compreendida, assim como os estudos descritivos, como fenômeno de cultura pelas apreciações feitas ao produto, já que a análise só pode ser feita a partir de um elemento concreto: o texto. Contudo, é também concebida como processo, pois esse elemento não é o único a ser considerado.

Em meio a esse contexto, o *corpus* deste trabalho será analisado também à luz dessa discussão de Lefevere, em razão do fato de o autor trabalhar com a tradução numa perspectiva abrangente, como é o caso da tradução de objetos de linguagens diferentes (literatura e cinema). Outra razão para aderir à referida formulação é que, ao adotarmos a tradução nesses termos, estamos contribuindo para a ampliação da própria noção de tradução, o que nos facilita inserir as análises de adaptação de obra literária para o cinema nos estudos de tradução.

Ao abordarmos o redirecionamento do romance *Ensaio sobre a Cegueira*, ao ser traduzido para o cinema, por exemplo, podemos levantar alguns pontos, tais como a caracterização das personagens, os intertextos etc., os quais se harmonizam com o conceito de reescritura de Lefevere. Com relação à transmutação entre os signos (literatura-cinema), percebemos que a obra adquiriu uma nova “roupagem”, pois estão inseridos em sua produção traços particulares advindos dos agentes envolvidos (escritor, roteirista e diretor), uma vez que a realização de um filme é uma tarefa essencialmente coletiva.

Consideramos, desse modo, o filme *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), de Fernando Meirelles, como uma das reescrituras feitas a partir do romance homônimo de Saramago. A obra fílmica assumiu uma dupla atividade de reescritura, pois, na escritura de seu roteiro, Meirelles, além de reescrever o romance para a linguagem fílmica, também reescreveu um

texto em português para o inglês (língua oficial do filme). O roteiro ficou a cargo de Don Mckellar, que também faz parte do elenco. Esta reescrita insere-se na concepção de Lefevere, dentre outras razões, por ressignificar o romance do autor português no sistema cultural e artístico do cinema.

Vejamos, em quadro representativo a seguir, a disposição dos livros mais vendidos no Brasil no período de maio a dezembro de 2008, incluindo o de José Saramago, período este que compreende a primeira aparição do filme *Ensaio sobre a cegueira* (em Cannes) até o momento de sua última exibição nos cinemas

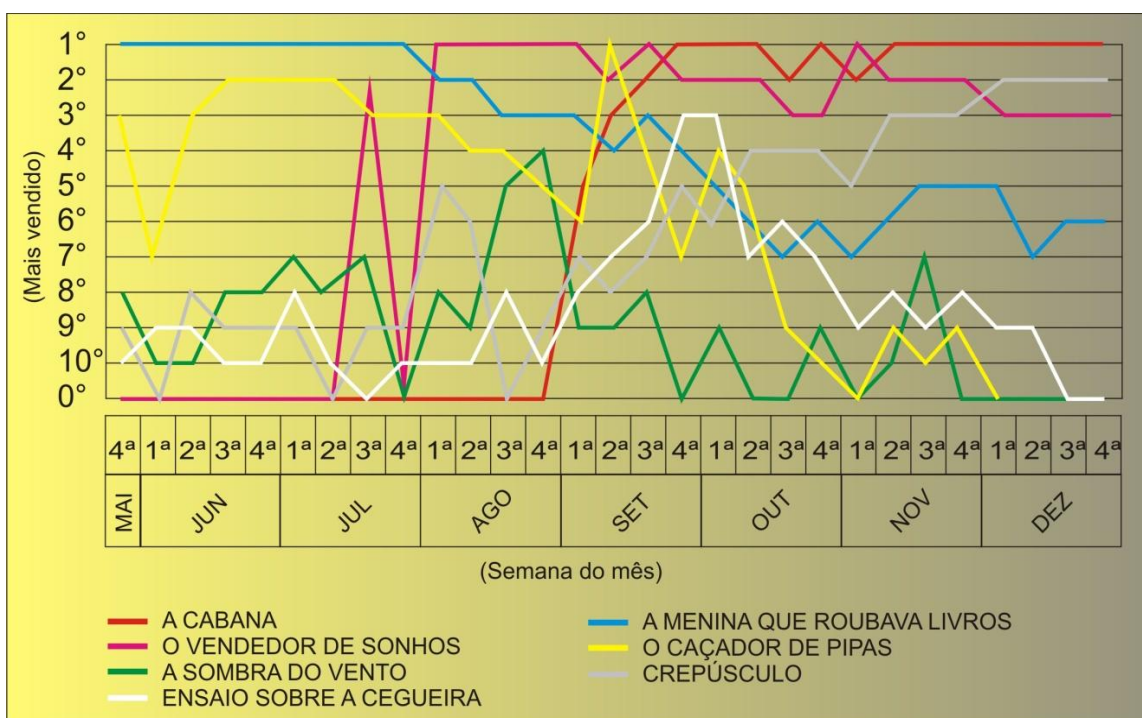


Gráfico 1: Variação da venda de livros (maio a dezembro de 2008)⁵

No contexto dos livros mais vendidos no ano de 2008, o gráfico 1 mostra-nos o perfil de um leitor brasileiro de *best-sellers* estrangeiros. Na lista de livros, temos *A cabana*, de William Paul Young, *O vendedor de sonhos*, de Augusto Cury, *A sombra do vento* de Carlos Zafón, *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, *A menina que roubava livros*, de Markus Kusak, *O caçador de pipas*, de Khaled Hosseini, e *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer.

A partir desses livros, podemos perceber panoramas distintos. Considerando as obras mais lidas, as duas primeiras evidenciam, através da narrativa, conflitos políticos e sociais. A primeira obra citada apresenta como pano de fundo a segunda Guerra Mundial e tem como

⁵ Gráfico adaptado de MENEGHINI (2010, p. 28).

narradora da história a própria morte. Em consonância com o livro de Kusak, o livro de Khaled Hosseini surpreendeu a crítica por apresentar, além de um enredo que busca sensibilizar o leitor, um retrato sociocultural do Afeganistão: a invasão soviética ao país, os emigrantes que se refugiaram no Paquistão e nos Estados Unidos e a implantação do regime militar do Talibã. A obra *A sombra do vento* apresenta ao leitor um romance de aventuras refletido em gêneros diversos, com toques góticos. Em *Crepúsculo*, há a recorrência à figura do vampiro como personagem principal, em trama que envolve mistério e sensualidade. A obra conquistou principalmente os adolescentes e manteve-se na lista dos mais vendidos no Brasil durante o ano de 2008. O romance do autor português teve sua venda notoriamente elevada no período de lançamento do filme de Meirelles (mês de setembro).

A reescritura de Meirelles, de certa forma, ajudou na confirmação do cânone que é Saramago. O romance *Ensaio sobre a Cegueira* reaparece nas pesquisas de livro mais vendidos⁶ já no mês em que o filme foi exibido no Festival de Cannes (maio de 2008). O lançamento oficial do filme ocorreu somente em setembro do mesmo ano, simultaneamente à nova projeção da obra de partida, que saltou, em um período de quatro meses, do décimo livro mais vendido para o terceiro nas principais mídias nacionais (ver gráfico 1). O filme de Meirelles assim como outras reescrituras da obra de partida (resenhas, documentários, teses) mantiveram a ampliação do texto do autor português.

Para enfatizar ainda mais o papel transformador das reescrituras, é significativo apresentar como exemplos as adaptações literárias que difundem o universo literário de alguns autores e fazem renascer os seus livros. No Brasil, há inúmeras adaptações de obras literárias que deram ressurgimento aos autores da obra de partida, dentre elas, o filme *O primo Basílio* (2007), de Daniel Filho, transmutado do romance homônimo (1878) de Eça de Queirós. Aliás, o autor português tem preferência aqui no Brasil em ter suas obras adaptadas, antes de adaptar para as telas o triângulo amoroso entre Luisa, Jorge e Basílio, Daniel Filho dirigiu a adaptação, em 1988, para a minissérie do mesmo romance de Queirós. Já em 2001, Luiz Fernando Carvalho dirigiu a adaptação do romance *Os maias* para a minissérie que também contou com elementos de outro romance de Eça de Queirós: *A relíquia*.

Quanto aos autores canônicos da literatura brasileira, Jorge Amado se destaca como autor cujas obras são adaptadas. Em 1975, estreou a novela *Gabriela*, uma adaptação livre do romance *Gabriela, cravo e canela* (1958). Se *Gabriela* eternizou o escritor baiano na

⁶ A elaboração do gráfico tem como referência a *Revista Veja* (disponível em arquivo digital <http://veja.abril.com.br/>) cujos dados foram coletados com base nas principais livrarias não-técnicas do Brasil.

televisão, o filme *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), adaptação de Bruno Barreto, eternizou o escritor no cinema. O filme— o segundo mais visto na história do cinema brasileiro, superado apenas em 2010, por *Tropa de Elite 2*, de José Padilha, que alcançou a marca de 10.736.995 espectadores— tem mais de 10 milhões de espectadores. Na época, a população do Brasil era cerca de 100 milhões de pessoas, ou seja, um em cada dez brasileiros assistiu ao filme de Barreto, uma façanha e tanto até mesmo nos dias de hoje (CASALETTI, 2010). Em outubro de 2011, estreou o filme *Capitães de areia*, também adaptado do romance homônimo (1937) de Amado e dirigido por sua neta, Cecília Amado. Em todos os casos, os textos reescritos nas telas contribuíram para que os livros fossem reeditados e revisitados por leitores, motivando a leitura deles.

Com essa discussão sobre a importância das reescrituras, compreendemos o texto cinematográfico de Fernando Meirelles como reescritura do texto literário de Saramago, considerando-se o novo valor que as adaptações assumem nos estudos da tradução. Como já foi exposta anteriormente, a ideia de tradução como reescritura amplia o campo de estudo, dando-lhe novas possibilidades de análise. Em meio a vários discursos de equivalência entre os textos de Saramago e Meirelles, neste trabalho, a proposta é acentuar pontos convergentes, mas principalmente pontos divergentes entre as obras, visto que são eles que confirmarão a singularidade estética do diretor que será discutida no capítulo 3.

Na próxima seção, continuaremos as reflexões sobre o nosso objeto de estudo, abordando as questões sobre o processo de adaptação da literatura para o cinema.

2.3 Adaptação fílmica: convergências entre a narrativa literária e a fílmica

Atualmente as adaptações estão em todos os lugares, em quase todas as mídias e crescem em um contínuo ritmo. Elas são visíveis na televisão, nos espetáculos teatrais, na internet, nos romances, nos quadrinhos, nos vídeos-game e no cinema. Todas ou quase todas têm sua inspiração nos textos literários os quais, vistos como fonte cultural prolífera de recriações, principalmente por ser uma arte de prestígio, são traduzidos para novos meios de linguagem e diferentes públicos podem acessá-las. No entanto, esta recorrência às adaptações não é algo novo, conforme afirma Linda Hutcheon:

(...) é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas. As adaptações são tão fundamentais à cultura ocidental que parecem confirmar o *insight* de Walter Benjamin (1992, p.90), segundo o qual “contar histórias é sempre a arte de repetir

histórias”. Os ávidos adaptadores, ao longo dos séculos, certamente não precisaram dos pronunciamentos críticos de T.S. Eliot ou Northrop Frye para compreender o que, para eles, sempre foi um truísmo: a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias (HUTCHEON, 2011, p. 22).

Sobre este aspecto, Aristóteles já havia pregado em sua *Arte Poética* que “imitar é natural ao homem desde a infância” (ARISTÓTELES, 1997, p. 21). A adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação e isso sempre envolve um duplo processo de interpretação e de criação. O que Aristóteles antecipou como parte instintiva do comportamento humano e da origem do seu prazer na arte — sua concepção da *mimese* — em particular, não tinha a intenção única de afirmar a autoridade dos antigos, pois também pode ser compreendida como um ato de criatividade. Assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia “ordinária”; é um processo de recriação do material adaptado.

A crescente busca por adaptações pode ser compreendida pelo viés da História, se considerarmos que a necessidade da reprodução em larga escala teve seu ápice na Revolução Industrial, o que coincide com a ascensão da burguesia ao poder. E, diante de uma nova classe, surge novos valores e novas necessidades. É o começo da produção mecanizada que resultaria na reprodução dos produtos. Thomas Carlyle pintou um admirável retrato do processo de mecanização do homem e da cultura:

Os homens cruzaram o oceano pelo vapor: o *Birmingham Fireking* visitou o Oriente fabuloso; e o gênio do Cabo, houvesse um Camões para cantá-lo de novo, outra vez seria despertado e com tropejamentos mais estranhos do que os provocados por Vasco da Gama. A máquina não tem fim. [...] A máquina não manipula só o que é externo e físico, mas também o que é interno e espiritual. Nada aqui, segue o seu curso espontâneo, nada se deixa que possa ser realizados pelos velhos métodos naturais. Cada coisa possui seus implementos solertemente inventados, seus aparatos preestabelecidos— não é feito a mão, mas a máquina. [...] Filosofia, ciência, arte, literatura— tudo depende da máquina; [...] os livros não são apenas impressos, mas em grande medida, são também escritos e vendidos a máquina [...] Os hábitos não regem apenas nossos modos de agir, mas também os nossos modos de pensar e sentir. Os homens se tornaram mecânicos na cabeça e no coração. [...] (CARLYLE apud Pignatari, 2004, p. 88).

É notável a percepção que Carlyle tem sobre a mecanização destruidora dos valores rurais e artesanais. Ele compreende a máquina enquanto força-pulsora que comanda a apreensão e a informação das coisas.

Benjamin também deu contribuições à questão da reprodutibilidade da obra de arte. Para o autor, em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível e com relação à imitação, assim se expressa o autor:

O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das

obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita (BENJAMIN, 1994, p.166).

Embora reconheça que a obra artística sempre foi imitável, Benjamin acentua que, mesmo na reprodução mais perfeita o aqui e agora da obra, aquilo que consiste na sua existência única, está ausente. Assim, o aqui e agora do original são o conteúdo da sua autenticidade; portanto “a esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reproduzibilidade técnica, e naturalmente não apenas a técnica” (BENJAMIN, 1994, p. 167). Nasce, então, uma reflexão sobre a autoridade desta obra autêntica quando comparada à sua reprodução manual. Com relação ao original, “a reprodução técnica tem mais autonomia que a manual, pois, pode, por exemplo, pela fotografia acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva, mas não acessíveis ao olhar humano” (BENJAMIN, 1994, p. 168). A reprodução técnica pode ainda ficar em situação de vantagem com relação ao original, por exemplo, aproximando o indivíduo da obra, seja sob a forma da fotografia ou do filme.

A adaptação de um romance para o cinema, por exemplo, é capaz de multiplicar a audiência com relação à obra de partida. Com relação à reprodução de filmes, o autor salienta o seguinte:

A reproduzibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme (BENJAMIN, 1994, p. 172).

Desse modo, segundo o autor, o filme é realizado por uma coletividade e necessita de outra coletividade para ser rentável, visto que tem um alto custo de produção. Em 1927, calculou-se que um longa-metragem para ter lucro necessitaria atingir um público de nove milhões de pessoas (BENJAMIN, 1994, p. 172). Diferentemente, da literatura ou da pintura, a reproduzibilidade do cinema traz como característica *sui generis* à sua linguagem a difusão em massa.

Percebe-se, então, que a multiplicação dos produtos e especificamente das obras de arte é reflexo do valor que, muitas vezes, se atribui a elas na contemporaneidade, processo mais crescente a partir da Revolução Industrial. A arte contemporânea demonstra-se tanto mais desejada quanto maior for a sua reproduzibilidade.

Apesar de a adaptação fílmica ser tão recorrente e ter grande aceitação em diferentes públicos, o discurso das críticas acadêmica e jornalística utiliza-se de vários termos, os quais consideram a adaptação como secundária ou culturalmente inferior. Dentre esses termos, destacam-se: “violação, suavização, traição, deformação, infidelidade” (STAM apud HUTCHEON, 2011, p. 23). Entretanto, para que esses termos pudessem constituir uma verdade, teríamos que supor a existência de um “discurso original”, nunca antes pronunciado. A noção, contudo, da originalidade, assim como a noção pós-romântica sobre a autonomia foi historicamente posta em xeque com as teorias pós-estruturalistas. A morte do autor (já discutida anteriormente), de Barthes e o aprofundamento de estudos sobre a intertextualidade, de Julia Kristeva abriram caminho para novas análises sobre a velha questão da originalidade.

Roland Barthes problematiza a existência de um homem unificado, que tudo sabe, para apresentá-lo como sujeito fragmentado, que tece seu discurso a partir de discursos anteriores, “mesclando” escritas, como um palimpsesto. Assim, o autor afirma: “Qualquer texto é um novo tecido de citações passadas. Pedacos de código, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, [...] passam através do texto e são redistribuídos dentro dele, visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto” (BARTHES, 1987, p. 49).

Julia Kristeva, que trabalhou as propostas do dialogismo de Bakhtin, ao conceituar o termo “intertextualidade”, promove a visão de que o autor não constitui a única fonte de um texto, mas que a obra nasce do relacionamento do texto com outros, sendo cada texto a absorção e a transformação de outro. Dessa forma, a intertextualidade propõe rever a ideia da autoria e da originalidade, não levando em conta apenas o texto literário, mas qualquer texto.

Nos estudos contemporâneos, a adaptação fílmica reassume essa característica intertextual, sendo, segundo Hutcheon (HUTCHEON, 2011, p. 27), declaradamente anunciada por sua relação com outro texto ou textos, o que basicamente se constitui, nas palavras da autora, no que Gerard Genette chama de texto em “segundo grau”, em relação a um primeiro. Isto explicaria por que os estudos de adaptação são tão frequentemente vistos sob a perspectiva dos estudos comparativos, ou seja, ao se pensar em adaptação logo um julgamento de valor se estabelece com relação à obra de partida.

Sobre a questão, de novas implicações das adaptações fílmicas, Stam afirma o seguinte:

As discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem (STAM, 2003, p. 234).

Como afirma o autor, as adaptações cinematográficas passam a ser compreendidas como intertextualidade e a noção de fidelidade adota um papel secundário ou mesmo indesejável. As teorias sobre a intertextualidade literária, dessa forma, podem trazer benefícios para a teoria do cinema e a análise fílmica, uma vez que aceitam a obra adaptada em seu caráter criativo e não meramente reprodutivo.

Portanto, em concordância com as perspectivas de Hutcheon e Stam, adaptar significa ajustar, alterar, tornar adequado. Ao se seguir tais significações, é possível compreender que o ato de recontar quase sempre significa também adaptar— “ajustar” as histórias para que dialoguem com seu novo público.

Segundo Hutcheon (2011, p. 29), a adaptação pode ser vista sob três perspectivas distintas, porém inter-relacionadas. A primeira como “uma entidade ou produto formal”, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular; a segunda, como “um processo de criação”, envolve tanto uma reinterpretação quanto uma recriação. Como exemplo, a autora cita as adaptações cinematográficas africanas de lendas orais tradicionais que são vistas como uma maneira de preservar uma rica herança num modo visual e auditivo (CHAM apud HUTCHEON, 2011, p.30). A terceira perspectiva é vista sob o seu “processo de recepção”, como uma forma de intertextualidade. Como exemplo, podemos citar o filme *Ensaio sobre a cegueira*. Para um seletor público, o filme pode evocar na memória não só imagens do romance de Saramago mas também imagens das pinturas de Pieter Bruegel, Renoir, Cézanne e Matisse, pois algumas pinturas desses artistas foram incorporadas criativamente ao filme. Assim, a adaptação evidencia-se como uma derivação, que não é apenas derivativa, mas como uma segunda obra que não é secundária— ela é a sua própria coisa palimpséstica (HUTCHEON, 2011, p. 50).

Nesse sentido, a criação passa a ser um aspecto a ser considerado e valorizado ao se analisar uma adaptação. A criação que envolve o processo de adaptação gera, nesse “turbilhão de transformação textual”, novas relações com outros textos, a partir da visão de outros “idealizadores” (roteirista, diretor, câmera etc.). O processo de adaptação envolve escolhas, uma vez que o cinema e a literatura representam cada um sua própria linguagem. Cabe ao adaptador realizar suas escolhas, mediante a infinidade de procedimentos os quais se evidenciam complexos, uma vez que o adaptador necessita encontrar equivalentes visuais para efeitos que são, por essência, literários. Sendo assim, uma nova leitura da obra de partida implica não somente no reconhecimento da obra anterior, mas em sua inevitável recriação. “A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

É fato que a adaptação fílmica é muitas vezes compreendida como gênero menor (conforme já foi visto no início desta seção) e não como resultado de um processo criativo, por isso pode revelar controversas opiniões por parte dos espectadores e da crítica em geral. Dois exemplos a serem demonstrados servem de ilustração à esta questão. O primeiro é a crítica de Breno Ribeiro, crítico de cinema do site “Pipoca Combo”, que teceu contundentes elogios ao filme *Ensaio sobre a cegueira*, de Fernando Meirelles. Com relação à fidelidade ao romance homônimo de José Saramago, o crítico elogia o diretor que, para ele, entendeu muito bem a mensagem passada pelo livro antes de produzir o filme. Ribeiro cita ainda que Meirelles seguiu exatamente a regra de “como produzir uma boa adaptação”, conseguindo entender o “espírito, passando grande parte dos fatos exatamente como estão no livro” (Ribeiro, 2008). O crítico foi ainda mais extasiado ao afirmar que “o filme foi um dos melhores e mais bem adaptados daquele ano”.

O segundo exemplo diz respeito à crítica de Justin Chang, da revista *Variety*, reproduzida pelo jornal *Folha de São Paulo*. Em sua resenha crítica, o autor afirma o seguinte: “O prêmio Nobel de literatura resistiu por muito tempo à idéia de que sua obra de arte fosse adaptada para o cinema. Meirelles provou que os instintos do escritor português estavam infelizmente corretos” (CHANG, 2008, p. 81). Na continuidade da crítica expõe a opinião de que o filme “raramente atinge a força visceral da prosa de Saramago” (CHANG, 2008, p.81). O crítico realiza algumas comparações entre o romance e o filme, criticando veemente o filme de Meirelles como incapaz de sequer se aproximar da visão de Saramago.

As críticas expostas evidenciam o apego da crítica à velha ideia da fidelidade frente ao caráter inovador do diretor. Isto porque a obra fílmica reescreve o romance para o filme em um trabalho de intensa recriação e criação estética. Meirelles deu face a personagens que estavam no constructo do imaginário do leitor; expôs em imagens toda a degradação a que as personagens foram submetidas, por vezes, com cenas violentas que parecem causar uma angústia ainda maior no espectador. Dessa forma, embora os pontos fundamentais da narrativa estejam presentes, a maneira como o enredo é conduzido reflete um novo olhar de Fernando Meirelles; trata-se de uma nova leitura. Contudo, na crítica, diferentes visões apresentam-se, tanto de forma positiva quanto negativa. E, embora muitos motivos possam levar o espectador a demonstrar uma visão negativa sobre a adaptação, o principal deles seria a expectativa de fidelidade com base em seus referenciais teóricos, principalmente em se tratando de uma obra canônica como *Ensaio sobre a cegueira*.

Com relação ao entrecruzamento das artes literária e fílmica, sabe-se que, desde seus princípios, o cinema é compreendido como uma arte que reúne outras artes. Contudo sua especificidade também é delimitada desde seu surgimento, e com a questão da especificidade são trazidas à baila questões de prestígio comparativo com relação a outras artes. A literatura, em particular, é uma das mais comparadas com o cinema, principalmente, pelo caráter visual inerente a essas duas artes.

Esta relação entre literatura e cinema é aclamada por alguns cineastas, como David Griffith que declarou ter tomado a montagem em paralelo de empréstimo das obras de Dickens. Tal discussão foi feita por Eisenstein e reforçada por Brian McFarlane da seguinte forma:

A comparação por outras trilhas entre cinema e literatura ocorre em Griffith e Dickens, que era o romancista favorito do diretor. O relato mais famoso é, naturalmente, de Eisenstein, que compara sua ‘habilidade espontânea para contar histórias’, uma qualidade que ele encontra no cinema americano em geral, sua capacidade de personagens vivificantes, o poder visual de cada um, seu imenso sucesso popular e, acima de tudo, a ação paralela, as quais Griffith utilizou tendo Dickens como sua fonte [...] Na verdade a discussão de Eisenstein sobre as técnicas cinematográficas de Dickens, que incluem a antecipação dos fenômenos tais como a composição de quadros e o close-up, não é realmente tão distante das muitas obras que falam sobre a linguagem cinematográfica [...] (MCFARLANE 1996, p. 5).⁷

De acordo com o texto, é perceptível a aproximação entre a produção artística de Dickens às de Griffith, evidenciando o seu poder de revolução na consolidação da linguagem cinematográfica. Griffith foi o precursor da montagem paralela, que consiste na sequência de duas ou mais ações abordadas ao mesmo tempo pela intercalação de cenas que se alteram a fim de fazer surgir uma significação de seu confronto. Griffith adotou esta técnica em seu filme *Intolerância* (1916), um clássico do cinema norte-americano, no qual são narradas paralelamente quatro ações: a tomada da Babilônia por Ciro, a Paixão de Cristo, o massacre de São Bartolomeu e um drama familiar nos EUA do século XX.

De acordo com o exposto anteriormente, a inspiração para a criação desta técnica foi buscada em Dickens, como os planos aproximados, em que se enfoca uma pessoa ou objeto, plano conjunto, no qual os atores são vistos por completo, os movimentos da câmera e o

⁷ The other comparison that trails through the writing about film and literature is that between Griffith and Dickens, who was said to be the director’s favourite novelist. The most famous account is, of course, that of Eisenstein, who compares their ‘spontaneous childlike skill for story-telling’, a quality he finds in American cinema at large, their capacity for vivifying ‘bit’ characters, the visual power of each, their immense popular success, and above all their rendering of parallel action, for which Griffith cited Dickens as his source.[...] In fact Eisenstein’s discussion of Dickens’s ‘cinematic techniques’, including anticipation of such phenomena as frame composition and the close-up, is really not far removed from those many works which talk about film language [...].

próprio recurso da montagem, o qual permite acompanhar várias ações diferentes ao mesmo tempo.

Outro exemplo de uso dessa técnica está no romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert. Na narrativa, encontramos a técnica da montagem na cena do comício agrícola em Yonville, na qual, enquanto ocorrem os discursos e eventos do comício, Emma e Rodolphe estão em um sobrado, captados com a mesma intensidade dos fatos demonstrados no comício. Esta cena marca um recurso narrativo precursor de Flaubert, ao conseguir criar, através da montagem de diálogos intercalados, o efeito de simultaneidade dos planos interior e exterior. O trecho do romance a seguir ilustra o que foi exposto acima:

Enquanto isso, Rodolphe e a sra. Bovary haviam se instalado no primeiro andar da prefeitura, na sala das deliberações e, como ela estava vazia, ele declarou que ficariam bem ali para aproveitar o espetáculo mais à vontade. [...]
 Houve uma agitação no palanque, longos cochichos, negociações. Enfim, o Sr. Conselheiro levantou-se. Sabia-se agora que se chamava Lieuvain e seu nome circulava de boca em boca na multidão. Quando terminou de verificar algumas folhas e de fixar os olhos nelas para ver melhor, começou:
 “Senhores,
 Seja-me permitido, em primeiro lugar... [...].
 — Eu deveria— Rodolphe disse — recuar um pouco.
 — Por quê? — perguntou Ema.
 Mas, naquele momento, a voz do conselheiro elevou-se em um tom extraordinário. Declamou:
 “Foi-se o tempo, meus senhores, em que a discórdia civil ensangüentava nossas praças...” [...]
 — É que poderiam— prosseguiu Rodolphe— ver-me lá de baixo; então eu passaria quinze dias dando desculpas e, com a minha má reputação...
 — Oh! O senhor está se caluniando — disse Emma [...] (FLAUBERT, 2011, P. 141-142).

Ainda que esta linguagem seja inspirada na literatura do século XIX, é importante reconhecer que a linguagem cinematográfica adquiriu suas próprias especificidades, tornando-se uma base semioticamente autônoma.

Assim, utilizando-se de comparações, alguns defensores da supremacia do cinema sobre a literatura, afirmam que há aspectos do cinema que jamais serão alcançados pela literatura. Tais posicionamentos foram elencados por Stam nos seguintes trechos: “... Epstein considerava a suposta natureza automática e não-mediada do cinema como garantia de sua infável “sinceridade”. Para ele, o *close-up* era a “alma do cinema”; “não encontrarei nunca as palavras certas para dizer o quanto me fascinam os *close-ups* norte-americanos” (STAM, 2003, p. 52).

Germaine Dulac acusou os promotores da narrativa de um “erro criminoso”. Como algo promiscuamente compartilhado com as outras artes, a narrativa era percebida como uma base demasiadamente frágil para o estabelecimento das qualidades especiais do cinema.

Geralmente associada a textos escritos, não seria capaz de fornecer a base para a construção de uma forma de arte puramente visual (DULAC apud STAM, 2003, p.53).

Contrapondo-se à visão dos “defensores” da linguagem cinematográfica, Virginia Woolf, no seu ensaio “The cinema” (O cinema), em 1926, lamentou a simplificação da obra literária que inevitavelmente ocorre em sua transposição para a nova mídia visual, considerando o filme um “parasita” e a literatura sua “presa” e “vítima”. Assim refere-se Woolf: “O cinema atirou-se sobre sua presa com imensa voracidade e, desde então, subsiste abundantemente do corpo de sua vítima malograda”⁸ (WOOLF, 2012, p. 100).

Embora expresse sua visão negativa com relação à junção natural dessas artes, Woolf também reconhece que o cinema tinha potencial para desenvolver um idioma próprio e independente: “... o cinema detém em sua mão símbolos inumeráveis para emoções que, até agora, não conseguiram encontrar expressão própria”⁹ (WOOLF, 2012).

É notório que em algumas obras de Woolf há o caminho inverso, já que algumas técnicas cinematográficas são recorrentes em sua diegese, como o *flashback*, o *close-up*, o corte e a montagem. Tais técnicas são dissidências que contribuíram para a elaboração da nova proposta narrativa que se instaurara no modernismo e teve como um de seus precursores o escritor irlandês James Joyce.

Diante disso, fica quase impossível negarmos a intrínseca relação existente entre a literatura e o cinema, além do fato de haver transposições de técnicas de uma arte para outra.

Dentre os teóricos que analisam essa relação entre obra literária e obra fílmica, particularmente da adaptação da primeira para a segunda, destaca-se Brian McFarlane (MCFARLANE, 1996, p. 13). Ele classifica os elementos do texto cinematográfico como literário e transferíveis ou adaptáveis, esclarecendo o seguinte:

A ‘transferência’ será utilizada para denotar o processo através do qual certos elementos narrativos do romance são revelados como passíveis de serem apresentados na forma fílmica, enquanto o termo ‘adaptação’ se referirá ao processo pelo qual outros elementos narrativos deverão encontrar equivalências bastante diferentes no meio fílmico, quando tais equivalências são procuradas ou estão de qualquer forma disponíveis (MCFARLANE, 1996, p. 13).¹⁰

A transferência e a adaptação dos elementos do romance para o filme, na perspectiva de McFarlane, serão alguns dos aspectos analisados no *corpus* deste trabalho nos capítulos

⁸ The cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to the moment largely subsists upon the body of its unfortunate victim.

⁹ the cinema has within its grasp innumerable symbols for emotions that have so far failed to find expression.

¹⁰ Transfer’ will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term ‘adaptation’ will refer to the process by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or available at all.

posteriores. Em relação aos elementos da narrativa, o teórico segue a linha de pensamento de Roland Barthes e os classifica de acordo com suas funções, definidas como distribucionais e integracionais. As distribucionais, subdivididas em catalisadoras e em cardeais, relacionam-se diretamente às ações da trama. Elas representam os elementos que, em sua maioria, constituem os pontos mais importantes da narrativa e são, portanto, transferíveis para a trama fílmica. Em relação ao romance *Ensaio sobre a cegueira*, pode-se considerar que as funções cardeais estão presentes no filme, uma vez que as ações principais do enredo (o mal branco, a falta de nome das personagens, o isolamento e a difícil convivência no manicômio etc.), que representam fatos determinantes na obra literária, são evidenciados, considerando as especificidades do cinema.

O cinema inevitavelmente se estabelece como um caleidoscópio de artes, por isso há muitas definições de cinema referindo-o às outras artes— “escultura em movimento (Vachel Lindsay), música da luz (Abel Gance), pintura em movimento (Leopold Survage)” (Stam, 2003, p. 49). Nota-se que a um só tempo estabeleciam vínculos com as formas de artes precedentes e destacavam diferenças fundamentais: o cinema era pintura, porém em movimento, ou era música, mas não de notas e sim de luzes.

Assim como o texto narrativo, a poesia e o teatro também se relacionam de modo significativo com o cinema. Tal relação ocorre desde os princípios do cinema e está amparada na sua condição de linguagem de cunho poético e dramático por natureza. Sobre esta questão Stam retrata que:

O cinema é geralmente considerado a mais inclusiva e sintética das formas de performance: Uma linguagem compósita em virtude dos seus diferentes meios de expressão— fotografia seqüencial, música, ruído e som frenético—, o cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão [...]— a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o décor da arquitetura e a performance do teatro” (STAM apud HUTCHEON, 2011, p.63).

Por conseguinte, podem-se elencar alguns pontos nos quais essas artes se entrecruzam.

A fim de tratar do encontro da poesia com o cinema, Eduardo Cañizal confronta pontos de vista de teóricos como Paolo Pazolini (1973) e Jean Epstein (1996, p.353). Assim, Cañizal destaca as diferenças no conceito de poesia que cada um desses cineastas apresenta: “[...] nos conceitos de cada um desses dois cineastas, o termo poesia não designa exatamente a mesma coisa” (CAÑIZAL, 1996, p.354). Epstein se vincula à tradição de uma teoria do cinema calcada com os pressupostos da estética normativa e Pasolini, embora não tenha escapulado totalmente dessa ideologia, incursiona pelos atalhos da semiótica procurando uma

metalinguagem capaz de descrever de modo sistemático seu objeto de análise (CAÑIZAL, 1996, p.354).

Existem, portanto, dois posicionamentos aparentemente distintos, mas que convergem significativamente à medida que ambos buscam traçar uma estética própria nesse encontro de linguagens, favorecendo, no campo da subjetividade, uma leitura poética do filme. Segundo Cañizal, o pensamento desses cineastas acaba coincidindo no “pressuposto de que o cinema, enquanto sistema estético, faz do filme um instrumento de poesia” (1996, p. 355). Nesse sentido, o processo de criação artística do cineasta está na composição fílmica, tornando-o livre na manipulação das palavras assim como o poeta é livre na manipulação da poesia.

No caso do filme *Ensaio sobre a cegueira*, há algumas cenas em que o efeito poético sobressai-se; dentre elas, podemos ressaltar a cena em que as mulheres (a mulher do médico, a mulher do primeiro cego e a rapariga dos óculos escuros) tomam banho de chuva demonstra-se explicitamente poética, uma vez que a trilha sonora, a câmera lenta e às vezes em close-up evocam significantes ligados ao imaginário poético. Diante disso, acentua-se o traço de entrelaçamento entre o cinema e a poesia.

O teatro também tem sua participação na formação da linguagem cinematográfica. A própria natureza eclética do cinema, segundo Eduardo Coutinho (COUTINHO, 1996, p. 127), deu ao cinema um estatuto de campo fecundo, propício ao consumo do teatro, “a ponto de dizer-se corretamente que o filme é o teatro fotografado”.

Para Thaís Diniz (1998, p. 317), muitos filmes usaram o teatro como fonte, devido à ideia de semelhança entre os dois meios de linguagem, em termos de espetáculo. A ação dramática dos palcos pode ser ressignificada para a tela. Contudo, tal fato se deu com os primeiros filmes, por se demonstrarem reproduções mecânicas dos dramas, simples teatro filmado, em um momento que ainda não se exploravam plenamente as várias formas de desenvolvimento do cinema; desse modo, expõe que: “Hoje, os cineastas, conscientes da precariedade desse procedimento — que desprezava os recursos do meio utilizado — valem-se das possibilidades temporais e espaciais ilimitadas do cinema para expandir o drama, isto é, usam equivalentes cinematográficos para determinados signos teatrais”(DINIZ, 1998, p. 317).

Quanto ao efeito do drama em si, as duas artes apresentam suas especificidades. O teatro supervaloriza as imagens por meio das atitudes faciais, tem sido assim desde a origem do teatro, na Grécia antiga, com o uso das máscaras da tragédia e da comédia pelos atores. Também se faz necessária para a arte teatral a presença do corpo inteiro do ator em cena. No cinema, contudo, o uso da câmera objetiva favorece a visualização de pontos específicos do corpo, os quais são essenciais para se atingir o tom dramático exigido na cena. Para Coutinho,

ao agir de tal forma, o cinema apresenta a realidade em sua forma parcial, “traduz uma espécie de mímica exercitada” (COUTINHO, 1996, p. 128).

Em consonância com a opinião de Coutinho, Hutcheon (2011, p. 76) vê na adaptação de uma peça para o cinema um aspecto facilitador que é a ajuda da mediação da câmera, que pode dirigir e expandir as possibilidades de percepção. No entanto, a autora pondera que a câmera pode também limitar o que queremos ver, ao eliminar a ação lateral que poderia ter chamado a atenção do espectador no palco. Enfim, a transposição de uma peça para o cinema não se faz com facilidade.

Embora existam muitos pontos em comum entre o cinema e o teatro, já que ambos apresentam uma grande variedade de sistemas significativos comuns, também existem pontos que se singularizam. No cinema, por exemplo, o material de expressão é constituído não somente de imagens, mas também de palavras, signos impressos e música; já o teatro apresenta enorme variação de sistemas de significação em operação: cenário físico, contexto cultural, a interação com o público, as conveniências do texto dramático, a performance dos atores.

Após a breve discussão levantada acima sobre as questões principais que envolvem a adaptação cinematográfica, dentre elas as teorias acerca de semelhanças e diferenças entre a arte literária e a fílmica, procuraremos analisar aspectos narrativos do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

3. ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: O PROJETO NARRATIVO DE JOSÉ SARAMAGO

Este capítulo tem como objetivo analisar o romance *Ensaio sobre a cegueira*. De início, delinearemos elementos que constituem a poética de uma narrativa literária, considerando para tal intento a teoria de autores que já se debruçaram sobre esta questão, como Aristóteles e Barthes, dentre outros, e analisaremos também como se constitui a poética saramaguiana e a poética do romance em pauta, focando ainda seu contexto de produção. Após isto, discutiremos a resignificação das imagens do romance, muitas delas alegóricas; são elas o manicômio, a cor branca da cegueira, a mulher que vê entre cegos, fatores que se demonstram cruciais para a compreensão da narrativa. Também é neste capítulo que analisaremos à luz das teorias narrativas a configuração da personagem, a mulher do médico, em suas múltiplas perspectivas de apresentação na narrativa e o contexto sócio-político contemporâneo no qual se deu a produção do romance. Para finalizar, colocaremos em pauta a recepção que o romance de José Saramago obteve, recepção esta que acabou culminando com a premiação do Nobel de literatura, em 1998.

3.1 *Ensaio sobre a cegueira* e a poética de José Saramago

Segundo Gérard Genette (2009, p. 265), a narrativa define-se como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita. Entretanto, tal conceito pode levar o interlocutor a tratar a narrativa com mérito da evidência e da simplicidade e, conseqüentemente, pode também trazer em si mesmo uma abertura à contestação. A história da literatura tem chamado a atenção para o aspecto singular e problemático do ato narrativo. Desde Aristóteles, em sua *Poética*, a narrativa vem sendo ponto de discussão e passível a teorias mais distintas possíveis. Conforme Genette (2009, p. 266):

Para Aristóteles, a narrativa (diegesis) é um dos dois modos de imitação poética (mimesis), o outro sendo a representação direta do público. Aqui instaura-se a distinção clássica entre poesia narrativa e poesia dramática. Esta distinção estava já esboçada por Platão no terceiro livro da República, com duas diferenças, a saber, que, por um lado, Sócrates nega ali à narrativa a qualidade (isto é, para ele, defeito) da imitação, e que por outro lado ele toma em consideração aspectos de representação direta (diálogos) que podem comportar um poema não dramático como os de Homero. (2009, p. 266)

É notório que, nas origens da tradição clássica, havia duas posturas aparentemente contraditórias, uma na qual a narrativa se punha à imitação, aqui como sua antítese, e outra na

qual a imitação era um dos modos da narrativa. O fato visível mesmo é que esta já se demonstrava como questionável quando não polêmica.

Para Barthes (2009, p.19), a narrativa evidencia-se como um fenômeno presente em todos os tempos, lugares, povos, sendo ela mesma o princípio da história da humanidade. Assim, ele enumera as “formas quase infinitas” de sua representação:

[...] Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinho, no “fait divers”, na conversação (BARTHES, 2009, p.19).

Desse modo, conforme apresentou Barthes, compreende-se a narrativa como um fenômeno eminentemente humano, exercida por grupos de todas as classes e culturas, sendo apreciadas em comum, inclusive, por homens de “cultura diferentes, e mesmo opostas; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural...” (BARTHES, 2009, p.19).

Assim como a definição de Genette é passível a questionamentos, a de Barthes, que dá à narrativa um caráter de “universalidade”, fomenta ainda mais a discussão. É possível que o interlocutor conclua que a narrativa é algo insignificante, uma vez que Barthes conferiu-lhe um caráter generalizante, ou observe essa variedade de formas e tente sistematizar, por padrões de regularidades, as diferentes narrativas. A discussão em torno da narrativa é uma tarefa há tempos desenvolvida pela história literária e por muitos outros teóricos que se propuseram a se debruçar sobre a questão, como Aristóteles, em *A Poética*, como já fora mencionado anteriormente.

Continuando a discussão da sistematização da narrativa, Milton José Pinto (2009, p. 14) apresenta autores como Propp, Jakobson, Vinogradov e Tynianov, representantes do formalismo russo e Claude Bremond, Roland Barthes e Gérard Genette, representantes do estruturalismo francês. Os dois grupos defendem o pensamento de que não é o texto literário que é o sujeito da poética, mas sua literariedade. Estes autores fomentaram o debate acerca do funcionamento da narrativa literária e contribuíram para as formulações da mesma. Jakobson escreveu em 1919: “o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade, ou seja, o que faz de uma determinada obra uma obra literária” (COMPAGNON, 2001, p.40-41).

Tzvetan Todorov (2009, p. 218), numa tentativa de elevar os estudos literários como uma ciência da literatura e redefinir seu objeto de pesquisa, afirma o seguinte:

Estudar a “literaridade” e não a literatura: é a fórmula que, há cerca de cinquenta anos, assinalou a aparição da primeira tendência moderna nos estudos literários, o Formalismo russo. Esta frase de Jakobson quer redefinir o objeto da pesquisa; entretanto **desprezou-se** por bastante tempo sua verdadeira significação. Pois ela não visa a substituir um estudo imanente de enfoque transcendente (psicológico, sociológico ou filosófico) que reinava até então: em nenhum caso limita-se à descrição de uma obra, o que não poderia além disso ser o objetivo de uma ciência (e é mesmo de uma ciência de que se trata). Seria mais justo afirmar que, em lugar de projetar a obra sobre um outro tipo de discurso, ela é projetada aqui sobre o discurso literário (TODOROV, 2009, p. 218).

O autor reage, portanto, contra o que ele chama de “o desprezo”, por muito tempo, do real significado do que fora postulado por Jakobson. Segundo Todorov, a obra está na condição de objeto subordinado ao discurso literário a que está submetida, ou seja, a narrativa estaria fadada à condição de correlação com múltiplas significações que surgem no decorrer da leitura. Tais significações aparecem como um problema se ligadas à ideia de literariedade. Todorov propõe, numa tentativa de resolução deste problema, um sistema de noções que serviriam para o estudo do discurso literário. Primeiramente, ele apresenta a obra literária, em nível mais geral, com dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso.

Desse modo, o autor cria suas categorias da narrativa literária tomando como referência o romance francês *Les Liaisons Dangereuses* (1782), de Chardelot de Laclot. Adota a noção de narrativa como história para tratar da dinâmica das ações dos personagens bem como de suas relações. Em seguida, trata a narrativa como discurso para se referir ao tempo, aos aspectos (do narrador e da personagem) e aos modos da narrativa. Através de suas categorias, Todorov pressupõe uma estrutura da narrativa literária, denominada por ele de “uma certa ordem” (TODOROV, 2009, p. 220).

Assim como Genette, Barthes e Todorov, sobre os quais foram pontuadas algumas de suas teorias sobre a narrativa, outros críticos, como Propp e Bremond, fizeram suas teorias sobre essa possível “ordem” na estrutura da narrativa literária, levando em conta a organização da sua estrutura interna, o funcionamento dessas estruturas em um dado contexto de produção e o estabelecimento de padrões regulares que delimitassem uma poética particular. Talvez, sem os estudos desses autores, as discussões em torno da análise estrutural da narrativa literária não fossem tão prolíferas.

Segundo Aguiar e Silva (1990, p.711), é fato inconteste que a narrativa constrói e comunica sempre informação sobre uma ação, sobre um processo ou sequência de eventos. E

neste constante processo de construção são utilizadas várias técnicas discursivas, as quais se realizam por meio da organização dos eventos narrativos, da criação das personagens, da maneira de utilizar o tempo e da própria forma de contar os fatos. Devido à variedade dessas técnicas, os teóricos tendem a lidar com a narrativa, abordando-a em níveis funcionais distintos. Por exemplo, os formalistas russos distinguiram na sequência de acontecimentos do texto narrativo pelo menos dois planos: a fábula (fabula) e a intriga (sjuzet- doravante enredo). O primeiro refere-se aos acontecimentos representados nas suas relações internas, cronológicas e causais. O segundo refere-se à apresentação dos mesmos acontecimentos, do ponto de vista da constituição estética do texto narrativo. Para Aguiar e Silva (1990, p. 711), “a fábula constitui, em rigor, um elemento pré-literário e por isso Slovskij a considera como material destinado à elaboração; esta (...) constitui um elemento especificamente literário”.

Assim, têm-se a narrativa dividida quanto aos seus elementos constitutivos. De um lado, há um conceito elaborado por meio de uma relação de causa e efeito (fábula) e do outro, a ordenação de acontecimentos estruturados num tecido narrativo particular (enredo). Como o propósito de estudo deste trabalho é abordar a escritura e a reescritura de uma narrativa cujas características de composição (de estilo e de tema) são peculiares à poética de José Saramago, desenvolvida dentro do romance contemporâneo, o estudo do enredo apresenta-se como mais fecundo para nossa análise.

A narrativa contemporânea¹¹ apresenta características bastante específicas, distinguindo-se, assim, do romance moderno. Em primeiro lugar, por seus autores não se filiarem a nenhuma escola ou movimento. Embora conscientizados e combativos, os romancistas contemporâneos não se filiam a grupos marcados por ideologias. Como é visível nestes romances, a marca registrada da ficção contemporânea será a tomada de posição, a combatividade, que resulta de uma consciência sempre atenta aos problemas político-sociais do mundo (GOMES, 1993, p. 83). Ao se debruçar sobre esta questão no contexto português, Álvaro Cardoso Gomes afirma que

ao assumir esse caráter combativo, o romance contemporâneo português evidenciará uma bipolaridade: a) de modo geral, terá como alvo da crítica a realidade, o contexto; b) de modo restrito, terá como alvo da crítica o universo do romance, os mecanismos da ficção. Em outras palavras, o romance português contemporâneo não só fará o inventário crítico da situação sociopolítico-econômica portuguesa, como também fará o inventário crítico da linguagem, do modo de narrar e do compromisso do escritor com a realidade (GOMES, 1993, p. 84).

¹¹ Sabendo do campo movediço que é o conceito de narrativa contemporânea, em vista de, dentre outras razões, encontrar-se em processo de construção, adotaremos como noção a marca cronológica de produções ocorridas a partir de 1960, de acordo com Massaud Moisés (MOISÉS, 2001, p.287).

É oportuno, portanto, refletir inicialmente sobre as relações que o romance contemporâneo mantém com a realidade, principalmente no que diz respeito à narrativa de José Saramago. O romance contemporâneo de Saramago, muitas vezes, subverte ou vira do avesso a história. “Ele ficciona formas de historicidade, pelo fato de o discurso romanesco tentar, talvez inconscientemente, em Portugal, suprir falências do discurso histórico” (ARNAUT, 2008, p. 19). Essa busca da ficção na história pode ser explicada como um desejo de transformação do romance em um documento de uma era de convulsões e de modificações substanciais. Desse modo, acentua-se uma atuação fundamentalmente crítica perante os fatos, que resulta em um distanciamento irônico (observado na forma como Saramago narra os acontecimentos). O romance contemporâneo, portanto, mantém relações ambíguas com a realidade que o cerca: por um lado, submete-se a ela, ao se transformar num espelhamento, num reflexo do histórico (por exemplo, no romance *Levantado do chão*, em que Saramago trata da saga de camponeses alentejanos nos grandes latifúndios. Para sua elaboração, o autor chegou, inclusive, a viver numa comunidade agrícola da região); por outro lado, subverte-a, fazendo do romance um suporte para a criação de um mundo de metáforas (como bem o fez em *Memorial do convento*) (GOMES, 1993, p. 85).

No romance contemporâneo, uma das maneiras de inovação formal muitas vezes ocorre no modo como a história é narrada. Muitos romances aboliram a perspectiva tradicional de um único narrador, de modo que o leitor deve mentalmente montar o enredo a partir dos relatos de diferentes narradores. Essa multiplicação de vozes é identificada como polifonia. Nas narrativas saramaguianas, a figura do narrador é bastante inquietante. Ora irônico, ora pesaroso, bem humorado ou crítico, o narrador de Saramago parece querer incomodar a consciência daqueles que percorrem, pela leitura, suas histórias. Assim, é-lhe peculiar fazer uso da invasão do pensamento das personagens, a fim de revelar suas verdades mais recônditas, também de manusear o tempo ficcional em conjunto com o histórico, causando um “vai-e-vem” revelador de uma pluralidade de pontos de vista e de julgamentos, que, *a priori*, poderiam gerar certo desconforto e confusão entre real e ficção, mas que podem, ainda, demonstrar o caráter relativo das verdades que, inadvertidamente, parece que, para os leitores, é reconhecido como únicas.

A atitude do narrador de *Ensaio sobre a cegueira* é justamente a deste ser que, contando o que sabe e o que observa, auxilia na construção de sentidos, na percepção de algo que está para além da primeira vista. Fernando Segolin comenta, a respeito do narrador saramaguiano, algo visível no *Ensaio sobre a cegueira*. Para o autor, é possível constatar a

figura de um “Saramago herdeiro das antigas narrativas míticas, que deixa ecoar nos interstícios de seus textos a voz poética dos aedos ancestrais” (apud BASTAZIN, 2006, p.10). Pois essa voz modulada e experiente, que parece ensinar àqueles que a ouvem, será a marca dos comentários do narrador, que se transforma numa figura central, vigorosa e totalizadora. É capaz de reordenar subjetivamente a temporalidade, amalgamando sua própria circunstância ao ciclo dos fatos relatados, de interferir no curso do relato mediante digressões maiores, de se sobrepor às lógicas da continuidade espacial, de interpelar o leitor e estabelecer cumplicidades com ele, de dissentir e opinar ou governar as criaturas de suas obras. Como expressou o próprio Saramago, o seu narrador:

Adota todos os pontos de vista possíveis, pode estar em todos os lugares e sobretudo habita em todo o tempo. O narrador não prevê o futuro, mas já sabe o que acontecerá no futuro da ação. O narrador narra, joga, organiza todos os fatos da sua fabulação e sabe aquilo que as suas personagens ignoram [...]. Ele usa esse saber de um modo que lhe é exclusivo. Desse conhecimento as personagens não coparticipam, porque não podem. Nos meus romances, aparecem de forma simultânea os comportamentos das personagens e o conhecimento que o narrador já possui do que acontecerá com elas (SARAMAGO, 2010, p. 221).

Como vimos, o modo de contar, para Saramago, tem tanta importância quanto o que está sendo contando, então, não pode haver, para ele, história sem que se evidencie sua voz de contador da história, com suas modulações e pausas próprias, guiando o leitor na construção de sentidos e mesmo refletindo a respeito da criação literária.

É possível, portanto, concluir que, no romance contemporâneo, “o narrador mais do que contar tem o hábito de falar, a voz assume a condição de um herói em busca, partindo numa aventura aberta a todas as possibilidades” (GOMES, 1993, p. 124). Assim, tanto em seus aspectos temáticos quanto formais, a narrativa contemporânea se destaca por seu engajamento social, pelo experimentalismo formal e pela mistura de tendências estéticas.

Ao discutirmos a tradução de *Ensaio sobre a cegueira* para o cinema, percebemos que a utilização dos conceitos de fábula e enredo corrobora com a compreensão dos seus elementos constitutivos e com a articulação desses elementos dentro do universo da composição.

Além da divisão entre fábula e enredo, outras distinções também surgiram, tais como *story* e *plot*, de E.M Foster; história e discurso de Todorov (já mencionado anteriormente); narrativa (récit) e discurso e, em seguida, história ou diegese (o significado ou conteúdo narrativo), a narrativa propriamente dita e narração de Genette e a retomada de Chatman na distinção entre história e discurso (SILVA, 1988, p. 712). Essa variedade de subdivisões

taxionômicas no estudo da poética da narrativa literária é, na verdade, tentativa de mapear, delimitar e estabelecer as composições sistemáticas que constituem o texto narrativo, e comprova a natureza difusa, já que, em todas as classificações, a narrativa se apresenta como objeto bipolar: há uma unidade aparentemente fixa, um elemento pré-literário e, ao mesmo tempo, um discurso que se sobrepõe à unidade e lhe dá uma nova composição, tornando-a literária.

A ideia do texto enquanto objeto estático e da seccionalização do discurso literário foi substituída por Bakhtin por uma concepção em que a estrutura literária é fundada em relação a outra estrutura, ou seja, constitui-se elemento de diálogo com os vários setores históricos e sociais que circundam o texto. Segundo Bakhtin, “A forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social — social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos — desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos” (BAKHTIN, 1998, p. 71). A concepção de texto como fenômeno social foi um dos importantes pontos levantados pelo autor, que repensa as abordagens de estudo estrutural da narrativa. Esse novo olhar sobre o estudo das narrativas é um ponto de partida para o entendimento de que não se trata de observar apenas as configurações internas *per se*, que também são importantes, mas trata-se, além disso, de observar as configurações e as suas relações de funcionamento nos contextos sócio-históricos.

Em consonância com as ideias de Bakhtin, Julia Kristeva afirma que esta nova postura reflete uma dinamização do estruturalismo:

Esta dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção segundo a qual <palavra literária> é, não um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies textuais*, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural actual ou anterior (KRISTEVA, 1978, p. 70).

Desse modo, a análise das narrativas literárias não apresenta mais um caráter redutor a que as narrativas pareciam estar submetidas nas propostas até então postas em evidência. Ao analisarmos a narrativa literária sob esse novo prisma mais aberto, no sentido de percebê-la enquanto “cruzamento de superfícies textuais”, poderemos vislumbrar todo o aparato orgânico e estrutural que envolve as atividades funcionais que circundam o texto, o que facilita um melhor entendimento da poética das narrativas dentro dos mais variados contextos e pode também sugerir a ampliação do quadro de análise da narrativa, enquanto texto tradutor.

Ao expormos um breve percurso de mapeamento da poética da narrativa literária, em que algumas perspectivas de olhares sobre esse fenômeno foram discutidas, compreendemos

que essa questão, longe de estar concluída, aponta para novas possibilidades de análise, já que a narrativa cada vez mais hibridiza-se e transforma-se em outras narrativas, sofrendo deslocamentos em relação à posição de cânone.

Para se chegar à análise da narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* e delinear a poética saramaguiana, particularmente neste romance, faz-se necessária uma breve exposição de algumas das manifestações narrativas portuguesas a partir do Modernismo.

Nos primeiros anos do Modernismo português, principalmente durante a geração do grupo da *Orpheu*, a poesia sobressaiu-se em relação à prosa. Mais que uma revista, *Orpheu* foi um marco: símbolo do nascimento de uma geração de escritores que trouxe para Portugal a essência do movimento modernista. Em suas páginas surgiram as grandes revelações literárias do início do século XX: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros.

Embora a revista contasse com outros colaboradores, foram esses três escritores que, com suas obras, delineararam os novos rumos a serem seguidos pelos autores portugueses e deram início a um processo de reflexão crítica sobre as causas e consequências da decadência política de Portugal.

Dos três modernistas citados, dois se dedicaram à poesia e à prosa: Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Embora não tivessem chegado a dar ao romance uma fisionomia específica, na medida em que as experiências de ambos ficaram no âmbito do “experimentalismo”, estes autores inegavelmente souberam alavancar o gênero em questão. Sá-Carneiro, muito mais poeta que prosador, em *A Confissão de Lúcio*, fez do romance um desdobramento de suas inquietações poéticas. A temática da duplicidade do ser, a fragmentação da identidade (também presente em seus contos) invade-lhe o romance, rarefazendo a atmosfera narrativa, impregnando-a de estilemas poéticos (GOMES, 1993, p. 18).

Almada Negreiros, autor de *Nome da guerra*, “um romance de aprendizagem, no plano da experiência erótica, chama a atenção, sobretudo, pelo saudável e cínico amoralismo” (GOMES, 1993, p. 18). Sua presença mais contundente no cenário modernista português, porém, ficou registrada nos inúmeros manifestos, ensaios e crônicas que publicou ao longo dos seus 77 anos.

Contudo, a produção dos textos em prosa desses autores evidencia-se muito mais como “rastros” numa produção que, na maioria das vezes, preferiu o caminho da poesia. É só

com a chegada da geração do movimento literário denominado de Presença que se percebe certo equilíbrio entre a produção de poemas e romances. Os adeptos desse movimento ampararam-se no intuicionismo de Bergson, no romance memorialista de Proust e na ação gratuita da obra de Gide (GOMES, 1993, p. 20). Com base nesses pressupostos intelectuais, a geração de Presença fazia uma arte mediada por certa alienação social, baseada fundamentalmente na sinceridade e na naturalidade do artista. O ato criativo, portanto, deveria se tornar algo capaz de desvelar as partes mais profundas do ser, em busca daquilo que a sociedade ainda não havia artificialmente deformado. José Régio, poeta e crítico, autor de *O jogo da cabra-cega* e da série novelesca *A velha casa*, introduziu em Portugal a crítica de costumes, tendo por base um psicologismo apoiado nas teorias de Freud sobre o inconsciente humano. João Gaspar Simões, o crítico literário mais ativo do grupo de Presença, adota o romance psicológico, de envergadura eminentemente intelectual, em *Elói* ou *Romance numa cabeça*. José Rodrigues Miguéis tem seu ponto alto em *Páscoa feliz*, em que, sob influência de Raul Brandão, estrutura um romance sobre a loucura, numa atmosfera dostoiévskiana da culpa. Já no romance *A escola do paraíso*, uma narrativa de cunho autobiográfico, o autor envereda pelo memorialismo, tão a gosto da geração de Presença. Desse modo, o maior mérito dos presencistas foi, na verdade, o de divulgar as conquistas da Primeira geração modernista, consolidando uma nova visão estética em Portugal. Além disso, suas preocupações existenciais aproximam a literatura das teorias de Freud (como já foi citado anteriormente) e ainda sofreram a influência das narrativas psicologizantes de Proust e Dostoievski.

Mas o romance ganhou força definitivamente com o Neorrealismo, que defendia uma arte engajada, vinculada à realidade portuguesa do momento. Radicalmente oposta ao esteticismo da Presença, os escritores neorrealistas acreditavam que a literatura devia abrir espaço para a conscientização dos problemas enfrentados por Portugal. Sobre o princípio do Neorrealismo, Gomes (1993) afirma:

O neo-realismo nasce da crise do após-guerra, da crise da instalação do fascismo em Portugal. Mas, sobretudo, o que não se pode esquecer é que esse movimento sofre a forte influência de um “novo realismo” na literatura, principalmente o que se pratica nos Estados Unidos da América e no Brasil. Como não poderia deixar de ser, esse tipo de ficção, de cunho social, escolhe o romance como a forma principal de expressão. Romancistas como Steinbeck, Upton Sinclair, Sinclair Lewis, José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos etc., propagam a nova moda, não só presente na temática, mas numa forma que privilegia o relato direto, seco, temperado pelo lirismo (GOMES, 1993, p. 21).

As primeiras manifestações do Neorrealismo português se dão nas páginas de *O Diabo*, fundada em 1934. Nas páginas dessa revista, os autores neorrealistas ao passo que criticavam a arte presencista, divulgavam não só os textos ficcionais (*Lua de pé*, de Alves Redol) como também textos teóricos (artigo de Joaquim Namorado sobre Amando Fontes) relativos a diretrizes do novo movimento. Posteriormente, também são relevantes os textos publicados em *Sol Nascente* (1937), uma vez que em suas páginas as premissas do movimento tornam-se mais claras e objetivas (MOISÉS, 1997, p. 403). Ferreira de Castro é reconhecido como o mais importante precursor do Neorrealismo. Sem que sua obra seja marcada claramente por uma opção ideológica definida, em *Os Emigrantes* (1928) e *A selva* (1930) acentuam-se características neorrealistas, como o aspecto documental, a ânsia em registrar a verdade e o interesse por tipos sociais específicos. Todavia o romance neorrealista mais evidente, que privilegia o herói coletivo e o registro da luta de classes, é mesmo *Gaibéus*¹²(1939), de Alves Redol. O romance retrata os modestos camponeses do Ribatejo, cuja vida sofrida e injustiçada é apresentada pelo autor em uma série de episódios que se justapõem, como se formassem “manchas”, símbolo da existência dessas criaturas sem nome nem esperança (MOISÉS, 1997, p. 461).

Considerado o marco inicial da arte engajada, pode-se dizer que o Neorrealismo tem suas origens no Realismo da geração de 65. A diferença reside na concepção determinista que existe nestes, substituída por uma visão mais dinâmica da realidade que há nos neorrealistas. Em vez de aceitar a ideia de que o homem é produto de forças atávicas, os neorrealistas preferem vê-lo como um produto de forças sociais, políticas e econômicas no contexto de uma sociedade em permanente evolução. Ao assumir uma postura materialista e dialética, o autor neorrealista abdica da ideia de um herói individual e abraça as causas mais amplas das massas. Constatamos, então, que o escritor tem plena consciência de uma missão: a de resgatar o homem miserável do presente, geralmente explorado nos latifúndios. Dentro desse propósito, cabe abertura para um futuro de redenção dos oprimidos. O romance se torna assim um instrumento de transformação do mundo, na medida em que o escritor passa a crer que seja possível uma revolução social através da obra literária. E assim é possível afirmar que o Neorrealismo deu solidez ao romance e fez surgir uma importante geração de romancistas, dentre os quais se destacaram o já citado Alves Redol, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, Fernando Namora e José Cardoso Pires.

¹² Gaibéu, em Portugal, é o termo utilizado para designar o trabalhador rural que limpa a campina de galhos e ervas daninhas, preparando o campo para a plantação.

Após a fase combativa do Neorrealismo, surgem dois grandes romancistas livres de amarras ideológicas e inovadores do romance português: Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís. É inegável que seus experimentos em nível da compreensão mais ampla, mais profunda da realidade e em nível da própria estrutura romanesca abriram passagem para a vinda dos contemporâneos.

Vergílio Ferreira foi romancista e ensaísta. Entre outras obras publicou *Mudança* (1949), *Manhã submersa* (1954), *Cântico Final* (1960), *Estrela polar* (1962) etc. Em seus romances, a problematização da narrativa se dá com um herói que não só questiona a si e ao mundo como também o ato criativo. Em vez de romances lineares, o autor tece romances cuja ação é quebrada por suspensões, retrocessos, presságios. Criam-se labirintos, onde, por vezes, as consciências se perdem, buscando um sentido para a existência e uma comunicação com o próximo, ou ainda, buscando compreender as súbitas iluminações que as assaltam. Também há inovações no nível da linguagem. Sua obra é marcada pela bem sucedida fusão entre o prosaico e o poético. Vergílio Ferreira introduz no romance a palavra plurissignificativa, o sentido polissêmico, o símbolo e acaba, por conseguinte, estruturando o romance-poesia, o romance-ensaio (GOMES, 1993, p.22).

Agustina Bessa-Luís, autora de *A Sibila* (1953), *Os Incuráveis* (1956), *A Muralha* (1957), *As fúrias* (1977) etc., procurou traduzir as inquietações humanas mais profundas. A romancista regressa até o mito, como forma de explicar o “estar no mundo” de seres privilegiados. Desse modo, o romance desta autora transforma-se em uma espécie de epopeia dos tempos modernos, em um catalisador que concentra as grandes aspirações do homem.

Vergílio Ferreira e Agustina Bessa-Luís constituem, assim, vozes isoladas, quanto às tendências modernistas dos presencistas e dos neorrealistas. Na década de 70, com a Revolução dos Cravos, dá-se uma redução não só na produção romanesca, como também na produção literária em geral. Essa redução, segundo Gomes (1993) deu-se, principalmente:

[...] a vários fatores, dentre eles, o fato de os produtores dos textos e os consumidores terem interesses mais imediatos, nascidos da franca ebulição de um período conturbado. [...] os escritores, nos anos posteriores à Revolução, concentram-se em tarefas de caráter jornalístico, pedagógico, administrativo e partidário. Os leitores, por seu turno, passam a se interessar por textos documentais ou doutrinários (GOMES, 1993, p. 30).

Então, a partir da década de 80, principalmente em razão do fim do regime salazarista, surgiu uma nova geração de romancistas, com vozes próprias e refletindo tendências diversas, dando à ficção portuguesa contemporânea um estilo próprio, tanto em seus aspectos temáticos

quanto formais. Dentre alguns desses escritores, destacam-se Almeida Faria (*Rumor branco*, 1962, *A paixão*, 1965), Antônio Lobo Antunes (*Os cus de Judas*, 1979, *As naus*, 1989), Lídia Jorge (*O dia dos prodígios*, 1980, *O cais das merendas*, 1982) e José Saramago.

José Saramago surge no cenário literário português em 1947, com a publicação de *Terra do pecado*. Depois dessa obra, o autor passou a se dedicar ao jornalismo, ficando vinte anos sem publicar literatura. Só em 1980, com o romance, *Levantado do chão*, ele conseguiu, através de um estilo marcadamente pessoal, reprojeter-se no cenário literário. Abolindo os sinais convencionais de pontuação, o autor vale-se exclusivamente da vírgula e do ponto. Com parágrafos que podem ter páginas inteiras, ele conduz a narrativa às vezes de forma ágil e leve, às vezes de forma lenta e intrincada, conforme sua intenção. A fala do narrador frequentemente se mistura à fala das personagens, isoladas apenas pela vírgula, o que exige uma leitura atenta. Algumas dessas marcas do estilo saramaguiano podem ser exemplificadas no seguinte trecho de *Levantado do chão*:

Vamos para dentro, disse a mulher Cesaltina ao filho, Vamos nós também para dentro, por aqui, passemos entre as sentinelas, não nos vêem, é o nosso privilégio, atravessemos o pátio, para aí não, é um casarão, uma espécie de armazém de delitos por junto e atacado, porta é esta, mas não esse corredor, viremos neste cotovelo, mais dez passos, cuidado não tropece no banco, é aqui, não precisamos de ir mais adiante, chegámos, basta abrir a porta (SARAMAGO, 2010, p. 168).

Neste fragmento, a proximidade do narrador com Cesaltina é tal que ele ganha ares de testemunha ocular deste episódio. O narrador está tão próximo a ela que fica a dúvida se ele lhe dirige os passos ou faz dos passos dela os seus. Fica a marca deste narrador oral e intrometido, tornando a linguagem a mais próxima possível do cotidiano.

Muito de suas obras resultam de pesquisa histórica, como *História do Cerco de Lisboa* (1989) e *Memorial do convento* (1982), uma de suas obras de maior sucesso. Já o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), um de seus livros mais polêmicos, recria os fatos bíblicos à luz do imaginário literário.

As narrativas de José Saramago têm sido amplamente divulgadas e debatidas pela crítica e junto a esse vasto material, muito comum é encontrarmos referências aos textos saramaguianos chamando-os de “romances históricos”. Entretanto, tal denominação pode ter cunho pejorativo para a obra de Saramago. O próprio escritor recusava esse tipo de classificação, conforme expõe Vera Bastazin (2006):

Ao se colocar a respeito da questão, José Saramago (FSP, 1998) afirma que “a História não só funciona como ficção, mas é ficção. Lembremos [diz ele] que a

História seleciona fatos, os momentos e as personagens que vai registrar”. Essa seleção de elementos informativos, tanto quanto sua organização narrativa são feitas sempre por meio de um ponto de vista masculino e ideológico, que funciona também como um filtro (...) E, o autor conclui, “a história que se nos é ensinada e a história que vamos produzindo como agentes de uma transmissão cultural é, portanto, uma ficção” (BASTAZIN, 2006, p. 22).

Podemos interpretar as considerações de Saramago como uma reflexão sobre a ficção como História, que para ele pressupõe uma reconstrução de fatos não com o intuito de suprir erros ou preencher lacunas, mas com a perspectiva de introduzir um olhar ideológico com os fatos oficiais.

Além de ser foco de diversas críticas em razão de seus personagens polêmicos, o próprio José Saramago foi personagem do documentário *José e Pilar*, do cineasta português Miguel Gonçalves Mendes, lançado em novembro de 2010, pela Jumpcut, El Deseo e O2 filmes. O filme retrata a intimidade do escritor e de sua esposa, a espanhola Pilar del Río, mostra o dia-a-dia do casal em Lanzarote e em Lisboa, na sua casa e em viagens de trabalho por todo o mundo. *José e Pilar* é um retrato surpreendente de um autor durante o seu processo de criação (tantas vezes já revelado nos *Cadernos de Lanzarote* pelo próprio autor) e da relação de amor e cumplicidade de um casal empenhado em mudar o mundo ou, pelo menos, torná-lo melhor. Miguel Gonçalves Mendes expôs o seguinte sobre filme: “Passei esses quatro anos com medo, me questionando se ia dar conta. Era um peso enorme estar fazendo um filme sobre uma pessoa que eu admirava. Além disso, havia uma urgência, porque queria muito que José visse o filme” (MENDES, 2012, p. 176). Saramago assistiu à versão de três horas que o cineasta preparou, mas não chegou a ver o filme finalizado — morreu em junho de 2010 e o documentário estreou em novembro.

Os romances supracitados apresentam estruturas narrativas capazes de delinear a poética saramaguiana, principalmente por demonstrarem-se com determinados padrões de regularidade de forma e de conteúdo. Contudo, interessa-nos como corpus deste trabalho o romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995). No conjunto da obra de Saramago, esta narrativa representa a mais cruel e impactante que o leitor pode conhecer, além de ser uma obra que destoa das últimas composições literárias do autor.

A narrativa deste romance apresenta-se, em grande parte, nos moldes do romance tradicional. O enredo apresenta-se linearmente, recurso já utilizado na maioria de seus romances, mas nem por isso torna-se simplório. Em um local similar a uma grande metrópole, um homem, parado em meio a um semáforo em seu automóvel, aguarda o sinal verde, quando

ele finalmente aparece, seu carro não sai, pois o homem havia subitamente ficado cego. Porém, uma cegueira incomum, como relata o próprio homem, “é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite” (SARAMAGO, 2008, p. 13). A partir dessa cena, Saramago, por meio de seu discurso corrente, faz com que os acontecimentos passem rapidamente e as pessoas que entraram em contato com esse homem — um ladrão de carros, a mulher do homem, o médico oftalmologista, a rapariga dos óculos escuros, o garotinho estrábico e o velho da venda preta —. Personagens distinguidas apenas por suas características físicas, profissionais ou parentesco, e, portanto, sem nomes, fato que comprova a perda da identidade. Todos vão cegando, com exceção da mulher do médico, que não é atingida pelo mal, mas que o finge para acompanhar o marido. O mal-branco, como o governo denominou, vai se alastrando e pouco a pouco contaminando a todos. Para conter a epidemia, os cegos são recolhidos e isolados em quarentena em um manicômio desativado, local que apresentava as melhores condições, pois além de ser murado em todo seu perímetro, continha duas alas que seriam destinadas uma ao cegos e outra aos possíveis contagiados. A primeira parte do romance (os três primeiros capítulos) termina com o recolhimento do primeiro grupo de cegos, personagens que se tornam centrais na narrativa.

A partir daí, entra-se na segunda parte, composta de nove capítulos, na qual os cegos vão chegando ao manicômio e começam a viver de maneira desumana.

Os cinco últimos capítulos do romance narram a fuga do manicômio e a peregrinação do grupo dos primeiros cegos em busca de suas casas, finalizando, então, o romance deixa, do ponto de vista temático, em aberto questões humanitárias, tentativas de compreensão de ser um humano, compreensões estas que não se findam.

Dos aspectos constituintes do fazer narrativo, logo no princípio do romance é possível notar a presença singular do narrador saramaguiano, como se lê nas páginas iniciais do segundo capítulo:

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, 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. 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 tanto 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. Acresce a isto, que é geral, a circunstância particular de que, em espíritos simples, o remorso causado por um mal feito se confunde frequentemente com medos ancestrais de todo o tipo, donde resulta que o castigo do prevaricador acaba por ser, sem pau nem pedra, duas vezes o merecido. (SARAMAGO, 2008, p. 26).

O trecho marca uma reflexão filosófica do narrador, recurso que os leitores deste escritor já se habituaram, em sua presença enunciativa. Esta presença, de caráter discursiva, assume os traços mais marcantes do narrador saramaguiano: o predomínio do comentário, de tonalidade jocosa ou enigmática, de modo reprovador ou apreciativo, de conteúdo inerente à matéria romanesca. O excerto demarca ainda um comentário feito no plano da relação escritor/leitor e antes de se mencionar o comportamento que a personagem vai assumir, pois se trata do ladrão de carros, que ajuda o primeiro cego, mas acaba roubando-lhe o carro. É desse modo que o narrador vai tecendo suas considerações sobre as personagens ao longo da narrativa.

Para elucidar as duas possibilidades discursivas que o título do romance apresenta, Maria Alzira Seixo (1999) traça um paralelo entre o discurso da narrativa (a história em si, linear e clara) e o discurso da significação (significações conotativas, simbólicas, alegóricas). Segundo Seixo (1999):

(...)“ensaio” controverte o subtítulo genológico que imediatamente se lhe segue, e que é o de “romance”; não se trata, portanto, de um romance-ensaio, nem de um ensaio de romance; trata-se, sim, de um romance que “ensaia” a situação de cegueira ou, talvez mais correctamente, que reflecte sobre a imagem visível (e por isso passível de ser descrita) da cegueira (para o que, com o narrador, fica uma única personagem a ver, a mulher que não cega, e que, no “explicit”, vai talvez cegar, ou talvez concluir que o que vê não é o que vê, pois vê o céu branco, e o branco é uma espécie de totalização anuladora, neste sistema de significação) (SEIXO, 1999, p. 109).

Então, até mesmo antes de começarmos a ler a narrativa já teríamos por desvendar o enigma que o título oferece. Segundo Seixo, o que se ensaia é a cegueira. Também são exemplos do discurso da significação os ditados populares presentes na obra e também já partícipes da poética do autor: “Bem, estávamos a morrer, a isto chama o vulgo fazer das tripas coração” (SARAMAGO, 2008, p. 41); “Já lá dizia o outro que na terra dos cegos quem tem um olho é rei”(SARAMAGO, 2008, p. 103). Tais ditados requerem um conhecimento extratexto do leitor para que suas relações de significação se estabeleçam. A via dupla que conduz o sentido desdobra-se ainda, segundo Seixo (SEIXO, 1999, p. 109), “numa vertente ético-ideológica (relevando dos primeiros passos que citamos, e de outros que o narrador igualmente assume, ou faz coincidir com a consciência das personagens...) e numa vertente simbólico-retórica (apresentando uma simbolização tênue e de efeitos sóbrios que (...) se podem recolher ao nível primário da descrição (...))”.

Assim, a composição do romance é rigorosamente conduzida, desde o primeiro homem a cegar, que marca a alteração do estado de coisas inicial, até os eventos sucessivos de

recuperação da visão, que demarcam o estado de coisas no desenlace. Podemos afirmar que a narrativa estrutura-se em três sequências fundamentais: a da clausura (capítulo IV a XII), que retrata o isolamento dos cegos num manicômio, a da fuga (capítulos XIII e XIV), que retrata a fuga do manicômio e a liberdade dos cegos que se deparam com a situação de cegueira coletiva na cidade, e a do retorno ao lar (capítulos XV a XVII), constituído pelo retorno às suas casas. Dentre essas sequências, a da clausura foi certamente aquela que o leitor depara-se com os mais profundos questionamentos existencialistas. Sobre este momento do romance, Seixo (1999) afirma o seguinte:

A estagnação física e moral em que vivem as personagens de Ensaio sobre a cegueira tem um nome: abjecção. E essa abjecção é-lhes antes de mais nada conferida pela posição de isolamento marginalizado em que se encontram, partindo portanto de uma determinação social, e reparte-se depois, durante a vida no manicômio, em dois tipos de motivação: objectiva e subjectiva. De facto, o meio em que vivem, e que ocupa todo o meio do romance, é um meio de imundície física e de miséria moral, quer durante a clausura, quer durante a fuga, embora durante a fuga se concretizem, por parte do grupo das personagens centrais, algumas orientações de emersão em relação ao ambiente circundante deteriorado (SEIXO, 1999, p. 112).

É exatamente neste ponto do romance que se engrena a essência da narrativa. A partir do capítulo IV, quando os cegos são isolados em quarentena no manicômio, e quando a segregação dos cegos se pratica, não sob a forma de tratamento ou apoio, mas em termos de completa exclusão social. O trecho do romance a seguir é-nos propício para ilustrar o que foi dito:

Neste caso resta o manicômio, Sim, senhor ministro, o manicómio, Aliás, a todas as luzes, é o que apresenta melhores condições, porque, a par de estar murado em todo o seu perímetro, ainda tem a vantagem de se compor de duas alas, uma que destinaremos aos cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central que servirá, por assim dizer, de terra-de-ninguém, por onde os que cegarem transitarão para irem juntar-se aos que já estavam cegos(...) (SARAMAGO, 2008, p. 46).

Percebemos, então, a temática da discriminação e marginalização que se desenvolvem, numa dinâmica interior/exterior que, progressivamente, banidas para o espaço interno, até porque, embora os cegos no manicômio não saibam, os habitantes do exterior em breve também cegarão e deixarão de fornecer comida aos internados, vai representar um microcosmos social específico. Também em *A jangada de pedra* (1986) Saramago retratou um espaço desta natureza, igualmente provocado por uma ação de exclusão. “É portanto o mundo da distopia que atrai o escritor, numa imaginação de coexistência entre o excepcional e o comum” (SEIXO, 1999, p. 114).

Ao longo dos nove capítulos que descrevem as ações no manicômio, os gestos do cotidiano adquirem proporções inimagináveis; por exemplo, ir buscar comida ou ir ao vaso sanitário são atos que implicam em frustração e zombaria; fazer amor ou enterrar um morto são atitudes que levantam problemas inesperados; portanto, toda uma aprendizagem deve ser feita que não é a do cego entre os que vêem mas a do cego entre outros cegos, e onde, por acaso, só um é que vê, mas a maioria dos outros não sabe. A descrição, nestes nove capítulos, de progressiva deterioração física e moral do ambiente em que vivem os cegos, cria um clima que constitui ponto crucial do romance nesta sequência, trata-se da tensão criada por um grupo de exploradores que exige dos outros comida, dinheiro e sexo. A maioria revolta-se, ocorre assassinatos, estupro e incêndio, numa cena dantesca e apocalíptica. Sangue, água e leite, fogo, luz e fumo são partículas de um sentido comum, sincrético, cuja simbologia aparece e desaparece, numa reversão incessante de valores que sugerem imagens de um fim de mundo. Assim, o narrador apresenta-nos a cena:

Então para simplificar, aconteceu tudo ao mesmo tempo, a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrilhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par, os loucos saem (SARAMAGO, 2008, p. 210).

A partir desta cena, inicia-se a libertação que, como se supõe, representa uma nova prisão ou bloqueio, pois os cegos não veem por onde vão, não sabem se é dia ou noite. O que os aguarda é um mundo semelhante ao que abandonaram. Assim, guiados pela mulher do médico, procuram um supermercado, para se abastecerem de comida, procuram uma loja de roupas, para protegerem os corpos; acabam reconhecendo o mundo devastado da cidade até procurarem suas respectivas casas. Da clausura do manicômio, passa-se assim, ao casulo da casa, reencontro do mais perto possível da comodidade e intimidade.

Algumas cenas desta sequência que se inicia no capítulo XV merecem destaque. O grupo de cegos hospeda-se na casa do médico, a única que é encontrada em condições propícias e não ocupada. A partir daí, reúnem-se em volta de uma candeia acesa, o rapazinho queixa-se de sede, não há água em casa, mas a mulher lembrou haver água no depósito do autoclismo. Encheu os copos e distribuiu-os. E, então, ocorre a alegria de “beber” água pura, para a qual se prepara todo um ritual:

Agarrou desta vez na candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a jóia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os

copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim, disse. Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, disse a mulher do médico. No centro da mesa, a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes. Quando os copos foram pousados, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar (SARAMAGO, 2008, p. 264).

Esta cena do brinde implica um retorno à vida, ainda que estivessem cegos, é um momento no qual conseguem ver-se esperançosos. Trata de uma cena processual, no sentido que os eventos vão indicando um final mais próximo da recuperação da visão.

Mais tarde já todos dormem, começa a chover, é já madrugada, e a mulher do médico acorda e aproveita para encher vasilhas, e para tomar banho de chuva, na varanda, logo seguida da rapariga dos óculos escuros e da mulher do primeiro cego; assim, as três ficam nuas e se lavam, conforme podemos conferir a seguir:

(...) Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem de estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança, menos ainda naquela figura, que importa que todos estejamos cegos, são coisas que não se devem fazer, meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do pubis, como enfim alaga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos é capazes de ver na história da cidade, cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu.(...) (SARAMAGO, 2008, p. 266).

A perspectiva do narrador é heterodiegética, mas transmuta-se de acordo com o seu envolvimento com a cena, vai da primeira pessoa testemunhal e optativa até uma voz indeterminada, indecisa entre o senso comum e a dos cegos que hipoteticamente pudesse observá-las ou até mesmo imaginá-las; contudo, o que sobressalta nesta cena é o fato de Saramago reprojeter em sua descrição o mito das três graças, com seus traços essenciais: filhas das águas, ligadas pelos braços que se entrelaçam, olhando em duas direções diferentes e tecendo a roupa de Harmonia. Segundo Grimal (2000, p. 75), as Três Graças ou Cáritas são divindades da Beleza e, possivelmente, também representavam as forças da vegetação. Tratam-se das irmãs Eufrosina, Talia e Aglaia, moradoras do Olimpo, geralmente representadas abraçadas uma ao ombro da outra e duas delas olham para um lado e a do meio olha para uma direção oposta. São felizes, cantam, acompanham os deuses e alegram a vida dos homens e da própria natureza. Voltando ao romance e à cena do banho, as três estão conversando quando uma delas elogia a mulher do médico, mesmo sem vê-la, sugere que ela é bonita:

Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego. As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras parece que não sabem onde

querem ir, e de repente, por causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjectivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfícies da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos, às vezes são os nervos que não podem aguentar mais, suportaram muito, suportaram tudo, era como se levassem uma armadura, diz-se A mulher do médico tem nervos de aço, e afinal a mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjectivo, meras categorias gramaticais, meros designativos, como os ao igualmente as duas mulheres mais, as outras, pronomes indefinidos, também eles chorosos, que se abraçam à da oração completa, três graças nuas sob a chuva que cai (SARAMAGO, 2008, p. 267).

E Saramago dá-nos, assim, no registo simultaneamente lírico e distanciado (estético) a epifania da beleza feminina ligada a epifania da criação verbal, ambas transmitindo a emoção humana da comunicação e representando o ponto culminante da recuperação da dignidade neste texto carregado de imagens de abjecção (SEIXO, 1999, p. 120). Sendo assim, mesmo em meio a imagens chocantes, Saramago também faz da mulher um ser de graça e beleza, valendo-se então da descrição pictórica, como podemos constatar também na seguinte imagem:



Figura 1: As três Graças (Rafael, 1500)

Após a cena do banho, os cegos juntamente à mulher do médico decidem sair em busca de comida e vão até a casa do primeiro cego. Lá encontram instalado um escritor, que prefere não dizer seu nome: “Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante” (SARAMAGO, 2008, p. 275), comenta em tom semelhante à do narrador de Saramago. Então, o grupo conta-lhe todo o sofrimento passado no manicômio e ele confessa que está escrevendo um livro sobre todo aquele sofrimento. Trata-se de um indício metalinguístico ou metaficcional que o autor insere em sua narrativa. É também neste retorno ao espaço da rua que ocorre uma das cenas mais enigmáticas do romance. O médico e a mulher atravessam a multidão de cegos a fim de conseguirem comida em um supermercado; cansada, a mulher dirige-se à igreja com o marido e com o cão das lágrimas. Então, levantando os olhos, encontra Cristo na cruz, Nossa Senhora e todas as imagens religiosas

com uma venda branca sobre os olhos, assim como as figuras pintadas, também com pinceladas brancas sobre os olhos. Logo, a mulher do médico conclui que “as imagens vêm com os olhos que as vêem, só agora a cegueira é para todos” (SARAMAGO, 2008, p. 302), mas o marido lembrou-a que ela continua a enxergar, e então ela responde: “Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista torna-me-ei mais e mais cega porque não terei quem me veja” (SARAMAGO, 2008, p. 302).

A afirmação da mulher do médico demonstra um reflexo da vida em sociedade, pois a imagem que temos de nós mesmos é projetada na maneira como os outros nos veem. Se as imagens também cegaram perdeu-se o referencial. Ninguém pode vê-la e, a partir desta consciência, ela também deixará de vê-la a si própria. Notamos ainda uma crítica bastante ácida e uma contestação da fé, responsável pela intolerância para com os que estavam no manicômio, ao também deixar que as imagens sacras cegassem, há uma humanização do sagrado.

Como observamos, *Ensaio sobre a cegueira* pode ser considerado um romance sobre a possibilidade de constituição de imagens. Na sua aparente linearidade, vai criando graus de significação relativamente imponderáveis e sutis, isto é, numa narrativa organizada do ponto de vista lógico-semântico emerge nós narrativos de intensa trama moral, ideológica e implicitamente (ou mesmo explicitamente) condenativa. Refletindo sobre a degradação do ser humano, demonstrando em sua forma mais animalesca, com seus instintos primários aflorados, o romance suscita algumas questões como o que é isto de ser um ser humano? E demonstra um homem desprovido da imagem de si, cortado em si mesmo. *Ensaio sobre a cegueira* é, portanto, um romance sobre a identidade humana e sobre a natureza concreta do espaço que a institui.

3.2 A marca alegórica do enredo na composição das imagens

No conjunto das imagens que compõem a narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* — a cegueira, a abjeção, o caos, a solidariedade etc. — é visível a utilização da alegoria, a qual, aliás, é figura constante em muitas obras de José Saramago, até mesmo antes da trilogia considerada alegórica: *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000).

Segundo Carlos Reis (1998), “o poder inventivo de símbolos, alegorias e estranhas personagens tem, abundantemente, povoado a ficção deste autor” (REIS, 1998, p. 27). Ao

analisar *A jangada de pedra* (1986), Penha (2007) acentua “a importância assumida pela alegoria na estrutura composicional desse romance de Saramago” (PENHA, 2007, p. 34). Também Seixo (1999, p. 18) percebe uma “feição alegórica” em *Objecto quase* (1978), *Memorial do convento* (1982) e *Que farei com este livro?* (1980).

Sabemos, entretanto, que não é fácil enveredar-se no universo alegórico, considerando-se a longa fortuna crítica e ficcional em torno dessa figura retórica, do panorama da Antiguidade Clássica até a contemporaneidade.

O mito da Caverna, narrado por Platão (Século VI a. C) no livro VII de *A República* é, talvez, uma das mais poderosas alegorias imaginadas pela filosofia, em qualquer tempo, para descrever a situação geral em que se encontra a humanidade. Segundo o filósofo, todos nós estamos condenados a ver sombras a nossa frente e tomá-las como verdadeiras. Essa contundente crítica à condição dos homens, escrita há quase 2500 anos atrás, inspirou e ainda inspira inúmeras reflexões pelos tempos a fora, como no romance *A caverna*, de José Saramago, em que as personagens vivem confinadas em um centro comercial, a caverna contemporânea em que os “prisioneiros da contemporaneidade” estão limitados pelas ilusões do consumismo e da tecnologia. Assim, parece relevante à qualquer análise sobre a alegoria, a referência ao mito platônico.

Desde que a Retórica antiga se debruçou sobre o tema até as mais recentes retomadas da questão, a alegoria, à sombra de sua obscuridade e ambiguidade, manifesta-se sob diversas possibilidades de sentidos, tornando-se um verdadeiro desafio para estudiosos. Além disso, o caráter dicotômico do procedimento alegórico apresenta inúmeras possibilidades interpretativas; pode ser o “senhor” dos significados ou mesmo da impossibilidade de se obter qualquer significado.

Adotar um conceito para a alegoria pode se tornar uma questão muito complexa. A concepção da Retórica antiga de que na alegoria se fala *b* para significar *a*, não é mais suficiente. Da mesma forma, seu caráter superficial e enigmático faz com que se tenham poucas certezas no campo de sua conceituação. Ainda assim, a fim de que possamos partir de uma direção, retomaremos as definições de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, reinterpretadas por Lausberg: “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” (LAUSBERG apud HANSEN, 2006, p. 7).

Assim, a alegoria é compreendida como um discurso que alude a outro e por sua complexidade não pode mais ser compreendida apenas como procedimento retórico de linguagem figurada. Entretanto, essa noção ampliada não consegue apagar o que a alegoria tem de específico, aquilo que justifica sua permanência, ainda hoje, no âmbito de discussões teóricas sobre a arte e a cultura: fazer emergir o outro da história, ou seja, suscitar uma nova versão das coisas, aquilo que elas foram ou o que poderão vir a ser. Nesse sentido, o recurso alegórico torna-se um instrumento de revelação de uma verdade oculta, pois, a princípio, não representa as coisas como elas são de fato. Então, iremos destacar e analisar as características alegóricas trabalhadas por Saramago na composição do romance. Contudo, por ser um romance contemporâneo, essa análise não se dará pela aplicação mecânica de conceitos e sim, por uma reflexão muito mais livre sobre aquilo que a própria narrativa nos indica, observando e respeitando a pluralidade de sentidos, inerente da alegoria, ao conciliar teoria e prática, por meio de uma leitura crítica e aberta.

Em conformidade com uma de suas designações, como vimos acima, o termo alegoria significa outro discurso, ou seja, subjacente a um discurso claramente expresso, encontra-se outro, camuflado pelo primeiro. É exatamente nesse jogo de esconder-se e revelar-se que a alegoria se faz evidente na obra *Ensaio sobre a cegueira*.

Esse romance traz, por meio de seu processo de construção de alegorias, marcas da sociedade moderna, em meio a um contexto de degradação e de consequente reformulação de valores, promovida por uma súbita epidemia de cegueira. Nesse sentido, a alegoria “se consoma no movimento entre os extremos” (BENJAMIN, 1984, p. 182). A compreensão desse movimento é fundamental para o entendimento e interpretação do elemento alegórico. Nessa obra, esse caráter dialético, fruto da tensão do alegórico, versa sobre o conflito, o choque entre uma inexplicável epidemia de “cegueira” e a consciência da precariedade do mundo, fruto só alcançado depois da aquisição da cegueira.

De modo geral, a construção alegórica, nesse romance, funciona como resolução estética em sintonia com um contexto específico: parte da cegueira branca, drasticamente inserida no cotidiano frenético da sociedade moderna, e transforma-se na situação da qual a alegoria irá, efetivamente, deduzir-se. Assim, o desvelamento da alegoria atuante em *Ensaio sobre a cegueira* se dará como procedimento de estruturação de um universo fictício, que confere à realidade que retrata uma *duplicidade* em sua configuração.

Nesse sentido, é essencial refletirmos em qual face dessa duplicidade alegórica o escritor deteve seu olhar e como processou a alegoria em sua obra. Para o autor, as próprias transformações sociais levam a um tipo diferente de romance, já não mais visto como gênero com regras específicas, mas como um espaço literário, com a clara tarefa de pensar, onde a alegoria, que poderia ser vista como recurso ultrapassado, ganha um rosto novo, embora transporte em si os fragmentos como testemunhos do passado, de outras épocas e de outros lugares. E assim, Saramago (2007) afirma o seguinte:

Ao escrever o *Ensaio sobre a cegueira* encontrei-me como se estivesse a passar para o interior da estátua, lá onde a pedra, se alguma coisa sabe, saberá que é pedra, mas não que é estátua. É pois com o *Ensaio sobre a cegueira* que a alegoria entra no meu trabalho, não porque assim eu o tivesse querido, mas porque o próprio assunto do romance mo impôs. O que poderia ter sido descrito de acordo com as técnicas, os modos e os processos do romance realista, passara a ocultar-se por trás dos véus da alegoria para assim se tornar mais visível (SARAMAGO, 2007).

Portanto, o próprio autor admite o procedimento alegórico na construção de seu romance mediante o contexto contemporâneo em que este se insere.

Saramago trabalha em *Ensaio sobre a cegueira* com um tipo de escrita alegórica que parece multiplicar os sentidos, provocando assim, uma tensão dialética entre o olhar — no sentido físico da percepção visual — e o ver — possibilidade de observação atenciosa, de examinar aquilo que nos aparece a vista. Provavelmente é nesse sentido que o autor traz, como epígrafe do livro, a sentença: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Desse modo, o reparar estar além do que a superficialidade da visão pode alcançar: o interior humano (BRANDÃO, 2005, p. 76).

Uma das características pontuais na obra de Saramago é a valorização da literatura como lugar de reflexão do homem sobre si, sobre o outro e sobre seu lugar no mundo (BRANDÃO, 2005, p. 6). Essa característica ganha força em *Ensaio sobre a cegueira*, com o questionamento, por meio do procedimento alegórico, do cenário contemporâneo, onde o consumismo desenfreado torna-se seu elemento central, desvalorizando o ser humano. Assim, a humanidade que ao mesmo tempo pretende “livrar-se de suas amarras” acaba por tomar consciência da impossibilidade de se escapar a esse mundo tão necessitado do “ter”, pois assim dita as regras do mercado.

Em consonância com essa perspectiva, a narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* dialoga diretamente com a versão da alegoria benjaminiana: um mundo enquanto ruína, um mundo que desmorona, típico da ambivalência alegórica que “designa o que foi destruído pelos

opressores, ao mesmo tempo que aponta para a desagregação do mundo que eles construíram com os escombros” (ROUANET, 1990, p. 27).

O caráter fragmentário da escrita alegórica se expressa em imagens conflituosas: não é mais apenas uma visão de mundo contemplada na obra, mas um universo que habita a intimidade de cada vocábulo, de cada personagem e de cada espaço visitado pela ficção saramaguiana. Acreditamos que espaços, personagens e enredo articulam-se no percurso alegórico da narrativa, induzidos pelo viés do mal branco.

3.2.1 A imagem da cegueira

As imagens projetadas no romance são parte da sua estrutura composicional, contribuem para o aprofundamento do tema abordado, demonstram o trabalho com o signo linguístico e constituem elementos fundamentais para a configuração poética da narrativa. Dentre as várias imagens presentes no romance, uma certamente é o fio condutor da trama: a imagem da cegueira.

Ao referir-se à tradição da literatura com o tema da cegueira, Ginzburg aponta que

[...] podemos encontrar na cegueira uma forma particularmente importante de expressão da tragicidade moderna. Em tempos de catástrofes e desumanização, artistas e escritores procuram formas que de algum modo estejam ligadas a uma experiência delicada e fragmentária de constituição de sujeito. Muitas vezes essa se apresenta como experiência inconclusa (GINZBURG, 2004, p.55).

Numa definição *sui generis*, o termo “cegueira” significa a ausência completa da visão, mas também pode ser associada à falta da lucidez, de discernimento. Essa definição pode funcionar como o princípio da interpretação das ações do romance. *Ensaio sobre a cegueira* propõe a desestruturação de toda uma população contemporânea diante de um mal contagioso que vai, aos poucos, tomando conta de uma cidade inteira até que se alcance o completo caos. No entanto, a intenção alegórica da narrativa cria um segundo plano de construção de sentido. Enquanto narra a saga das personagens que, repentinamente, cegam, o autor, na verdade, cria um pretexto para expor o estado de crise por que passam as sociedades capitalistas do século XX. Para Maria Ivonete Silva (2002):

As personagens dessa narrativa cegaram porque viviam numa sociedade impregnada pelo excesso de visibilidade e conduzida pela lógica funcional das estruturas sócio-econômicas. O acontecimento da cegueira acelera o processo de desconstrução e desmascaramento dessas estruturas e também das relações de existência, visto que todos os esteios referenciais de civilidade são ameaçados pela inusitada cegueira (SILVA, 2002, p. 14).

Desse modo, fica claro que o fio condutor da narrativa é a cegueira, afinal, é ela quem desmonta o aparato social a que estão submetidas às personagens e torna as aparências desnecessárias. Embora a cegueira desencadeie outras imagens conflitantes, como o sofrimento, o desespero, a morte ou a violência, verifica-se que, de forma alegórica, a cegueira é representada como a essência da origem de todos os conflitos e ações das personagens na trama, que passam, drasticamente, de uma vida cotidiana passiva a uma série de desventuras (CARMO, 2006, p. 55).

Nesse sentido, a obra nos mostra um tipo de cegueira paradoxal, que ocorre não “Como uma luz que se apaga, mas como uma luz que se acende” (SARAMAGO, 2008, p. 22). Uma cegueira que, ao contrário do que se tem por convenção, não se identifica com a escuridão, mas torna tudo branco. Nessa definição, já se prevê o caminho pelo qual os cegos percorrerão até “enxergarem” que, na verdade, o que pensam ser a visão constitui sua verdadeira cegueira.

Segundo Teresa Cristina da Silva, o romance pode ser lido inversamente, como um ensaio sobre a visão e enfatiza que “longo será o percurso que conduzirá as vítimas à iluminação do processo absurdo que sofrem. Para curar essa cegueira só uma outra que torne evidente a primeira” (SILVA, 1998, p. 692).

Os primeiros episódios narrados no primeiro capítulo tornam-se cruciais em relação ao romance como um todo, pois é na primeira parte do romance que se encontram as ideias centrais a serem desenvolvidas no decorrer do texto, e é nela que se percebem os procedimentos usados para a instalação do alegórico, produzindo, a partir da cegueira, um simulacro da sociedade contemporânea.

A cegueira escapa ao diagnóstico médico, porque está além do mal físico, demonstrando-se coletiva e condicionada socialmente. Dessa forma, o mal branco sugere uma dicotomia alegórica. O seguinte trecho do romance é revelador desta dicotomia:

Se o caso fosse de agnosia, o paciente estaria vendo agora o que sempre tinha visto, isto é, não teria ocorrido nele qualquer diminuição da acuidade visual, simplesmente o cérebro ter-se-ia tornado incapaz de reconhecer uma cadeira onde estivesse uma cadeira, quer dizer, continuaria a reagir correctamente aos estímulos luminosos encaminhados pelo nervo óptico, mas, para usar uns termos comuns, ao alcance de gente pouco informada, teria perdido a capacidade de saber que sabia e, mais ainda, de dizê-lo. Quanto à amaurose, aí, nenhuma dúvida. Para que efectivamente o caso fosse esse o paciente teria que ver tudo negro, ressaltando-se, já se sabe, o uso de tal verbo, ver, quando de trevas absolutas se tratava [...] Uma amaurose branca, além de ser etimologicamente uma contradição, seria também uma impossibilidade neurológica (SARAMAGO, 2008, p. 29-30).

Podemos afirmar, então, que a cegueira apresentada no espaço ficcional dissemina-se em duas: associada à cegueira convencional encontra-se a cegueira ficcional nomeada de mal branco; associada à cegueira alegórica encontra-se a falta de consciência, de ação frente às problemáticas da sociedade atual. Ambas fisiológicas, pois não deixam que os órgãos visuais exerçam sua função de enxergar o mundo ao seu redor: “Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 2008, p. 310).

É importante aqui ressaltar que essa alienação refere-se não apenas às relações de produção, mas, principalmente pela ausência de produção de relações. Também não é produzida apenas pela religião, mas por uma mídia manipuladora, que colabora para o aumento do consumismo aprisionando os indivíduos em um círculo vicioso, de necessidades artificialmente criadas, que, por sua vez, geram a perda da humanidade. A respeito disso, Silva (1998) ressaltar que

[...] a cegueira tanto pode ser estar cego e não saber [...] como ser lançado no branco desumanizador, que é, contudo, o estranhamento necessário para distanciar os homens da rotina e obrigá-los a observar de um modo novo o que parecia aceito como natural: em outras palavras estamos a falar de formação, [...], reviravolta do ser ou Paidéia para Platão (SILVA, 1998, p. 692).

A partir da cegueira, surge a possibilidade de estruturação de uma nova sociedade. Para sobreviverem, os cegos são obrigados a sair do estado de choque inicial e se reestruturarem, de maneira, por vezes, diferenciada, criando novos valores diante da atual realidade (a cegueira), ou a partir dos conceitos que os cegos já conheciam, confrontando os princípios da civilização interiorizada com aquela que eles estão a construir.

A racionalidade e a organização são por vezes mencionadas na trama saramaguiana, quando as personagens buscam minimizar o caos. No manicômio e, depois, nas ruas, a mulher do médico clama pela ordem como forma de sobreviverem: “o mal é não estarmos organizados, devia haver uma organização em cada prédio, em cada rua, em cada bairro [...] a morte não é mais que um efeito de uma desorganização [...]” (SARAMAGO, 2008, p. 281) ou ainda: “Organizar-se já é, de certa maneira, começar a ter olhos” (SARAMAGO, 2008, p. 282). Assim, ao mesmo tempo em que reconstróem o mundo exterior, as personagens vão, aos poucos, reestruturando o seu interior. Para isso, buscam referências nas lembranças do passado e descobrem novas maneiras de enxergar além dos olhos, através do que se ouve, do que se cheira e do que se sente.

A tensa constituição da sociedade de cegos representaria a renovação, um modo diferenciado de organizar-se, que não se desvincula totalmente de alguns valores pertencentes à sociedade anterior à cegueira, mas que cria novos paradigmas.

Sendo assim, o mal branco pode ser considerado, ao mesmo tempo, como o motivador do caos e também como aquele que, efetivamente, coopera para a reconstrução de um mundo regido pela alienação. Enfim, nessa breve passagem pelos caminhos do alegórico é, além da cegueira e por meio dela, que nos defrontamos com um mundo onde seres e coisas se manifestam na duplicidade de uma relação ambígua entre o visível e o invisível, entre o real e o imaginário, o literal e o figurado.

Buscando compreender as identidades individuais e coletivas, no universo da obra, claramente relacionadas à sociedade contemporânea, onde a degradação humana, a perda de valores éticos, a solidariedade e a ausência de produção de relações efetivamente concretas tornaram-se ações banais, destacaremos, a seguir, a trajetória das personagens saramaguianas em busca de respostas, em meio ao caos e à degradação de sua essência humana.

3.2.2 A alegorização das personagens

A alegoria também apresenta-se na narrativa como estratégia textual norteadora na composição das personagens da obra. *Ensaio sobre a cegueira* traz a diversidade da experiência humana, que se expressa nas personagens que povoam a obra, mas que também extrapolam suas páginas. A identidade não existe a partir de um nome, mas, primeiramente, está associada à cegueira que se espalha. Carregadas de traços alegóricos, as personagens são identificadas apenas por algum grau de parentesco, pela profissão que exerciam antes da cegueira ou ainda por alguma característica física marcante. Dessa forma, Saramago universaliza a experiência da cegueira, que abrange todas as pessoas, todos os nomes. O autor assim se justifica:

Decidi que não haverá nomes próprios no *Ensaio*, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente de enorme dificuldade que será conduzir uma narrativa sem a habitual, e até certo ponto inevitável muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pelas mãos essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e prepará-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será o mesmo da páginas cinquenta, enfim, que entre, de facto, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos (SARAMAGO, 1997, p. 101, 102).

Saramago, assim, admite que o que menos o preocupa é exatamente o que há de mais imediato no ser humano: a identificação. Sua preocupação, portanto, está voltada para o entendimento do homem como ser humano, o que, para ele é mais importante que nomear seus personagens. Entretanto, esse humanismo não está vinculado à religiosidade, mas à necessidade da benevolência, do olhar para o outro, totalmente descompromissado com qualquer religião ou seita pragmática. “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO, 2008, p. 262).

A nomeação de pessoas a partir de suas profissões (médico, taxista etc.) nos leva à reflexão de que vivemos em um mundo que o que conta é como somos vistos na sociedade, o *status* que adquirimos de acordo com o trabalho que executamos. Assim, o valor humano é reduzido ao papel que desempenhamos, a uma função.

Com a identificação de suas personagens a partir de algum traço físico ou acessório (o velho da venda preta, o menino estrábico, a rapariga de óculos escuros), Saramago, estratégica e alegoricamente, denuncia o culto à aparência, tão valorizada pela sociedade atual, e faz um alerta para que se resgate, com urgência, os verdadeiros valores do ser humano.

A ausência de um nome configura-se ainda como um aspecto universalizante e por isso as grandes desgraças acabam por igualar os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos. Segundo Carmo (2006), apesar do anonimato, as personagens são bem caracterizadas: a mulher do médico, o rapazinho que sempre sentia a falta da mãe, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o primeiro cego, o médico, a mulher do primeiro cego, os cegos malvados, a cega das insônias, entre outros, lembrando que somos apenas um número dentro do imenso planeta, e que, compartilhando de uma mesma situação de cegueira, já não importa o que se têm, todos somos iguais (CARMO, 2006, p. 58).

No momento em que as personagens são levadas a viverem exiladas das coisas mais básicas que as tornam humanas é que se observa, verdadeiramente, a perda de suas identidades. Além disso, no confinamento, as aparências são abolidas, as personagens precisam refazer suas identidades e seu mundo exterior com aquilo que existe de mais humano dentro delas, a memória, os conhecimentos e os sentidos. Compreendemos, então, que, na dolorosa trajetória que as personagens alegóricas de *Ensaio sobre a cegueira* terão de seguir, em busca da descoberta de si e do outro, os nomes tornam-se totalmente dispensáveis.

Em plena situação epidêmica, as referências se perdem, visto que as pessoas não podiam reconhecer umas às outras, não havia como distinguir as feições, a cor do cabelo ou dos olhos. A identificação só será possível por meio da voz: “Como se chama, Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante...” (SARAMAGO, 2008, p. 25). Os nomes, portanto, são dispensáveis. Saramago nos transporta ao mundo do outro, deixa de lado as particularidades para tornar coletivo o que pensávamos ser pessoal, utilizando novamente a alegoria como procedimento de construção; os cegos da narrativa não são nomeados por representarem as personagens reais na sociedade, vão sendo marcados apenas pela ordem de aparecimento na narrativa, tanto faz o cego da primeira página como da nonagésima (CARMO, 2006, p. 58-59).

Com a percepção de que o mal branco pode ser caracterizado como um evento de proporções catastróficas, o clima de instabilidade entre as personagens se intensifica. Conduzidas pela violência, as personagens experimentam situações de animalização e perdem completamente a referência de seu mundo anterior. Longe do conhecimento científico e racional, o universo que surge a partir da inesperada cegueira necessita de uma surpreendente lógica interna, para que seja compreendido. Para o leitor mais atento, porém, é notável que o agrupamento de novos e surpreendentes acontecimentos permite que a narrativa também seja lida pelo contato com a literatura fantástica. Por todo o texto, depara-se com situações inusitadas, a começar pela insólita e súbita cegueira. De acordo com Tzvetan Todorov (1970):

Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1970, p. 30).

E assim, diante de algo totalmente extraordinário, distante de nossa familiaridade, o mal branco conduz e envolve as personagens desse romance, despertando-lhes sentimentos diversos de irritabilidade, ansiedade e, por vezes, de medo. Segundo Ângela Silva (2008):

[...] esta dinâmica pode ser observada em relação ao primeiro cego, ao médico, ao ladrão de automóveis, por exemplo. As situações cotidianas que provocam tais sentimentos podem ser consideradas fruto do acaso; porém, a cegueira acaba suscitando esses mesmos sentimentos. [...] as emoções dos protagonistas agem como gatilho da metamorfose. A transformação da cegueira, nesse ponto, liga-se à formação da identidade, uma vez que, ao alterar-se a maneira como as pessoas se reconhecem, se organizam e interagem com as outras, é dada continuidade ao processo de metamorfose do ser humano. A cegueira, portanto, surge na obra como transformação, questionando e modificando a vida das personagens mediante as provações e os acontecimentos extraordinários necessários para o processo de

autoconsciência que deságua no redirecionamento da construção de suas identidades (SILVA, 2008, p. 149).

Sendo assim, podemos interpretar que as provações vividas pelas personagens ao longo da epidemia da cegueira estão relacionadas às dificuldades do mundo contemporâneo. A cegueira branca e luminosa, caracterizada pelo autor, envolve as personagens “numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava mais que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e os seres, tornando-os por essa maneira, duplamente invisíveis” (SARAMAGO, 2008, p. 16).

Algumas personagens apresentam particularidades relevantes para o desvelamento de suas características alegóricas e também para a compreensão global do texto. Nesse sentido, destacaremos, a seguir, algumas peculiaridades que julgamos serem construções figuradas, que atuam com função especial de alegoria.

Ao situarmos as personagens como pertencentes à sociedade contemporânea, percebemos como a alegoria é trabalhada na composição de suas características peculiares e também como recurso na tentativa de decifrá-las.

Verificamos, nessas personagens, uma diversidade de tipos, com particularidades próprias de indivíduos que, apesar do anonimato, refletem anseios, frustrações, inseguranças, medos e erros de qualquer ser humano. Há aquelas personagens com caráter marcante: a prostituta e seu desejo proibido, num quarto de hotel, o ladrão que estava a roubar o carro, num lapso de desonestidade, ou a perversidade dos cegos malvados. Outras, para quem o compromisso e a responsabilidade falam mais alto, como notamos o empenho e a seriedade do médico oftalmologista ao pesquisar sobre a estranha cegueira. E há ainda aqueles em que um objeto ou um sentimento constitui o ponto de partida para o entendimento de sua identidade: a venda preta usada em um olho onde não há mais visão, o exercício da escrita mesmo após a cegueira e, sobretudo, a perseverança e coragem da única personagem que não cega (a mulher do médico), entre tantos outros sinais a serem desvendados na obra saramaguiana.

A fim de entendermos as imagens e as particularidades das características alegóricas das personagens do texto, observemos a primeira cena do romance:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. [...] Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. [...] O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham

arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico [...] O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto 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, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego (SARAMAGO, 2008, p. 11-12).

A imagem que esse primeiro quadro nos oferece está, primeiramente, ligada aos sentimentos individuais. Representa, na nossa visão, a pressa e a ansiedade das pessoas ilustradas pela ação de quem buzina pela impaciência, de quem não consegue aguardar pelos pedestres que atravessam ou pelas batidas violentas no vidro do carro. Na verdade, pouco importa o que aconteceu ao motorista, se passou mal ou se foi um problema mecânico em seu carro. O que interessa é que se libere a passagem o mais rápido possível. Essas imagens são o ponto de partida da narrativa e da reflexão sobre o comportamento dos indivíduos que compõem as sociedades contemporâneas.

Ainda refletindo sobre o primeiro ato da cegueira, podemos nos questionar: sendo o farol vermelho a última coisa que o primeiro cego vê, não seria um aviso de que é necessário parar... e “reparar”, como indicou a epígrafe? A cegueira branca obriga o cego a ter cuidado com os próximos passos. Ele já não pode mais seguir como se nada estivesse acontecendo. A partir desse momento, o primeiro cego terá que desenvolver novamente a capacidade de enxergar, mas enxergar o quê? Carmo (2007) de maneira elucidativa faz a seguinte observação:

Num mundo saturado de imagem, em que “com zoom e sem zoom”, como diz Saramago em seu diário, as mais terríveis imagens mostram-se em tempo real nas telas das televisões, os olhos habitua-se a ver o horror — num “caminho para a insensibilidade”, como também nota Saramago — ou recusam-se a vê-los como se quedassem imobilizados, inertes, cegos — numa cegueira consentida — diante de uma tela branca. Diz ainda Saramago: “Como evitar que fiquemos, nós, também, imersos numa outra espécie de brancura que é a ausência do sentir, a incapacidade de reagir, a indiferença, o alheamento?” (CARMO, 2007, p. 7).

A cegueira, desde o primeiro capítulo, (des) orienta o destino das personagens. Por meio dela, o primeiro cego se imobiliza ante sua impaciência no sinal vermelho, bem como o ladrão para no meio da rua, impossibilitado de continuar seu papel de ladrão. Com o médico não foi diferente, a cegueira lhe chega justamente no momento em que se sente incapaz de dar um diagnóstico preciso para o primeiro cego. Como comprova o seguinte trecho:

Com a consciência claríssima de se encontrar metido num beco sem saída, o médico abanou a cabeça com desalento e olhou em redor [...] de súbito sentiu medo como se

ele próprio fosse cegar no instante seguinte e já o soubesse [...] Sucedeu um minuto depois quando juntava os livros para arrumar na estante. Primeiro percebeu que tinha deixado de ver as mãos, depois soube que estava cego (SARAMAGO, 2008, p. 30).

Podemos depreender desse trecho a força de vontade e a responsabilidade do médico em procurar a cura para a cegueira até então desconhecida, além de seu desalento ao constatar que seus conhecimentos e prática acumulados pelos anos no exercício da profissão não são suficientes diante da insólita cegueira. Sua identidade está, na verdade, ligada principalmente à importância social que a sua profissão impõe, como já observamos anteriormente. A cegueira lhe acomete justamente no momento em que se vê diante de um conflito e se sente encurralado e sem sucesso. Mais uma vez, o mal branco não deixa escolha, e sela o destino de mais uma personagem.

Dessa maneira, cada personagem mergulha nesse “mar de leite” de maneira diferenciada. A rapariga dos óculos escuros, por exemplo, cega durante o coito (SARAMAGO, 2008, p. 33), com o corpo do homem sobre si; o ajudante de farmácia, ao tentar “experimentar” a cegueira, acaba por cegar verdadeiramente, “Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-ás” (SARAMAGO, 2008, p. 129). Já o velho da venda preta assim relata aos seus companheiros de camarata o exato momento em que perdeu sua visão:

[...] ceguei quando estava a ver meu olho cego, Que quer dizer, É muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi nesse momento que ceguei, Parece uma parábola, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer sua própria ausência [...] (SARAMAGO, 2008, p 129).

O sentido figurado da passagem “o olho que se recusa a reconhecer sua própria ausência” é acentuado por esta personagem marcada apenas como a “voz desconhecida”. Ao considerarmos a cegueira apresentada por Saramago como alegórica, a falta dos olhos também o é. Assim, podemos realizar a transposição do signo “olho”, enquanto órgão da visão, aquilo que nos permite perceber as imagens, para o sentido de ter “consciência”, enquanto intuição que nos permite perceber os acontecimentos e emitir julgamento de caráter moral de nossos atos.

Desse modo, gradativamente as personagens vão sendo tomadas pela cegueira, em momentos diferenciados, mas com as mesmas características: luminosa e envolta numa névoa branca, imersos no mar de leite. Os trechos seguintes demarcam essa gradação do contágio:

[...] diz ele que vê tudo branco, uma espécie de brancura leitosa, espessa, que se lhe agarra aos olhos (SARAMAGO, 2008, p. 28).

[...] e quando recuperou a consciência disse, exausta e feliz, ainda vejo tudo branco (SARAMAGO, 2008, p. 33).

[...] Entrou-lhe alguma coisa para os olhos, não lhes ocorreu e tão pouco ele lhes poderia responder, Sim, entrou-me um mar de leite (SARAMAGO, 2008, p. 14).

A iniciativa dos governantes para “conter” a cegueira é a mais cruel possível, pois os cegos são isolados em quarentena em um antigo manicômio desativado. Lá, compartilham da mesma dor e tristeza pela perda de suas referências, a imagem que cada um tem de si torna-se incompatível com a condição de cegos que agora vivem. Poucos aceitam a nova realidade, mas se veem impossibilitados de mudar esse quadro. Entretanto, essa busca pela adaptação à nova realidade se torna essencial para a reconstrução de valores e de novos modos de sobrevivência, o que não será possível se caminharem sozinhos.

Johan Huizinga (1971) reflete que “as proezas físicas são uma fonte de poder, mas o conhecimento é uma fonte de poder mágico” (HUIZINGA, 1971, p. 119). Esta citação é-nos oportuna para a apresentação de uma das personagens mais enigmáticas do romance: o velho da venda preta. É possível interpretarmos essa personagem como uma alegoria da força, da sabedoria e do poder de análise. A velhice lhe trouxe a sabedoria, que, associada a uma venda preta, carregada de significação, por também representar a cegueira, resguarda a personagem de julgamentos baseados no aspecto moral e também, segundo o critério da aparência. “[...] ficando por esta via demonstrado, mais uma vez, que as aparências são enganadoras, e que não é pelo aspecto da cara e pela presteza do corpo que se conhece a força do coração” (SARAMAGO, 2008, p. 170). A venda tapa o vazio em seu rosto, deixado pela perda de um olho e o outro olho que lhe resta é acometido pela catarata, assim, o velho da venda preta está fechado ao mundo corrompido pelas máscaras sociais e, embora vítima da cegueira branca, conserva consciência sobre o horror a que ele e os demais cegos estão submetidos.

A venda preta utilizada pelo velho da venda preta também demonstra-se um símbolo carregado de significados implícitos. Ela, por exemplo, faz-nos refletir sobre todas as vendas que, nas sociedades atuais, impedem um olhar mais apurado sobre os fatos e sobre as pessoas. Somos programados para não ver, mas, diariamente, presenciamos uma série de imagens do espetáculo urbano. Essas imagens passam por nós em momentos breves e em forma de imagens efêmeras, por pouco tempo e em um espaço restrito, não temos tempo de repará-las.

Dando continuidade ao desvelamento dos aspectos mais marcantes da personalidade alegórica de algumas personagens que povoam *Ensaio sobre a cegueira*, em pelo menos três de seus romances — *Levantado do chão*, *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis* — Saramago empreende um projeto de dar voz e vez a estratos marginais (SILVA apud BRANDÃO, 2005, p. 42).

Maria Alzira Seixo também compartilha com a ideia de que o autor privilegia heróis da ação que sejam representantes de grupos socialmente menos privilegiados. Na história desses anti-heróis é que estaria o épico da vida moderna (SEIXO, 1999, p. 37). O próprio Saramago revela sua preferência por personagens que representem a massa popular excluída:

[...] É esse sentido da pessoa comum e corrente, aquela que passa e ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registrar, é a isso que eu chamo as vidas desperdiçadas [...]; é essa hipótese falhada a uma quantidade inumerável de pessoas que de certa forma me indigna, porque as pessoas não têm mais do que uma vida. E as vidas quase todas, de quase toda a gente, são vidas que falharam (SARAMAGO apud REIS, 1998, p.82).

No romance em estudo, a qualidade de herói moderno é atribuída a uma mulher, um sujeito, que, por séculos, viveu à margem, assumindo papéis secundários na sociedade. A personagem nomeada apenas como “a mulher do médico” assume o papel de líder político e solidário, responsável pela sobrevivência de seu grupo. Saramago, ciente da condição feminina, elege uma mulher como a única personagem da obra capaz de enxergar, apesar de sentir obrigada a esconder tal condição. Sobre a mulher do médico, o autor português expressa o seguinte:

[A mulher do médico] é irmã gêmea da Blimunda. A outra vê o que não se vê, vê através da pele, e esta vê o mundo que os outros veriam se não fossem cegos. E é uma mulher dotada de uma certa sabedoria, não tão misteriosa como a Blimunda, mas é a sabedoria da mulher madura que é a única que vê e eu sei que a todo o momento pode também cegar. E pode desejar cegar por não aguentar os horrores que tem de ver (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 264).

Da periferia do texto diretamente para o ponto central, onde se desenrola toda a narrativa, a mulher do médico estabelece com o leitor uma relação intensa, pouco comum às personagens femininas da história da literatura.

Para Géorg Lukács (1965), a personagem protagonista é a “figura central em cujo destino se cruzem os extremos essenciais do mundo representado no romance, aquela figura em torno da qual se pode construir assim todo um mundo, na totalidade de suas vivas contradições” (LUKÁCS, 1965, p. 78).

A mulher do médico afirma-se como líder com mais nitidez ao matar o Rei da ala 3. Após haver cometido o assassinato, emocionalmente abalada, ela questiona-se se o terror não a desumanizara:

[...] qual de nós se considerará tão humano como antes cria ser, eu, por exemplo, matei um homem, Mataste um homem, espantou-se o primeiro cego, sim, o que mandava do outro lado, espetei-lhe uma tesoura na garganta, Mataste para vingarnos, para vingar as mulheres tinha de ser uma mulher, disse a rapariga dos óculos escuros, e a vingança, sendo justa, é coisa humana, se a vítima não tiver um direito sobre o carrasco, então não haverá justiça, Nem humanidade (SARAMAGO, 2008, p. 244-245).

Embora seus companheiros instituíam uma nova e própria perspectiva humanista, isentando-a de qualquer culpa e glorificando seu gesto como a remissão da justiça dos humilhados, o ato da mulher do médico de assassinar o chefe dos cegos malvados traz em si uma pesada carga de negatividade. Somado a isso, ainda percebemos o vigor com que ela comete o crime, ilustrando toda sua sede de vingança e humanizando-a, portanto, bem mais que a desumanizando-a, como ela pensara:

A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais (SARAMAGO, 2008, p. 185).

Depois do ocorrido, apesar de chorosa, a mulher do médico não demonstra arrependimento, mas explica o motivo que a levou a cometer o assassinato: “[...] E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesmo respondeu, quando está morto o que ainda é vivo” (SARAMAGO, 2008, p. 189).

Ao analisar o pensamento da mulher do médico, ainda em choque pelo ato cometido, percebemos mais um aspecto alegórico trabalhado neste fragmento. Estar morto ainda vivo é, biologicamente, impossível, segundo a lógica natural da existência da vida. Entretanto, acreditamos que, no romance, essa morte esteja relacionada não apenas à morte do corpo, mas também da própria humanidade, que fora violada pela cegueira. Diante da possibilidade desta significação ampliada, a expressão torna-se coerente, pois a morte das características que nos fazem humanos, principalmente dos valores morais e da dignidade, só é possível ocorrer a um corpo que ainda está vivo.

A mulher do médico é apresentada apenas por uma relação de parentesco, denunciando, talvez, sua condição de mulher, que deve ser submissa, e desprezando assim, sua verdadeira subjetividade, ou seja, sua identidade (neste romance, como já foi mencionado, os nomes não costumam revelar a essência dos sujeitos). Ela é a única a preservar sua visão no sentido tricotômico da palavra — enxergar/planejar/prever. É como se a cegueira dos outros tirasse a venda de seus olhos, o que amplia sua visão no sentido de enxergar, planejar, refletir e prever. Nem mesmo nessa condição, ela se sente privilegiada, pois é consciente de sua limitação, conforme reforça Silva (2002, p. 24). No texto observamos: “[...] é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o” (SARAMAGO, 2008, p. 245).

Nesse sentido, a mulher do médico torna-se uma personagem crucial para a narrativa. Suas ações e reflexões, seu desprendimento e sua solidariedade em sua interação com as outras personagens, no universo ficcional, representa o modelo ideal dos valores fraternos e o primordial da relação do indivíduo na sociedade. Em consonância com esse propósito, Lukács (1999) afirma o seguinte:

Porque somente quando o homem age é que, graças ao seu ser social, encontra expressão a sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, quer ele saiba disso ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha sobre isso em sua consciência (LUKÁCS, 1999, p. 95).

Por ser a única que não cega, a mulher do médico testemunha visualmente a degradação trazida pela cegueira e participa ativamente do conflito dramático, decidindo sobre o caminho a seguir: “Encostada à parede, no espaço estreito entre duas fileiras de catres, olhava desesperada a porta no outro extremo, aquela por onde tinham entrado num dia que já parecia distante e que não levava agora a parte alguma” (SARAMAGO, 2008, p. 171).

Entretanto, a situação de caos faz com que nasça em seu interior uma força incomum, tornando-a porta-voz da oposição contra as adversidades e opressões tanto na clausura do manicômio quanto no mundo exterior. É tão intensa a carga dramática dessa personagem que todas as demais tornam-se secundárias, inclusive o próprio médico, que, no início da narrativa, ganhara matiz de personagem principal. Afinal, seria propício ao leitor supor que seria o médico oftalmologista o “salvador” de todos, aquele que desvendaria o enigma da inesperada cegueira. A cena a seguir ilustra com riqueza esta força da mulher do médico a que nos referimos:

Sim, matei-o eu, Porquê, alguém teria de o fazer, e não havia mais ninguém, E agora, Agora estamos livres, eles sabem o que os espera se quiserem outra vez servir-se de nós, Vai haver luta, guerra, Os cegos estão sempre em guerra, sempre estiveram em guerra, Tornarás a matar, Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei, E a comida, Viremos nós buscá-la, duvido que eles se atrevam a vir até aqui, pelo menos nestes próximos dias terão medo de que lhes suceda o mesmo, que uma tesoura lhes atravesse o pescoço, [...] (SARAMAGO, 2008, p. 189).

A cena acima reforça a intensidade de atuação dela como líder. Para Carmo (2006, p. 13), a mulher do médico é “a alegoria da benevolência, da abnegação, uma vez que se vale dos próprios olhos, da sua visão e principalmente do silêncio para tornar os outros mais felizes ou menos infelizes [...]”, “um misto de Penélope e Ariadne, que tece e conduz os demais cegos” (CARMO, 2006, p. 60-61), o que demonstra a renúncia de sua liberdade e de sua própria vida em prol dos demais, tanto nos momentos passados dentro do manicômio como fora dele. E essa conotação kafkiana que dá conta da tremenda solidão dessa personagem única, que detém “poderes” que a tornam excepcional no meio, em perfeita sintonia com a maior parte das mulheres dos romances de Saramago, que são sujeitos de orientação, de apoio e de resistência.

Em vista dessas reflexões, ainda há uma questão que nos desafia: seria a mulher do médico a única a manter a integridade diante do caos absoluto por ser a única que ainda enxerga, ou, ao contrário, é a única que, desde sempre, manteve-se saudável da doença moral que gerou a cegueira? Enigmas do jogo proposto pela duplicidade alegórica de esconder-se/revelar-se, que nos instiga, nos prende e nos impulsiona na árdua tarefa em busca do desvelamento de seu sentido original, embora nem sempre a alegoria seja capaz de deixar-se revelar.

Em meio a tantas personagens singulares que compõem o universo fictício de *Ensaio sobre a cegueira*, nossa reflexão acerca das características alegóricas das personagens não poderia deixar de mencionar o cão de lágrimas, tão enigmático quanto as personagens humanas da narrativa. Em meio ao caos que promoveu a degradação da essência humana, conduzindo as personagens à animalização, Saramago nos apresenta a humanização e os valores sociais esquecidos, simbolicamente representados pela figura do cão de lágrimas. Para o autor: “O cão de lágrimas olhou uns e outros com a indiferença de quem vive noutra esfera de emoções, isto se diria se não fosse ele o cão que continua a ser, mas um animal dos humanos” (SARAMAGO, 2008, p. 256).

Tamanho é o grau de sentimento e humanidade que esta personagem nos sugere que o próprio Saramago, em entrevista, nos diz:

Gostaria de ser lembrado como o escritor que criou a personagem o cão de lágrimas, no *Ensaio sobre a cegueira*. É um dos momentos mais belos que fiz até hoje enquanto escritor. Se no futuro puder ser lembrado por aquele tipo que fez aquela coisa do cão que bebeu as lágrimas da mulher, ficarei contente. Se alguém procurar naquilo que eu tenho escrito uma certa mensagem, está aí. A compaixão dessa mulher que tenta salvar o grupo em que está o seu marido é equivalente à compaixão daquele cão que se aproxima de um ser humano em desespero e que, não podendo fazer mais nada, lhe bebe as lágrimas (SARAMAGO, 2009).

O cão de lágrimas surge, então, como um ser dotado de sentimento e por isso ampara afetivamente a mulher do médico, lambendo-lhe as lágrimas nos momentos mais difíceis. Como uma grande ironia, nenhuma outra personagem evidencia seu afeto de forma tão expressiva como o cão da trama saramaguiana. Ele é, antes de tudo, uma espécie de “anjo” de consolação da mulher do médico que, tendo andado à procura de comida para os outros, e, saindo de um supermercado, carregada de sacolas, perde-se nas ruas. Cansada e deprimida, deixa-se cair no chão sujo a chorar:

Não há dúvida, está perdida. Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na [...], um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele (SARAMAGO, 2008, p. 226).

Este cão, que se destaca do bando de cães famintos que, como “hienas”, atacam tudo o que podem, torna-se a marca da domesticidade que une o grupo, passando a acompanhá-lo e a guiá-lo. É um cão “humano”, se assim se pode afirmar, diante do ambiente de desumanidade ou de animalidade que se gerou.

Nossa incursão pelo universo alegórico que habita cada personagem de *Ensaio sobre a cegueira* está longe de esgotar as possibilidades de sentido que a alegoria sugere. Um dos caminhos que a alegoria nos leva a compreender a obra parte para a questão da humanização, para o resgate de valores esquecidos pelo mundo contemporâneo. Desde a impaciência do homem, que misteriosamente cega, parado no sinal de trânsito, até a disponibilidade do cão de lágrimas, que segue a mulher do médico de forma fiel e solidária, Saramago nos faz refletir sobre a incompreensão, a intolerância e a cegueira social às quais estamos submetidos, através do caráter e identidade de suas personagens, minuciosamente elaboradas pelo autor, e com as quais prontamente nos identificamos.

No próximo tópico, nossa análise é voltada para os aspectos externos à narrativa, como o contexto sociopolítico em que foi escrito o romance e como se deu sua recepção no cenário literário mundial.

3.3 Contexto de produção e recepção do romance

Diante da diversidade de temas e estilo das produções literárias ditas atuais, pode-se aferir que a globalização possibilita, nesse momento histórico, o transpassar das fronteiras geográficas com facilidade. Além dos efeitos da globalização, que não repercutem apenas nos reflexos do mercado editorial, o desenvolvimento científico e tecnológico acelerado também influem nas relações humanas.

Em suas discussões sobre a crise de identidades na pós-modernidade, Stuart Hall (2006) aborda a globalização se utilizando da definição de McGrew (1992) para entender o que chamamos de “globalização”:

a "globalização" se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica da "sociedade" como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço (MCGREW apud HALL, 2006, p. 67).

Desse modo, as principais consequências desse processo sobre as identidades culturais podem ser: a desintegração das identidades nacionais, um reforço das identidades nacionais e locais pela resistência à globalização ou a formação de novas identidades. Segundo o autor, os fluxos culturais entre as nações e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas”. À medida que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas (HALL, 2006, p. 69). E é nesse esfacelamento das identidades que a crise se instaura, causando reflexos visíveis no comportamento dos sujeitos com novas identidades. Uma das consequências dessas transformações é a crescente massificação dos produtos e sua constante efemeridade.

A massificação embaralha a identidade das pessoas, transforma o indivíduo em um ser anônimo. Tal anonimato foi retratado no romance *Ensaio sobre a cegueira* de forma singular, pois as personagens são apresentadas por seus traços físicos, por sua profissão ou parentesco e a conseqüente perda da identidade, para as personagens, já nem mesmo é importante, como reconhece a mulher do médico no seguinte excerto:

Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos 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, eu ainda vejo, mas até quando(SARAMAGO, 2008, p. 46).

Se as relações pessoais ficam aqui equiparadas a “relações animais”, se assim as podemos chamar, vemos que a essência humana se perde na velocidade vertiginosa deste mundo contemporâneo, retrocedendo a um estágio primitivo, próximo à irracionalidade. Uma das consequências dessa transformação na essência e no comportamento humano é que novos valores são projetados, como o consumo e a posse de mercadorias que se tornam medidas de sucesso pessoal e profissional. Nesse contexto, a produção de arte também se massifica e através das novas mídias visa alcançar o maior público possível.

Na literatura, os efeitos da massificação são visíveis. Surgem os *best-sellers*, livros que viram moda e são divulgados em listas de livros mais vendidos nas revistas semanais. O desejo de possuir o livro que todos dizem estar lendo, de assistir ao último filme campeão de bilheteria, de conhecer as músicas de artistas de maior sucesso são importantes fatores para o consumo dos bens culturais contemporâneos.

Contudo, percebe-se que, por trás dos livros, filmes e músicas que alcançam sucesso imediato junto ao grande público, há uma indústria poderosa, capaz de fabricar ídolos, identificar, explorar e vender tendências para todos os gostos e todas as classes sociais. É esse mecanismo que está na base da massificação.

Com relação a José Saramago, é possível que sua mudança para Lanzarote, nas Ilhas Canárias, tenha dado contribuição para que o autor passasse a compor narrativas cujo tempo e lugar não são delimitados. Nos romances escritos ao longo dos anos 80, essa delimitação de tempo e espaço era associada a uma vivência visivelmente portuguesa, enquanto nos romances a partir dos anos 90, o autor caminha para um estilo mais seco e alegórico.

Porém, tais transformações nas composições narrativas de Saramago parecem integrar-se numa metamorfização bem mais ampla, como provavelmente em fatores históricos-políticos e sociais.

De acordo com Lopes (2010, p. 145), existe uma gama de acontecimentos políticos e históricos, ocorridos em Portugal ou no resto do mundo, que ocasionaram na escritura das narrativas alegóricas de Saramago. O autor comenta tais acontecimentos:

Para centenas de milhões de homens e mulheres de várias gerações, esse entendimento da Razão, fosse na versão setecentista das Luzes, fosse nas versões idealistas do século XIX ou na marxista, fora válido. Mesmo no liberalismo havia

quem o reclamasse. O keynesianismo dera-lhe um mínimo de cobertura. O “socialismo” havia sido o nome da utopia em atualização. Saramago e as gerações portuguesas atuantes até a primeira metade dos anos 1980 acreditavam diversificadamente em tal racionalidade. Agora era dada como falida, indefinida, partida em cacos e incapaz de se afinar com a própria realidade, até mesmo nas ciências exatas. Parecia mais um contrassenso do que qualquer outra coisa (LOPES, 2010, p. 145).

Portanto, é-nos bastante coerente a ideia de que é na conjunção de todos esses fatores que podem se encontrar as causas determinantes possíveis das alegorias distópicas saramaguianas que vão de *Ensaio sobre a cegueira* a *Ensaio sobre a lucidez*.

O próprio Saramago esclarece em várias ocasiões sobre o que lhe parece ser a possibilidade do fim da razão. Nos *Cadernos de Lanzarote*, afirma o seguinte:

(...) vivi durante muitos anos aferrado à crença de que, apesar de umas tantas contrariedades e contradições, esta espécie de que faço parte usava a cabeça como aposento e escritório da razão. Certo era que o pintor Goya, surdo e sábio, me protestava que é no sono dela que se engendram os monstros, mas eu argumentava que, não podendo ser negado o surgimento dessas avantesmas, tal só acontecia quando a razão, pobrezinha, cansada da obrigação de ser razoável, se deixava vencer pela fadiga e mergulhava no esquecimento de si própria. Chegado agora a estes dias, os meus e os do mundo, vejo-me diante de duas probabilidades: ou a razão, no homem, não faz senão dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente, o mais irracional de todos eles (SARAMAGO, 1994, p. 26).

A referência ao pintor Goya ainda reaparecerá nos *Cadernos de Lanzarote* com essa mesma função de alertar para a falta de razão humana. Neste trecho, constatamos que é o próprio autor que insere sua produção ficcional de meados dos 1990 até 2004 precisamente no quadro da “pós-modernidade” e da falta de razão:

Estamos ou não perante uma obra-ensaio sobre a condição pós-moderna? É um tipo de observação que podemos fazer, sobretudo a partir de *Ensaio sobre a cegueira*. [...] Existe, pois, um processo reflexivo ligado à pós-modernidade e um questionamento. [...] Estamos no fim de uma civilização e num processo de passagem de um tempo com raízes na Revolução Francesa, no Iluminismo, na Enciclopédia, que tende a desaparecer. Não sei o que virá (SARAMAGO apud LOPES, 2010, p. 147).

E é provavelmente essa rebeldia ao poder do neoliberalismo, do mercado e das guerras, que, de forma cética e niilista, José Saramago começa a oferecer aos leitores essa alegoria da barbárie que é *Ensaio sobre a cegueira*. Então, ideologias e processos históricos bem adversos à razão atuavam com imensa força.

Na verdade, quem parece ter dado início a interpretação de que *Ensaio sobre a cegueira* e os romances posteriores são narrativas acerca da irracionalidade de um mundo contemporâneo a serviço do mercado, do lucro e da competição a todo custo foi o próprio José Saramago:

À medida que ia falando, tornava-se-me cada vez mais claro quanto a mim próprio me inquieta o pessimismo desse livro. *Imago mundi*, lhe chamei [...], visão aterradora de um mundo trágico. Desta vez, a expressão do pessimismo de um escritor de Portugal não vai manifestar-se pelos habituais canais do lirismo melancólico que nos caracteriza. Será cruel, descarnado, nem o estilo lá estará para lhe suavizar as arestas. No *Ensaio* não se lacrimizam as mágoas íntimas de personagens inventadas, o que ali se estará gritando é esta interminável e absurda dor do mundo (SARAMAGO, 1996, p. 58).

E numa entrevista ao Jornal de Lisboa de 25 de outubro de 1995, o autor reafirma esta ideia: “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).

E entre 1991 a 1995, enquanto o livro era escrito, a condição do mundo e de Portugal parecia corroborar tal perspectiva para quem tinha uma percepção de mundo claramente antagônica ao modelo neoliberal que se expandia. Lopes (2010) cita alguns fatores históricos motivadores do pessimismo de Saramago:

A administração Bush (pai) perpetrava vitoriosamente o primeiro massacre estadunidense contra o povo iraquiano, o colapso da República Socialista da Iugoslávia fizera a guerra retornar ao próprio coração da Europa, Sarajevo ardia entre ódios nacionalistas, os conflitos tribais em Ruanda provocaram meio milhão de mortos, as privatizações e as medidas contra a educação, a saúde e a segurança social públicas enfraqueciam cada vez mais o modelo keynesiano, passando ao mesmo tempo certidão de óbito ao “socialismo real” (LOPES, 2010, p. 150).

Desse modo, o próprio autor dá seu depoimento sobre o caos em que vive o homem no momento da criação do romance. Os fatos históricos desse momento evidenciam um período em que a *imago mundi*¹³ não difere muito do panorama traçado por Saramago em sua narrativa. E mais uma vez em seu *Cadernos de Lanzarote*, Saramago demonstra sua indignação com a violência e o desrespeito do homem a seus semelhantes:

Deus, definitivamente, não existe. E, se existe é, rematadamente, um imbecil. Porque só um imbecil desse calibre se teria lembrado de criar a espécie humana como ela tem sido, é – e continuará a ser. Agora mesmo, aqui na vizinha ilha de Hierro, quatro populações engalfinharam-se à pancada porque todas elas se achavam com direito a levar às costas um pedaço de pau a que chamam Virgen de los Reyes. E em Sivas (Turquia) uma pandilha de criminosos de “direito religioso”, chamados integristas islâmicos, incendiaram o hotel onde vivia Aziz Nesin, editor de alguns capítulos dos *Versos satânicos* no jornal de esquerda *Aydinlik*. Da façanha dos dilectos filhos de Alá resultaram 40 mortos e 60 feridos (SARAMAGO, 1994, p. 72-73).

¹³ Imago mundi: ou retrato exemplar, uma das mais antigas funções retóricas reconhecidas à figura da imagem. Interpretação do mundo mediante imagens e elementos que o representam de forma simbólica. O lugar representado numa Imago Mundi é sempre uma projeção do mundo, e muitas vezes de um mundo idealizado até os limites da imaginação criativa. Tanto a arte medieval quanto as artes herméticas se valeram de uma série de formas e imagens para expressar o significado metafísico do mundo. (E-dicionário de termos literários, disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>).

O fragmento anterior retrata dois conflitos nos quais o fanatismo religioso é determinante. O acontecimento da Turquia alcança uma grande proporção pelo número de mortos e expõe a intolerância religiosa vigente na sociedade. Mas esse exemplo não se limita às declarações do escritor, feitas na longínqua Lanzarote. Seu relato transpassa fronteiras e, assim como cita a Turquia, pode referir-se a qualquer lugar do mundo, uma vez que a violência é o reflexo da sociedade contemporânea. No Brasil, a realidade não era diferente, basta lembrarmos o massacre da Candelária (Rio de Janeiro). Neste ato de intolerância, ocorrido em julho de 1993, policiais militares abriram fogo contra mais de 70 jovens e crianças que dormiam próximo à Igreja da Candelária, resultando na morte de seis menores de idade e dois maiores. A violência generalizada não caracteriza, no entanto, apenas o século XX e XXI, uma vez que muitas mudanças políticas, econômicas e sociais traçaram seu caminho, tendo como consequência a violência.

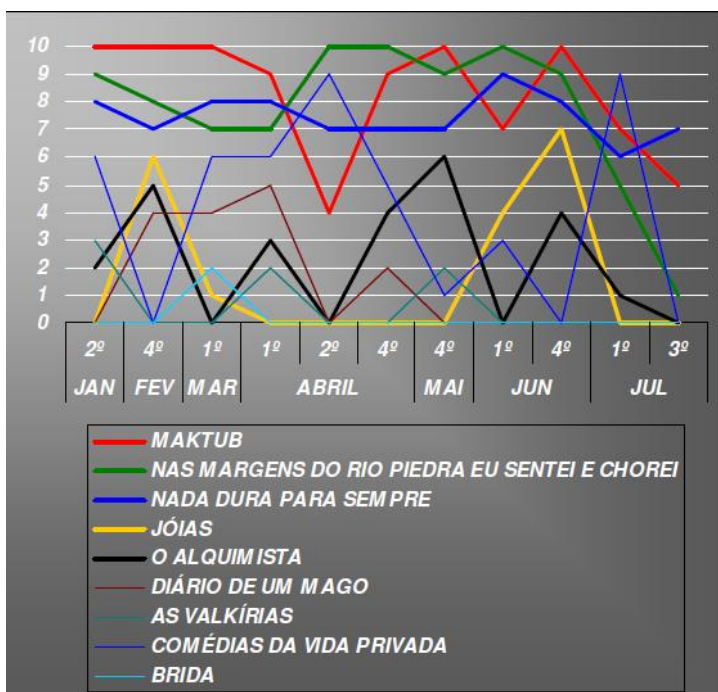
Nesse contexto, a expressão “Era dos extremos”, do historiador Eric Hobsbawm, é-nos bastante oportuna. Segundo Hobsbawm (1994, p. 245), a história do século XX foi edificada a partir de crises, catástrofes e incertezas. Ele divide a história deste século em três importantes fases: a primeira – de 1914 até a década de 50, da catástrofe, é marcada dentre outros fatores pelas duas grandes guerras e a crise econômica de 1929. A segunda refere-se à consolidação do capitalismo nos anos 50 e 60, época de expansão econômica e profundas transformações sociais. Já nas décadas de 70 a 90 ocorreu o que ele classifica de “desmoronamento final”, seja na violenta segregação entre riqueza e miséria ou no barbarismo contemporâneo, que abre as portas a um futuro “incerto”. E é justamente na última década do século XX que nossa recente história comprova a veracidade e perpetuação da análise de Hobsbawm, na qual percebemos claramente o agravamento do panorama por ele descrito, que se estende até o século atual.

A obra de Saramago representa o panorama do final do século XX, expondo o lado mais obscuro do ser humano. Sentimentos como medo, angústia, vingança e as relações conflituosas de poder revelam, além do instinto de sobrevivência, a espécie humana como um misto de civilização e barbárie. Ainda que a narrativa termine com todos recuperando a visão e a mulher do médico seja uma espécie de fio racional e solidário que atravessa toda a narrativa, fica como lição a enunciação da irracionalidade do mundo atual, numa perspectiva que não tem a ver com utópicas transformações da humanidade. São, nas palavras do autor: “Cegos que vêm, Cegos que, vendo, não vêm” (SARAMAGO, 2008, p. 310).

Já a recepção do romance saramaguiano, pelo menos no contexto brasileiro, também se dá em um momento conturbado. O mapeamento da recepção inicial do romance tem como

fontes principais a coleta de informações em mídias diversas, observando seu posicionamento quando do surgimento do romance (1995), acompanhando sua trajetória e relacionando-a a outras obras, acontecimentos históricos e sociais do período.

Ao observar o *ranking* dos livros mais vendidos em 1995 em revistas e jornais de grande repercussão de leitura no Brasil, pode-se perceber a especificidade da recepção nesse determinado momento histórico. As pesquisas dos mais vendidos da época situam como autor mais lido de 1995 o escritor Paulo Coelho. Seus livros surgem como um verdadeiro *boom* e se mantêm na lista dos mais vendidos durante todo o ano, alcançando o ápice de constar, em abril do mesmo ano, cinco obras suas na relação dos dez mais lidos: *Diário de um mago*, *Maktub*, *O alquimista*, *As Valkírias* e *Nas margens do rio Piedra, Eu sentei e chorei*. Esse fato, mesmo sendo anterior ao lançamento de *Ensaio sobre a cegueira* (outubro de 1995), aponta para o horizonte de expectativas do leitor. Além de Paulo Coelho, outros autores como Sidney Sheldon (*Nada dura para sempre*), Danielle Steel (*Jóias*) e Luis Fernando Veríssimo (*Comédias da vida privada*) constam nas pesquisas, ou seja, literatura “leve” e despretensiosa representa o consumo literário do ano (ver Gráfico 2). Vale ressaltar que as informações obtidas através dos veículos de mídia priorizam, de um modo geral, o leitor comum¹⁴, que reafirma sua preferência pelos *best-sellers*.



¹⁴ Quando menciono “leitor comum” refiro-me ao leitor casual, e não ao leitor acadêmico. As fontes de pesquisa apresentadas pela *Revista Veja* tem como dados principais livrarias não-técnicas.

Gráfico 2: Livros mais vendidos: janeiro a julho de 1995¹⁵

A mídia anuncia o grande crescimento do mercado editorial, oferecendo uma maior variedade de temas¹⁶. Os livros de autoajuda (classificados nas revistas pesquisadas como *não-ficção*) também parecem conquistar “novos leitores”. É importante acentuar os critérios de classificação das revistas e jornais pesquisados que aglomeram as obras em duas únicas classificações: *Ficção* e *Não-ficção*, ou seja, a crítica considera a produção literária da época, que está em um momento de grande expansão, no que se refere à variedade, valendo-se de uma nomenclatura simplista que “agrupa” livros que certamente não correspondem à classificação sugerida. O mesmo não ocorre em outros segmentos culturais como, por exemplo, o teatro, onde temos diferentes gêneros: o drama, a tragédia, a comédia, o musical, a ópera e outros gêneros que, na atualidade, muitas vezes se hibridizam.

Essa classificação na maioria das vezes simplista das obras talvez possa contribuir para um desempenho aparentemente tão apático da obra de Saramago quanto o revelado nas estatísticas dos mais lidos no período. A obra surge na relação dos mais vendidos somente em janeiro de 1996 e ocupa, alternadamente, por um período variável de 3 a 4 meses, a 10^a e 9^a posições. A crítica da época apresenta breves comentários sobre a obra, revelando opiniões discrepantes sobre o romance. Alguns enaltecem-na, compreendendo-a como um autêntico retrato da contemporaneidade (BASTAZIN, 1997), outros a julgam essencialmente alegórica, quando não deprimente (KONDER, 1997).

Segundo Jauss (1982), há obras em que, no momento em que surgem, não estão ainda direcionadas a um público específico, mas que rompem tão completamente o horizonte de expectativas familiar ao leitor que ao público só é possível percebê-la de maneira gradual (JAUSS, 1982, p. 26). A obra de Saramago parece cumprir essa premissa (ver Gráfico 3).

¹⁵ Tendo como referência para a elaboração dos gráficos dados da *Revista Veja*, arquivo digital, disponíveis em: <http://veja.abril.com.br/>

¹⁶ No Brasil, as cerca de 600 editoras da época (1995) dobraram o número de títulos produzidos entre 1990 e 1995, tendo como estratégia de crescimento a diversificação. O faturamento do setor cresceu 106% nesse período e o número de exemplares vendidos aumentou 76%. *Revista Veja*, arquivo digital, reportagem da edição de 10 de abril de 1996, disponível em: <http://veja.abril.com.br/>

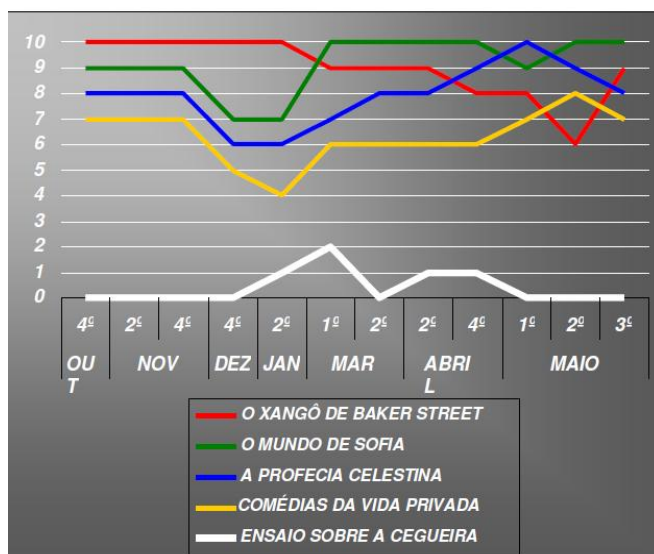


Gráfico 3: Livros mais vendidos – outubro de 1995 a maio de 1996.

Considerando o romance no panorama literário, as obras que permanecem durante todo o ano de 1996 entre as primeiras colocadas na lista dos mais vendidos são: *O Xangô de Baker Street* (Jô Soares), *O mundo de Sofia* (Jostein Gaarder) e *A profecia celestina* (James Redfield). As obras apresentam em comum o caráter aventureiro: o romance de Jô Soares é um *thriller* recheado de aventura e humor. O livro de Jostein Gaarder tem um teor mais filosófico e a obra torna-se muito popular entre os adolescentes. Já *A profecia celestina* envereda pelos caminhos da espiritualidade, propondo a busca do ser humano a si mesmo, não deixando de lado, porém a aventura e ação.

Enquanto o caminho trilhado pelos *best-sellers* da época foi o da “aventura ficcional”, *Ensaio sobre a cegueira* causou estranhamento, oferecendo aos leitores um romance denso e complexo.

Apesar disso, antes mesmo de ser conferido à Saramago o prêmio Nobel (1998), a obra foi lançada em diferentes países, entre eles: Brasil, Espanha, Dinamarca, Alemanha, Itália, Noruega, Suécia, Turquia, Finlândia, Argentina, Polônia, Reino Unido, França. Após 1998 e até o início de 2010, houve publicações em mais de 20 países e algumas ainda estavam em processo de tradução, entre elas a versão eslovena, síria, vietnamita, tailandesa e de Taiwan (LOPES, 2010, p. 185).

A obra foi revisitada pelos leitores brasileiros e ressurgiu no cinema a partir de sua adaptação fílmica, em 2008. O filme promoveu a leitura (ou releitura) do romance (fato já mencionado no primeiro capítulo), trazendo à tona uma nova análise para um novo contexto de recepção. Essa análise confirma a ideia de que uma das principais características das transformações sofridas pelas obras artísticas, a partir do fim do século XIX, é a multiplicação

de seus significados, ocasionada muitas vezes pelos vários discursos ou intertextos contidos nelas.

As adaptações fílmicas sempre geraram no espectador a curiosidade, senão rememoração do texto fonte, impulsionando novamente a venda da obra de partida no contexto de lançamento de versões fílmicas e com relação a *Ensaio sobre a cegueira* não foi diferente.

4. ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: A REESCRITURA FÍLMICA DE FERNANDO MEIRELLES

Ao reescrever o romance do escritor português ao cinema, Fernando Meirelles fez um papel de dupla tradução, pois, além de traduzir o texto do português para o inglês (língua oficial do roteiro cinematográfico), também o traduziu a outra linguagem. Embora este aspecto não seja o foco deste trabalho, ele é relevante para compreendermos a reconfiguração que *Ensaio sobre a cegueira* teve na tela. Trataremos, neste capítulo, das principais estratégias utilizadas pelo diretor brasileiro para traduzir um enredo sobre “cegueira” a uma mídia cuja visão é essencial. Partiremos da delimitação da poética fílmica, expondo elementos próprios do filme, tais como a linearidade, a técnica da montagem e os ângulos de filmagem. A seguir, apresentaremos como as imagens do romance foram ressignificadas na tela, através do recurso da intertextualidade ou intermedialidade. Partimos da ideia de que a reescritura fílmica reafirmou o estilo realista e criativo de Meirelles, dentre outras razões, por inserir em seu enredo intertextos e utilizar a câmera como se o próprio espectador estivesse dentro do filme.

4.1 *Ensaio sobre a cegueira* e a poética de Fernando Meirelles

O cinema evidencia-se principalmente pela capacidade de representar uma realidade material, que, simultaneamente, tem um valor figurativo. Na concepção de Marcel Martin, “a imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica” (MARTIN, 2003, p. 21). Ela é a matéria-prima fílmica *sui-generis* e desde o princípio dos estudos cinematográficos é uma realidade particularmente complexa.

Enquanto objeto, um filme é constituído por enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente; passando de acordo com certo ritmo em um projetor; essa película dá origem a uma imagem aumentada e móvel (AUMONT, 1995, p. 19). Enquanto produto, o filme é um dispositivo de representação, possui elementos próprios de organização dos espaços e dos papéis discursivos que desempenham como texto produtor de significado (MARTIN, 2003, p. 21). Essas duas características da imagem fílmica estão entre os traços fundamentais dos quais decorre nossa apreensão da representação fílmica.

Desse modo, o cinema, desde seu surgimento, no início do século XX, desenvolveu seus próprios mecanismos de comunicação e garantiu o seu campo de delimitação dentro das artes modernas. A delimitação não implica estar o cinema desconectado de outras artes, como a literatura, a música, a pintura etc. Em consonância a isso, Stam afirma:

As muitas definições de cinema referindo-se às outras artes — “escultura em movimento” (Vachel Lindsay); “música da luz” (Abel Gance); “pintura em movimento” (Leopold Survage); “arquitetura em movimento” (Elie Faure) — a um só tempo estabeleciam vínculos com as formas de arte precedentes e registravam diferenças fundamentais: o cinema era pintura, porém em movimento, ou era música, porém, não de notas, e sim de luzes. O denominador comum era a ideia de que o cinema era uma arte (STAM, 2003, p. 49).

Portanto, percebe-se na delimitação dos aspectos cinematográficos uma constante interação com outras artes, fortalecendo laços de complementaridade entre as linguagens. O cinema possui peculiaridades no desenvolvimento de sua narrativa; peculiaridades essas que vão desde a construção da linguagem ao suporte institucional que cria, modela e faz circular os filmes, ou seja, a instituição cinematográfica.

É a partir da compreensão da abrangência do cinema enquanto instituição que envolve linguagem, técnica, indústria, arte, espetáculo, entretenimento e cultura que podemos compreender a importância desses aspectos nos mecanismos de funcionamento do conjunto sistemático da instituição. Nesse sentido, a definição de cinema constitui um vasto e complexo fenômeno sócio-cultural, “uma espécie de fato social total” (METZ, 1980, p.7).

Em meio a esta vasta conceituação, é-nos propícia a distinção que Cohen Séat (apud METZ, 1980, p. 11) estabeleceu ao considerar os dois níveis como fato cinematográfico e fato fílmico. Este representa apenas uma pequena parte do cinema, por constituir-se objeto mais limitado, delineado por fatores particulares que compõem um construto como discurso. Enquanto aquele representa um vasto conjunto de fenômenos que envolvem elementos que vêm antes, durante e depois do filme. Os que vêm antes são formados por aspectos como a infraestrutura econômica da produção, estúdios, financiamentos, legislações nacionais, sociologia dos meios de decisão, estado tecnológico dos aparelhos, biografia dos cineastas etc. Os elementos que estão ao longo do filme, mas não dentro dele, como o autor reforça: “ao lado e fora dele” (apud METZ, 1980, p. 11), compreendem o ritual social da sessão de cinema, equipamentos das salas, modalidades técnicas do operador de projeção, etc. E os que vêm depois tratam da influência social, política e ideológica do filme sobre os diferentes públicos, dos padrões de comportamento, reações do público, bilheterias, repercussão dos atores e outros.

Embora haja esta distinção na atividade cinematográfica, parece inevitável o entrecruzamento de mecanismos nas redes que abrangem os dois fatos, já que um influencia, de certo modo, o outro. O fato fílmico, por exemplo, é um produto resultante de uma dinâmica de interação entre vários elementos que estão fora dele enquanto discursos, e após a sua concretização como objeto definido que assume a condição de discurso significante.

Desse modo, a narrativa fílmica tem especificidades constitutivas de sua poética interna, mas, ao fazer-se uma análise dessa poética, não se pode desvinculá-la do “complexo” sistema em que o cinema se insere. Por exemplo, quando tentamos fazer a delineação da poética de uma narrativa fílmica específica, geralmente o foco recai sobre os fatores internos do próprio filme. Entretanto, quando tratarmos das questões sobre procedimentos de tradução, no sentido de entendimento do processo da transmutação das obras literárias, aspectos do fato cinematográfico podem se fazer necessários. Vejamos algumas questões específicas sobre o fato fílmico bem como a construção da narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* na tela.

Ao iniciarmos este capítulo, partimos do princípio da imagem como elemento fundamental do cinema. Trata-se, então, do aspecto mais importante na construção particular da narrativa fílmica. Primeiro, por sua materialidade objetiva, a imagem limita o campo espacial da visão, submetendo o espectador ao que é oferecido pela câmera. Segundo, o registro que a imagem faz dessa realidade proporciona uma percepção objetiva por parte do espectador. De acordo com Martin, “a imagem fílmica, portanto, é antes de tudo realista, ou, melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade” (MARTIN, 2003, p. 22). Estas “aparências da realidade” sugeridas pelas imagens demonstram que o “movimento” é certamente o aspecto mais específico e mais importante da imagem fílmica. O som, por conseguinte, é um elemento com papel decisivo na percepção de realidade da imagem pela dimensão que lhe acrescenta ao reconstruir o ambiente dos seres e das coisas percebido na vida real.

Considerando a audiovisualidade característica essencial da narrativa fílmica, a discussão sobre o som, quando do surgimento do cinema sonoro, passou por diferentes opiniões e manifestos. Martin cita o comportamento hostil de Charles Chaplin em relação ao som no cinema, creditando ao som a possibilidade de “aniquilar a beleza do silêncio” (MARTIN, 2003, p. 109). O manifesto, porém, mais conhecido em relação ao tema foi promovido por Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov intitulado *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro* (1928). Martin pressupõe, através de trechos da

declaração inseridos em seu livro que, apesar do inicial temor evidenciado pelos cineastas acerca do som, percebe-se também a consciência do grupo de que a sonoridade fílmica poderia contribuir significativamente como novo elemento na montagem (MARTIN, 2003, p. 109).

Com o tempo, o cinema foi reconhecendo suas potencialidades estéticas (e também sendo por elas reconhecido), através de uma experimentação mais livre e criativa do elemento sonoro. Essa potencialização das possibilidades do som na narrativa fílmica permite somar ao ponto de vista das personagens a importância do ponto de escuta¹⁷ dos elementos sonoros do filme, valorizando a produção da trilha sonora, os efeitos sonoros e as próprias vozes (diálogos) das personagens.

Tomando a natureza audiovisual do cinema como aspecto indissociável, não pretendemos, portanto, analisar o som descontextualizando-o da imagem, e sim evidenciar de que maneira sua especificidade enquanto recurso cinematográfico é capaz de redimensionar as imagens do filme *Ensaio sobre a cegueira*.

O filme tem roteiro de Don McKellar e foi feito em co-produção entre Brasil, Canadá e Japão. Tem como elenco principal Julliane Moore, Mark Buffalo, Alice Braga, Yusuke Iseya, Yoshino Kimura, Don McKellar, Maury Chaykin, Danny Glover e Gael Garcia Bernal. No Brasil, o filme estreou em setembro de 2008, pela Twentieth Century Fox.

O texto cinematográfico de Meirelles é uma reescritura do romance homônimo de José Saramago, vencedor do Prêmio Nobel de literatura, em 1998, e retrata a comovente história sobre a humanidade em meio à epidemia de uma misteriosa cegueira. É uma investigação corajosa da natureza, tanto a boa como a má – sentimentos humanos como egoísmo, oportunismo e indiferença, mas também a capacidade de nos compadecermos, de amarmos e de perseverarmos são demonstrados com intensa carga dramática.

A seguir, analisaremos algumas estratégias de tradução utilizadas por Meirelles na composição de sua obra fílmica, estratégias estas consideradas primordiais para delinear de modo subjetivo sua nova narrativa.

¹⁷ O termo “ponto de escuta” refere-se ao som e é empregado por analogia à ponto de vista, que refere-se à imagem. Esse termo é utilizado por Arlindo Machado (*O sujeito na tela*, 2007) e também por Marcel Martin (*A linguagem cinematográfica*, 2007).

4.1.1 A linearidade

O filme inicia com um *close-up*, de forma nítida e alternada, das luzes vermelha e verde de um semáforo, juntamente com imagens desfocadas de carros e outros veículos passando rapidamente. Sons de buzinas, freadas e outros característicos do trânsito de uma grande cidade são claramente audíveis. Na sequência, temos uma imagem em *plongée*¹⁸, que mostra parte da cidade. O sinal se abre e um dos carros, que inicialmente movimenta-se para frente, freia bruscamente em seguida. A frase “Estou cego” é pronunciada pelo Primeiro cego [Yusuke Iseya], que é então auxiliado por pessoas que se aproximam de seu carro.

Há a inserção da primeira música, que intensifica a sensação de tumulto que ocorre simultaneamente. Um homem se oferece para levar o primeiro cego para casa (mais tarde identificado como o Ladrão) e, ao fechar a porta do carro, o *background* do trânsito não é mais percebido pelo espectador. O foco agora é para a “imagem da cegueira”, que é mostrada inicialmente por meio do ofuscamento do ambiente (Fig. 2) e pela forte luminosidade que incide sobre a tela (Fig. 3). Há ainda o recurso sonoro, o som da cegueira. A tela então exhibe o título: *BLINDNESS*. O espectador está agora de fato diante da estranha cegueira.



Figura 2: O primeiro cego dentro do carro (2')



Fig. 3: Título do filme, envolto em intensa luminosidade (3'38'').

O primeiro cego é levado até sua casa com a ajuda de um homem (Don Mckellar). Desnorteadado com a situação, agradece a “solidariedade” do homem e demonstra certa desconfiança. A cena termina com o Primeiro cego buscando “ver” no olho mágico da porta de seu apartamento se o tal homem já havia ido embora. Apresenta-se o olho mágico em *close-up* e a cor preta domina todo o plano, revelando um minúsculo olho ao fundo, que busca enxergar em vão a cena. Por meio dessas cenas iniciais, pode-se observar a maneira particular escolhida por Meirelles para caracterizar a cegueira descrita por Saramago. Retratada no romance como uma cegueira branca e descrita pelos personagens como um “mar de leite”,

¹⁸ *Plongée*, ou câmera alta/ângulo alto é quando o enquadramento da imagem com a câmera focaliza a cena de cima para baixo (AUMONT e MARIE, 2003, p. 197).

Meirelles prefere expor uma excessiva luminosidade que envolve a tela nos primeiros instantes da cegueira. Ele declarou em seu blog que imaginou o filme como “opressivamente luminoso” (MEIRELLES, 2007, *post* 12). Aliada à imagem, o toque do sino cria, ainda nos primeiros momentos da narrativa fílmica, um som específico para a cegueira, um código intencional que irá ser utilizado durante todo o filme.

Após este primeiro caso da cegueira, o construto narrativo começa a ser delineado. As outras personagens, espaços e tempos vão sendo demarcados por meio de recortes narrativos, montados paralelamente. E assim, nota-se que o início da narrativa fílmica é marcado por um ritmo mais acelerado, no qual alguns dos personagens acometidos pela cegueira são apresentados ao espectador de forma intensa e dramática: o Primeiro cego (Yusuke Iseya), o Ladrão de carros (Don Mckellar), o Menino estrábico (Mitchell Nye), o Velho da venda preta (Danny Glover), a Mulher de óculos escuros (Alice Braga).

Assim, a narrativa fílmica segue a linearidade do romance nesse primeiro momento. Meirelles, entretanto, não perde a oportunidade de acentuar as características representativas desses personagens que, durante a trama fílmica, transformam-se gradativamente. Como ilustração desse aspecto, podemos citar a personagem a mulher do médico, que é apresentada na narrativa fílmica como esposa do médico, sem que conheçamos maiores detalhes como, por exemplo, sua profissão. A primeira cena na qual ela aparece é durante o jantar do casal e, enquanto o médico relata o estranho caso de cegueira, ela é apresentada como pessoa comum, que desconhece os termos técnicos que ele utiliza e passa à princípio uma imagem de tola. A cena revela certa sintonia de Meirelles com o romancista Saramago, uma vez que adapta e insere, nesse momento, uma das características mais marcantes do livro: a presença de questionamentos diversos e da filosofia como instrumento de reflexão. Para que a cena seja melhor compreendida, seguem as falas dos personagens nesse trecho do filme (11’33’’):

Médico (dirigindo-se a mulher e relatando o caso do consultório): Parece o que chamamos de amaurose, que é um tipo de... (é interrompido pelo barulho da bateadeira) só que na amaurose tudo fica escuro e com ele ficou claro.

Mulher do médico: Como sabe o que ele viu?

Médico: Não sei o que viu, mas tenho de acreditar nele. Pode ser neurológico, algo que chamamos de agnosia ou incapacidade de reconhecer objetos familiares.

Mulher do médico: Agnosia?

Médico: exatamente. Um homem vê um garfo e diz: “o que é isso? Nunca vi nada parecido”.

Mulher do médico: (servindo a sobremesa) Tem ligação com agnosticismo?

Médico: Em que sentido?

Mulher do médico: Ora, agnosia, agnosticismo.

Médico: Etimologicamente?

Mulher do médico: Sim. Não estudou latim?

Médico: É grego, querida.

Mulher do médico: **Aposto que tem a ver com ignorância ou descrença. Há muito julgamento nesta palavra.** Deixe pra lá (minha ênfase) (MEIRELLES, 2008, 12'09'').

Através da fala da mulher do médico, há ênfase no caráter filosófico que permeia a narrativa literária. Ao mesmo tempo, a personagem é capaz de questionar e estabelecer, de maneira aparentemente despretensiosa, relação da situação (da cegueira) com a vivenciada pela sociedade, declaradamente incapaz de reconhecer o que está ao seu redor. Sua fala adquire um significado maior nesse sentido, pois, de certa forma, sugestiona a causa da cegueira, que seria a incapacidade de a sociedade saber lidar com suas “cegueiras”. A cena inclui ainda outro momento revelador; após o jantar, a mulher do médico parece refletir sobre a conversa anterior, lançando um olhar sobre si mesma, um “pensar na vida” de maneira profunda que encerra a cena. Esta cena demonstra a estratégia de tradução utilizada pelo diretor, a imagem de impacto que é capaz de expressar mais que palavras (Fig. 4).



Fig. 4 Mulher do médico olhando a si própria

Logo em seguida, ocorre, por meio de um corte, a mudança de espaço da rua para o manicômio, que apresenta ao espectador um ritmo mais lento, acentuando a carga dramática dos acontecimentos. Sobre o ritmo, Martin declara: “a montagem muito rápida ou muito lenta é antes de tudo expressiva, pois o ritmo da montagem desempenha então um papel diretamente psicológico” (MARTIN, 2003, p.134).

O espaço do manicômio é redimensionado ao ser caracterizado por uma iluminação excessivamente clara, em contraste com o espaço exterior. Como podemos observar:



Figura 5: O primeiro grupo de cegos e a excessiva iluminação do corredor do manicômio.

Esta mudança de perspectiva é notoriamente percebida logo no portão de entrada do manicômio. Ao ser aberto, o excesso de iluminação invade a tela e ofusca a visão do espectador. Em alguns momentos, esses planos tornam-se desconfortáveis para a vista. (34'36''-34'56'').

A caracterização do ambiente passa por inúmeras transformações, condizentes com o passar do tempo em que as pessoas ocupam o antigo manicômio. Se inicialmente o manicômio apresenta-se como um lugar “habitável”, com o tempo transforma-se em um espaço fétido e insuportável. Essa caracterização se aproxima da narrativa literária e uma das estratégias utilizadas para denotar essa deterioração do espaço do manicômio é a exposição da imagem do corredor. Nesse momento, ocorre a fusão¹⁹ de várias imagens, reforçando as transformações do corredor bem como revelando a maneira pela qual o ambiente se modificou. Conforme as figuras mostram abaixo:

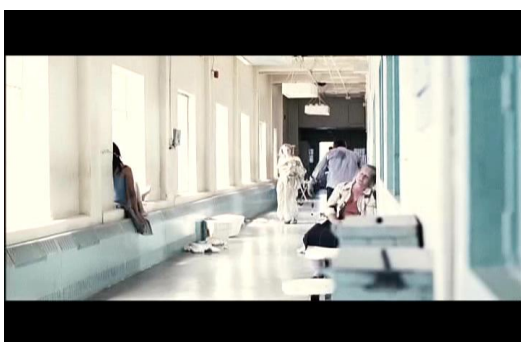


Fig 6. Corredor inicialmente limpo



Fig 7. Mulher do médico guiando os demais

¹⁹ A fusão constitui-se na sobreposição de imagens, mudando a cena e enfatizando, ao mesmo tempo, a relação entre elas.



Fig 8. O espaço se deteriorando



Fig 9. Imagem final do corredor

Como podemos observar, a mulher do médico é vista de forma repetida na sequência em questão: primeiro vemos o corredor ainda limpo e ela vindo ao fundo; depois ela aparece guiando um grupo de cegos, em seguida, tentando limpar o chão e sentada no banco, ao canto direito da tela. Isso ocorre devido à fusão de imagens, em que uma imagem sobrepõe-se à outra, criando o efeito da passagem do tempo. Na cena final, ela está sozinha e o espaço completamente transformado.

Em sintonia com este ambiente tão desolador, as notícias do mundo exterior corroboram o caos interior. Através do relato do Velho da venda preta, que possuía um rádio, os cegos da Ala 1 ouvem os últimos acontecimentos relativos à epidemia. As cenas demonstram algumas marcas de tradução de Meirelles com relação à obra literária, entre elas, podemos destacar a inversão dos acontecimentos. Na obra literária, inicialmente os cegos aproximam-se do rádio, ouvindo a canção. Essa canção reúne o grupo e cria um panorama que desperta a sensibilidade do leitor, para então ocorrer o relato do velho da venda preta, que imprime densidade aos acontecimentos. Na narrativa fílmica, ocorre o inverso: inicialmente há o relato que, no caso da produção fílmica, vale-se também da imagem para contextualizar os acontecimentos (38'18''). Ao término do relato, o silêncio domina o grupo, surgindo então a sugestão do Velho da venda preta para que escutassem uma canção. A canção parece cumprir, nesse momento, o papel de aliviar a dramaticidade dos acontecimentos relatados. Acrescidos à melodia, são apresentadas ao espectador expressivas imagens do grupo, que aprecia a música de maneira contemplativa. Há também uma narração em *voice over*²⁰, ou seja, a presença da voz do velho da venda preta, caracterizando as expressões do grupo, ainda que não pudesse vê-lo. Há, portanto, a presença de uma convivência harmoniosa entre os habitantes da ala 1 do manicômio. Nesse sentido, alguns traços particulares da leitura do diretor podem ser observados. A figura seguinte ilustra o que foi exposto:

²⁰ A narração em *off*, também chamada de *voice over* caracteriza a presença de voz ou sons, em momento no qual não se pode ver a fonte que os produz.



Fig. 10: Cena em que o grupo ouve uma música

Em oposição a essa convivência harmoniosa observada na Ala 1, a Ala 3, motivada pelas atitudes de seu “rei”, manifesta-se a intenção de subjugar os demais. A começar pela exigência dos pertences das pessoas em troca de comida até o ponto mais vil de exigir as mulheres em troca dos alimentos. A personagem Rei da Ala 3 (Gael Garcia Bernal), por exemplo, adquiriu no filme aspectos humorísticos e caricatos. Em um de seus *posts* (05/10/07, *post* 8), Meirelles afirmou que as próprias atitudes do ator na composição da personagem acabaram por modificá-lo, acrescentando, assim, elementos cômicos a trechos do filme. Ele cita um episódio no qual o ator havia encontrado pelo set de filmagem um frasco de esmalte e foi, dessa forma, instantaneamente sugerido e idealizado que seu personagem pudesse encontrá-lo em cena.

Meirelles deixou a cargo do ator, que mesclou as falas da cena ao movimento de passar o esmalte nas unhas (embora sem enxergar seu ato), em um momento que deveria ser carregado de tensão no filme (na cena, há a entrega de pertences pessoais em troca de comida). Esse é um exemplo que suaviza o tom dramático da narrativa, pois a ela são agregados elementos que funcionam como um alívio à tragédia, por parte do espectador. Tais elementos quebram o impacto da cena e ainda, nesse caso, enfatizam o tom sardônico, embora a cena tenha um caráter mais ácido.

Outro acréscimo na narrativa ocorre com relação à cena em que há o primeiro pronunciamento do Rei da Ala 3. Utilizando o sistema de som do alojamento, ele, que decide se pronunciar a respeito de suas exigências para fornecer comida às demais alas, assume um tom jocoso ao cantar uma canção antes de sua fala. A canção escolhida (*I just called to say I love you*) é supostamente conhecida pelo público em geral por ser interpretada pelo cantor Stevie Wonder, artista cego de nascença. Torna-se inevitável associar a canção à condição do cantor na versão original e, agora, ao seu mais novo intérprete. Nessas duas situações pode-se

perceber que a personagem adquire contornos próprios, diferenciando-o da narrativa literária e imprimindo-lhe novas marcas na sua construção. Este fato pode ser visto na figura abaixo:



Fig 11. Rei da ala 3 cantando

Na sequência da narrativa fílmica, ocorrem as cenas do estupro coletivo de mulheres, consideradas por público e crítica como as mais impactantes do filme. Durante o processo de montagem, quando são realizados os *test screenings*²¹, as cenas já haviam provocado sensações diversas: no primeiro *test screening* realizado em Toronto (janeiro de 2008), Meirelles relatou que, na primeira cena do estupro, 16 mulheres levantaram e simplesmente deixaram o cinema. Na continuação da cena, na segunda cena de estupro, mais de 42 mulheres fizeram o mesmo (MEIRELLES, 2008, *post* 15), o que levou Meirelles a crer que havia “passado do ponto”, como ele mesmo afirma. As cenas, que passaram por modificações no processo de montagem, mantiveram sua característica principal, a de provocar angústia na maioria dos espectadores.

Anterior à cena do estupro, há um momento de tensão no qual as mulheres inicialmente se posicionam contra a exigência do grupo da Ala 3. O debate constitui-se acerca da moral (que possa ainda existir) frente à condição de cegueira, de fome e de precariedade que todos enfrentam. Essa passagem surpreende por realçar o aspecto de questionamento proposto em ambas as narrativas (literária e fílmica): de que modo se comportam as pessoas em situações limite? O instinto de sobrevivência ultrapassa a ética e a moral de uma sociedade? Sem alternativa, as mulheres decidem ceder à exigência.

A cena da ida das mulheres até a ala 1 (1h12'22') dá-se por meio do contraste entre imagens extremamente iluminadas, intercaladas com imagens escuras. Há uma interessante concepção na composição dessas imagens: inicialmente têm-se o fundo iluminado e a silhueta escura das mulheres. Na sequência muda-se o ponto de vista para evidenciar o corredor marcado pela escuridão surgindo, ao fundo da tela, a imagem do grupo das mulheres. E, em

²¹ O *test-screening* consiste na projeção - ainda não finalizada - do filme para um público pré-determinado, que o avalia através de uma ficha de avaliação.

um terceiro momento, a escuridão torna-se dominante. Esse contraste com diferenças explícitas referentes à iluminação constitui-se em estratégia narrativa de vários momentos da produção fílmica.



Fig 12. A claridade do corredor em contraste com a silhueta das mulheres

As cenas seguintes, relativas ao estupro, irão utilizar a escuridão como elemento principal, aliada a câmeras que oscilam, imagens mal enquadradas e desfocadas. Há ainda o destaque dos elementos sonoros, além da música, constituem as cenas os gritos de mulheres e vozes de homens, barulho de roupas que são rasgadas, rangidos de camas. Em cenas que quase não são visíveis ao espectador, a audição ocupa o papel de destaque. A última cena antes que a escuridão total (1h16'24'') que toma conta da tela é da mulher das insônias, sendo espancada por um dos homens (1h16'18''), chamada pelo grupo de homens por “peixe morto”, uma vez que não esboçou reação frente ao estupro.

A mulher do médico volta a ala 3 e com uma tesoura mata o rei da ala 3. Logo a seguir ocorre um incêndio, fato que culmina com a saída dos cegos do manicômio. Após a “libertação” dos cegos, os acontecimentos passam a ter como panorama a cidade. Esse retorno ao ambiente da cidade não implica somente, como já visto, na diferente ambientação sonora exposta ao espectador. A imagem também sofre mudanças, apresentando a predominância do plano geral, ou seja, abarcando todo o cenário, e de panorâmicas, com movimento de câmera, explorando o espaço. Esta estratégia busca mostrar o ambiente da cidade em toda a sua devastada extensão.

A câmera, então, passa a ser utilizada na horizontal, como afirma César Charlone²² (responsável pela cinematografia o filme), possibilitando cenas mais contemplativas, conforme podemos notar nas figuras abaixo:

²² Nos extras do DVD, Charlone explica as estratégias utilizadas nos diferentes momentos de filmagem, entre eles a filmagem realizada nas cidades de São Paulo e Montevidéu, que compõem os trechos nos quais a narrativa é ambientada na cidade.

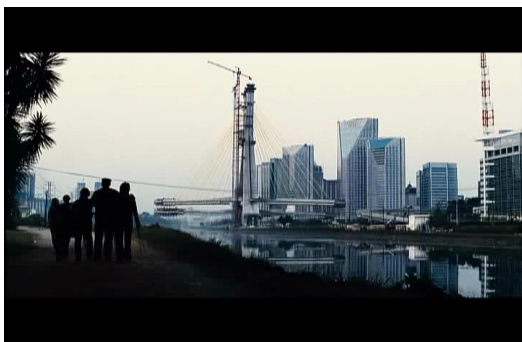


Fig. 13: A cidade ao fundo



Fig. 14: Panorama de destruição da cidade

Dentre as cenas que se destacam por sua beleza estética, apresentamos a cena da chuva que cai sobre a cidade. Impõe-se como elemento que proporciona momentos de alegria às pessoas que perambulam pela cidade. Descrita na narrativa literária quase como um dilúvio, Meirelles recria a descrição de Saramago conferindo, entretanto, às personagens maior leveza e poesia. Na narrativa fílmica, contrastando com a narrativa literária, os demais personagens (mulher de óculos escuros, velho da venda preta, o primeiro cego, mulher do primeiro cego) participam desse momento único, no qual se banham na chuva alegremente, em contraposição a uma cidade completamente destruída. Apesar dessas adaptações na narrativa fílmica, é possível traçar uma correspondência entre as imagens criadas por Saramago no livro e as imagens idealizadas por Meirelles no filme. Nesse sentido, as duas narrativas se aproximam. O seguinte trecho da narrativa literária retrata o fato da seguinte forma:

Com uma chuva destas, que pouco lhe falta para dilúvio, seria de esperar que as pessoas estivessem recolhidas, à espera de que o tempo estiasse. Não é assim, porém, por toda a parte há cegos de boca aberta para as alturas, matando a sede, armazenando água em todos os recantos do corpo, e outros cegos, mais previdentes, e sobretudo mais sensatos, sustentam nas mãos baldes, tachos e panelas, e levantamos ao céu generoso, é bem certo que Deus dá a nuvem conforme a sede (SARAMAGO, 2008, p. 225).

As imagens na narrativa fílmica são as seguintes:



Fig. 15. A chuva à distância



Fig. 16. A reação das personagens à chuva

A integração presente nessas cenas prepara o espectador para os minutos finais da obra fílmica. Após chegarem à casa da Mulher do médico a cena do jantar reflete essa harmonia entre o grupo, em um ambiente de comunhão e partilha. Em cena final, ao ser derramado café sobre o leite que lhe é servido, em imagem ampliada e desfocada, o primeiro cego começa a recuperar a visão. A reação das personagens sugere ambiguidade no que diz respeito ao olhar da mulher do médico que, na cena, afasta-se para a varanda do prédio.

As últimas imagens são alternadas entre o uso da câmera subjetiva e objetiva, entre ângulos *contre-plongée* e normal, focando ora o céu como um mar de leite, ora o rosto da Mulher do médico olhando para cima. O panorama da cidade à distância encerra a narrativa fílmica. Tais imagens podem ser observadas a seguir:



Fig. 17: Mulher do médico olha para o céu

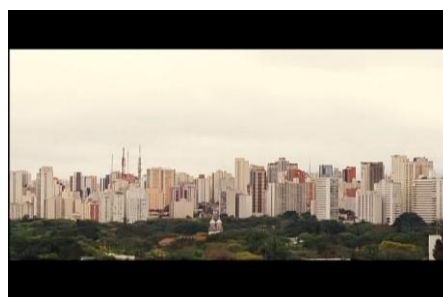


Fig. 18: Vista panorâmica da cidade

Meirelles, dessa forma, finaliza a narrativa com o índice de indeterminação. Através dessa breve análise das principais cenas de composição da narrativa fílmica, percebe-se o quanto a adaptação reflete o potencial criador de Meirelles.

4.1.2 A montagem

Na discussão acerca do uso do recurso da linearidade do enredo do filme *Ensaio sobre a cegueira*, vimos que o modo como foi montado o filme foi um fator crucial para o delineamento do enredo. A montagem do filme demonstra-se como um recurso distintivo no processo de construção da narrativa de Meirelles por, dentre outros fatores, expressar sentimentos diversos de dor, angústia, repúdio, solidariedade etc. no espectador e confirmar o caráter subjetivo de composição da narrativa cinematográfica.

Sobre a importância da montagem na constituição da linguagem fílmica, Martin (2003) afirma o seguinte:

A montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica, e uma definição de cinema não poderia passar sem a palavra 'montagem'. Digamos desde já que a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração (MARTIN, 2003, p. 132).

A par desta definição, que reconhece a importância da montagem na produção de um filme, vale salientar que a intensidade dramática que envolve o enredo de *Ensaio sobre a cegueira* fez com que Meirelles tivesse dificuldades para chegar a uma montagem final de seu filme. Segundo o diretor, “o grande dilema na produção do filme foi a montagem. O filme teve mais de dez versões montadas”(MEIRELLES, 06/03/08, post 15).

O arranjo da montagem demonstra a visão pessoal que o cineasta tem do mundo, uma vez que funde a realidade objetiva com a atitude subjetiva do criador da obra. Em *Ensaio sobre a cegueira*, um dos recursos de montagens mais visíveis é a intercalação de imagens de espaços e de personagens que, além de dá a noção de sequência da narrativa, contribui para o efeito de degradação desses espaços e dessas personagens. Isso ocorre quase sempre por meio do uso do corte abrupto. Um efeito importante da intercalação de imagens é a provocação de determinadas emoções no espectador. Algumas delas reforçam isso, como as imagens logo no início do filme, o *close-up* das luzes vermelha e verde do semáforo cria o clima de tensão e expectativa quanto ao que está por vir, além de sugerir, pela cor vermelha, que é a última a surgir, que devemos “parar” e “reparar”, ideia contida na epígrafe do romance. Então, desde o início do filme, fica implícita a mensagem de que se deve ter cuidado com os próximos passos, de que algo inesperado irá ocorrer.

Outra cena ilustrativa dessa questão é quando o ladrão chega com o primeiro cego em seu endereço e este desce do carro. O ângulo de filmagem denota uma significação psicológica contundente. Em uma imagem em *plongée*, o primeiro cego é mostrado do alto, rodopiando sobre a faixa de pedestre e gritando “socorro.” Esta imagem tem o efeito de tornar o primeiro cego pequeno, de esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um ser oprimido por uma situação de fatalidade. Segue a imagem a que nos referimos:

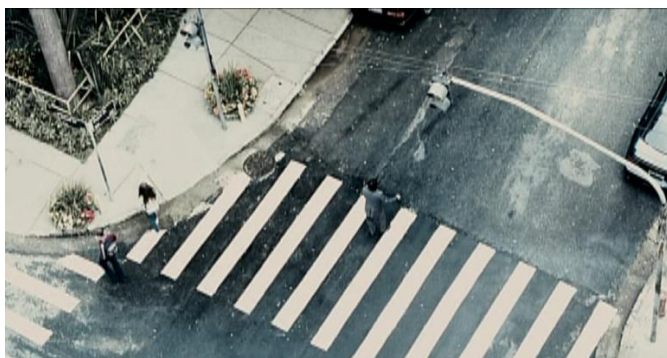


Figura 19: Primeiro cego desorientado.

Quanto aos ângulos de filmagem, o uso de quatro câmeras principais favoreceu os efeitos de sentido proporcionados pela montagem. Sobre tais câmeras, Meirelles afirmou que:

Para planos gerais da cidade ou imagens ricas em detalhes, o cinematografista César Charlone utilizou uma câmera chamada Vista Vision — que roda em 64mm e gera uma imagem bem definida e estável. Depois foi utilizada a câmera A, uma 35mm, que conta a história. Essa câmera tem de priorizar a clareza da história, ou seja, mostrar o lugar onde estão os atores, cobrir os diálogos e as reações dos personagens, deixando clara as intenções da cena. [...] Temos sempre uma câmera B, que tenta contar a mesma história de forma mais indireta. Cobre a cena através de reflexos, pelas costas dos atores, faz os closes, busca enquadramentos menos óbvios. [...] Finalmente, há uma câmera 16mm que entregamos ao acaso (câmera C), ou para Deus, como diz o César. Usamos basicamente para desperdiçar negativo. Ela, em geral, fica amarrada com fita crepe num canto e quase sempre roda sem operador, é acionada por quem estiver mais perto. O aproveitamento das imagens dessa câmera é baixo. É como lançar uma rede sem grandes expectativas para eventualmente puxar imagens inesperadas. (MEIRELLES, 2010, p. 98-99).

É possível compreender melhor o uso dessas câmeras através das seguintes imagens:



Fig. 20: Câmera B, ângulos menos óbvios



Fig. 21: Câmera C, “pesca” imagens ao acaso

O uso das câmeras simultâneas alargam as possibilidades de a montagem suscitar emoções as mais variadas possíveis no espectador, além de demonstrar um propósito claro, por parte dos realizadores, de suscitar o desnorreamento, o caos e a angústia no espectador. Trata-se de uma estratégia de tradução importante que tem efeito direto na condução da narrativa.

A partir da contaminação do primeiro cego, o ritmo do filme é intenso, estabelecido pela sucessão dos planos conforme suas relações de duração e de tamanho. A utilização da narração em *voice over* simultânea às ações exemplifica o ritmo acelerado com que a cegueira se espalha. É possível vê-la na cena em que o médico caminha em direção à sua casa e, por meio de um corte, já o ouvimos falar com sua esposa sobre os estranhos casos de cegueira que recebeu em seu consultório, bem como na cena em que a mulher de óculos escuros segue no corredor do hotel para o quarto de seu cliente e já se ouve seu diálogo com ele. É, assim, com um ritmo acelerado (principalmente nos primeiros vinte minutos de filme), que as principais personagens vão cegando.

Foi também graças ao uso cuidadoso da montagem que notamos gradativamente as transformações pelas quais passam as personagens. Sobre esse aspecto, Meirelles afirmou o seguinte:

O trabalho maior será achar o tom certo para cada personagem. Coloca-se um olhar a mais, uma pausa a menos, põe-se aqui, corrige-se ali, é como temperar um ensopado. Nesse processo, tentamos deixar o médico mais arrogante no início, sua mulher mais bobinha, a garota de óculos escuros mais fria e assim por diante, e então, durante o filme, todos vão se transformando, criando o chamado 'arco da personagem'. No final das contas, 98% dos filmes são sobre isso, sobre transformação de personagens (MEIRELLES, 2010, p. 118).

Conforme este posicionamento de Meirelles, percebemos que a montagem na composição das personagens foi essencial para que o diretor imprimisse sua marca. Isso torna seu filme um texto cinematográfico de montagem particular, cujos indícios (como na construção das personagens) são apenas sinalizados, e a leitura e compreensão são construídas a partir de um olhar mais atento por parte do espectador.

Dentre as várias cenas e personagens possíveis para ilustrar nossa discussão sobre a transformação referida acima, o casal formado pelo primeiro cego (Yusuke Iseya) e sua esposa (Yoshino Kimura) expõe gradativamente uma mudança de comportamentos. As cenas do casal oscilam no tom, ora eles vivem conflitos desgastantes, ora assumem uma postura poética diante da realidade pela qual passam. Assim, a interação do caso torna-se bastante ilustrativa da ideia da fragilidade dos relacionamentos em nossa atual sociedade.

No início do filme, eles já são apresentados em meio a uma discussão. A mulher demonstra-se tão egoísta que não consegue ficar ao lado do marido nem quando ele acaba de perder a visão. O conflito inicial do casal, diferente do romance, foi útil na inserção de um arco dramático para as cenas em que ele compõe, fato que reforça o cunho dramático da história como um todo. Durante o período vivido no manicômio, os dois quase não se falavam. A cegueira parece ter-lhes afetado bem mais que a visão. Em cena bastante comovente, os dois estão sentados num banco diante de um enorme muro, no meio do lixo. Estão banhados pela cálida luz de uma fogueira que crepita de forma aconchegante. Tudo ao redor está desfocado, a imagem, à princípio, é romântica. Então, ele tenta reconfortá-la. Segue o diálogo entre o primeiro cego e sua esposa:

Primeiro cego: Gosto dessa sensação de calor no meu rosto. O cheiro também. Você gostava... Lembra daquele Ano Novo, quando fomos ao templo? Tinha tanta gente esperando. Fazia frio. O fogo cerimonial estava perto da fila. Quando chegamos perto dele... um dos lados do nosso corpo ficou aquecido... Foi tão bom! Nem nos conhecíamos muito bem. (sorri, satisfeito) E também...

Mulher do primeiro cego: Não quero ouvir. Não quero ouvir.

Primeiro cego: Por quê?

Mulher do primeiro cego: Não consigo fingir (MEIRELLES, 2008, 35'55'').

A cena, cujo diálogo foi em japonês, tem um tom emotivo, poético. O *close up* no rosto dos dois, em perfil, acentuou o clima romântico no qual o primeiro cego tentava, em vão, superar a depressão da esposa. O clima poético é encerrado com as palavras frias da esposa: “Não quero ouvir”. Nesse momento há o corte do *close up* e a câmera A enquadra todo o real e hostil ambiente em que o casal estava, revelando que estão sentados no banco diante de um muro e que o fogo vem de uma pilha de lixo sendo queimada. O foco da imagem “real” frustra a imaginação de um possível clima romântico. Não há mais comunicação entre eles. Assim, constatamos que o uso do recurso em questão, além de nortear a construção temporal do filme e de modificar uma cena, corrobora a ideia de transformação das personagens. Quer dizer, um movimento de câmera parece ter alma, tecendo gradativamente a composição dessas personagens. A sequência de gravuras a seguir ilustra a discussão:



Fig. 22: Primeiro cego tenta consolar a esposa



Fig. 23: Sequência do diálogo entre o primeiro cego e sua esposa



Fig. 24: Imagem panorâmica do ambiente onde está o casal

Percebemos, nesta breve análise da linearidade e da montagem, como as estratégias de construção da narrativa cinematográfica são importantes para a percepção de um novo objeto

de arte criado por Fernando Meirelles. Embora o filme tenha alguns pontos de contato com o livro, o diretor utilizou suas próprias estratégias, principalmente ao fazer um entrecruzamento entre as várias realidades internas das personagens com situações externas, como já foi exemplificado nas situações envolvendo o rei da ala 3, o primeiro cego e sua esposa.

A seguir, analisaremos como o som teve efeito singular no filme.

4.1.3 O elemento sonoro

O processo de criação do elemento sonoro em *Ensaio sobre a cegueira* ocorreu a partir da escolha do grupo Uakti para compor a trilha do filme. Meirelles afirmou em um dos *posts* de seu blog (*post* 5, 20 de setembro de 2007) que havia decidido ser experimental na mixagem do som após ter participado das “oficinas da cegueira”, nas quais revela ter aprendido muitas coisas sobre o som. Em outubro do mesmo ano, o diretor enviou ao grupo musical Uakti um DVD com o segundo corte do filme, apostando numa trilha minimalista. O grupo brasileiro é conhecido por utilizar instrumentos musicais não convencionais, como tubos de PVC, sinos de madeira, caldeirões etc. Além disso, usam instrumentos "convencionais" como violões e violoncelos.

Vários aspectos que marcam a produção do filme já haviam acentuado anteriormente o caráter de distanciamento dos padrões hollywoodianos que a produção de *Ensaio sobre a cegueira* iria refletir como, por exemplo, a participação da produtora japonesa que, dessa forma, proporcionaria a independência de estúdios norte-americanos. Assim, a escolha do grupo Uakti reforçou o desejo de criar a sonoridade do filme de maneira singular.

Essa caracterização das produções musicais de Uakti vai ao encontro das aspirações de Fernando Meirelles para a trilha sonora de *Ensaio*. O diretor declarou que:

A ideia de fazer a trilha com o Uakti foi justamente trabalhar com timbres desconhecidos, com o intuito de colocar o espectador num universo sonoro tão novo quanto o mundo da cegueira. Orquestra, quartetos de cordas, pianos ou violões, por serem muito usados no cinema, nos falam de emoções de um mundo mais conhecido, e neste filme a música deveria levar o espectador para outro lugar (MEIRELLES, 2008, *post* 14).

É necessário justificar que analisar o som em *Ensaio sobre a cegueira* é uma tarefa muito complexa, principalmente pelo fato de se adentrar em uma área tão complexa quanto a música. Por isso, a intenção dessa breve análise limita-se a evidenciar a maneira através da qual a sonoridade revela-se ao espectador. O termo som, nesse sentido, será empregado em

seu caráter mais abrangente, portanto, não somente para a trilha sonora do filme, como também ruídos e outros efeitos de som utilizados no filme²³.

O “som da cegueira”, por exemplo, poderia ser considerado inicialmente como um efeito de som. Porém, da maneira com que se articula com a música na narrativa fílmica, torna-se quase impossível dissociá-lo da música.

A maneira pela qual tal som é caracterizado no filme constitui uma escolha significativa. O som (similar a um sino) cria uma relação com a condição da cegueira sem, no entanto, representar um simples leitmotiv no filme. O leitmotiv, ou motivo condutor, articula as imagens sonoras com a narrativa. Dessa forma, constitui-se de repetição de tema musical ou elementos melódicos associados às personagens ou mesmo às ideias, criando, assim, uma convenção sonora com significado específico. No entanto, o som da cegueira é ouvido em vários momentos da narrativa, com alterações de tom (mais grave ou agudo) e duração, o que ressignifica sua utilização, deixando de representar o som que convencionamos que alguém cegou para também evidenciar ao espectador de que modo essa cegueira expõe e transforma o comportamento das personagens. Como exemplo dessa questão, podemos pensar nas cenas que ocorrem na cidade. Nelas, o som da cegueira marca inicialmente o momento da perda de visão de alguns personagens, entre eles: o Primeiro cego, o Ladrão, a Mulher de óculos escuros e o Médico. Todas as cenas apresentam o início e o final do efeito sonoro de maneira acentuada. No momento da cegueira do Primeiro cego, o som ocorre quando ele e o Ladrão estão dentro do carro, indo para casa (03’15’’- 03’26’’). O sino é percebido pelo espectador e, em seguida, o título do filme surge na tela, interrompendo o som.

No momento em que se apresenta o consultório do oftalmologista, a sonoridade também denota marcação de início e fim, iniciando quando o Primeiro cego posiciona seus olhos no aparelho do oftalmologista e finalizando quando o Médico clica em sua caneta para escrever a prescrição médica (08’28’’- 8’40’’). A cegueira do Ladrão apresenta uma marcação ainda mais delineada, pois, após ele descer do carro, é acometido pela cegueira, mais uma vez, enfatizando o efeito sonoro, que se encerra com o passar de um carro de faróis acesos bem próximo a ele que corta então a tela (10’25’’- 10’38’’).

Há ainda efeitos mais suaves, como a cegueira da mulher de óculos escuros, em que o som da cegueira soma-se a uma campainha da cena seguinte (15’47’’-15’52’’) e o da cegueira do médico, que dura somente o instante no qual ele abre os olhos pela manhã (17’22’’). Todos

²³ Os *sound effects* caracterizam os efeitos não naturais e não representativos que são inseridos na narrativa fílmica. Eles apresentam a mesma função que a música (AUMONT e MARIE, 2003).

esses exemplos evidenciam o som da cegueira utilizado para sinalizar o exato momento no qual os personagens ficam cegos, aliados a efeitos de intensa luminosidade na tela.

Contudo, a partir da mudança de espaço da cidade para o manicômio, o som da cegueira adquire nova conotação, pois passa a enfatizar não mais o momento da cegueira, mas suas implicações psicológicas nas personagens. Em cena após o enterro do Ladrão, o som como indício da cegueira surge quando a Mulher do médico caminha pelo corredor do manicômio (52'20''). Sua atitude é de revolta e inconformismo, pois afirma ao marido que o Ladrão havia lhe falado na noite anterior que sabia que ela podia ver e não tomou nenhuma atitude para ajudá-lo. O som da cegueira permeia o trecho, no entanto, sua finalidade nesse momento não é caracterizar a cegueira em si, mas sim o julgamento moral que a Mulher do médico faz de si mesma. O som, aliado à *mise-en-scène*, evidencia a maneira como a situação da cegueira está modificando o ambiente e as relações sociais.

Em outra cena do filme, essa ressignificação do som da cegueira ocorre novamente quando o espaço volta a ser a cidade. Trata-se da cena na qual a Mulher do médico entra em uma igreja (1h38'25'') e se depara com todas as imagens católicas dos santos com os olhos vendados. Assim, o som adquire uma conotação reflexiva, senão provocativa ao espectador.

Além do som da cegueira, uma variedade de elementos sonoros diferencia os espaços e as situações retratados no longa. Nos primeiros minutos do filme, os sons que caracterizam uma metrópole, principalmente a rotina de um trânsito movimentado (buzinas, freadas) refletem uma imagem de caos e desordem. A cidade apresenta-se como primeiro espaço a ser visualizado pelo espectador, que pode ser definido como “macroambiente”. Após a mudança de ambiente para o manicômio, adentra-se em um “microambiente”, no qual a importância do ouvir ocupa papel fundamental, uma vez que a audição torna-se o principal canal de percepção do espaço, especialmente para as personagens.

Logo no início, o sentido da audição é aguçado pela presença de um alto-falante que se encontra no espaço do manicômio desativado e que expõe aos recém-chegados cegos os motivos de seu isolamento, pretendendo ainda estabelecer códigos de conduta para o grupo (21'28''). Na narrativa fílmica, o alto-falante da narrativa literária assume uma nova conotação, pois não se trata de um alto-falante e sim de um vídeo, escolha irônica a ser mostrada a um grupo de cegos. O próprio Médico se dá conta deste absurdo na chegada ao manicômio:

Mulher do médico: Não vai acreditar para onde nos trouxeram!

Médico: Já sei. A voz desse cara já está me deixando louco.

Mulher do médico: Sorte sua não enxergar.

Médico: É um vídeo? Chega a dar medo. Que tipo de idiota faria um vídeo para cegos em quarentena? (MEIRELLES, 2008).

A mensagem exibida aos cegos altera-se com o passar do tempo, transformando-se em uma mensagem desgastada, com imagens trêmulas e som repleto de ruídos, como se a fita tivesse se deteriorado juntamente com o espaço. Ao mesmo tempo, fornece a noção de tempo ao espectador. O alto-falante é substituído pelos pronunciamentos do cego rei da ala 3, que destrói o vídeo e utiliza-se do equipamento de som para exigir inicialmente os pertences de valor dos demais em troca de comida. Dessa forma, o alto-falante deixa de representar o único veículo de comunicação com o mundo externo para representar um objeto de poder dentro do próprio manicômio.

No manicômio, a primeira música é introduzida no momento em que o grupo se alimenta no refeitório (32'59''). A música serve de pano de fundo para os diálogos e é marcada por frequências agudas. Nessa composição, percebe-se que o instrumento de percussão cria sons a partir de vidro.

As alas do manicômio também são caracterizadas por sons distintos. Assim, percebe-se as diferenças entre a superlotada ala 1 (ala da mulher do médico) e a ala 3 (ala do perverso rei da ala 3). A imagem comprova e acentua essa caracterização. Em uma das cenas, na qual o velho da venda preta relata o panorama do mundo externo ao manicômio aos demais (38'), escuta-se e vê-se um grupo numeroso na Ala 1 reunido para ouvir o seu relato. Em outro momento, no qual a ala 3 está em evidência, o aspecto sonoro apresenta-se muito diferente (45'25''). O rei da ala 3 afirma ao médico que sua ala está lotada, mas ao mesmo tempo em que pronuncia essa frase, o que se ouve é um grande eco que perdura por dois segundos. Visualmente a cena reforça as diferenças percebidas, através do uso do som, entre as duas alas.

Cada espaço do filme passa por visíveis transformações e a sonorização contribui gradativamente na reflexão dessas mudanças. Em relação aos ruídos recriados na narrativa fílmica, a caracterização dos cegos da ala 3 acrescenta detalhes que compõem o ambiente opressor imposto pelo grupo. Após pronunciamento do rei da ala 3, exigindo as mulheres das demais alas em troca pela comida (1h07'30''), há alguns instantes em que a câmera focaliza barras de ferro sendo arrastadas pelo chão pelos integrantes da ala 3, impedindo, dessa forma, que os demais tenham acesso à comida. Novos sons são inseridos enfatizando a opressão por parte do grupo dominante, e isso se manifesta por meio do som das bengalas dos cegos da ala 3, no momento em que se dirigem à Ala 1 em busca das mulheres (1h11'07''- 1h11'25''). Ao som das bengalas batendo no chão, é acrescentado o barulho de uma barra de ferro sendo arrastada nas grades laterais do corredor, criando um ritmo próprio que acentua a intensidade

dramática do momento. A esse som característico ocorrerá, um tempo depois, uma analogia: no momento em que a Mulher do médico prepara-se para matar o Rei da Ala 3 ela arrasta a tesoura na mesma grade lateral, intensificando e atribuindo significado dramático à cena (1h20'18'').

O retorno ao macroambiente da cidade também é demarcado por diferenças. Como já citado, no início do filme, os sons característicos da cidade estão repletos de elementos que se referem ao trânsito e a urbanidade de um modo geral. Mas, quando ocorre o retorno da população à cidade, o panorama sonoro apresentado é outro, pois a realidade também se apresenta diferente da inicial.

Assim, os sons de carros são substituídos pelo que se pode chamar de sons da “movimentação humana” (1h28'52''- 1h30'21''). Não há mais carros em movimento nas ruas e sim um grupo de cegos vagando em busca de abrigo e comida. O ambiente natural como o som de vento e pássaros também pode ser ouvido, antes sufocado pela dinâmica de uma grande metrópole. Até o silêncio se faz presente como um recurso de bastante significação.

O som composto pelo Uakti para a cena em que o grupo da Ala 1 caminha pela cidade denota notas fortes, graves e com ritmo variável (1h28'). Este som, que foi criado a partir de garrações de água, apresenta um momento de pausa em cena que a mulher do médico adentra o supermercado em busca de comida, momento no qual a escuridão invade a tela e os sons que o espectador percebe são os que recriam sua busca (na escuridão) por comida: vidro, metal, plástico, chacoalhar de objetos, até a volta da luz proporcionada por uma caixa de fósforos encontrada por ela²⁴. Esta cena, que ocorre no subsolo do supermercado, quebra o ritmo anterior e priva o espectador da imagem, fazendo com que a audição seja determinante na compreensão dos acontecimentos. A música retorna em toda a sua intensidade no momento em que a Mulher do médico pretende sair do supermercado carregando várias sacolas (1h34'). Ao perceberem o cheiro de derivados de carne, os demais cegos literalmente a atacam e, ao som grave inicial dos garrações, é adicionado um som extremamente agudo (realizado com a saída de ar de um grande balão) que se mescla a gritos de socorro.

Assim, podemos dizer que a trilha sonora intensifica a ação dramática às cenas de maior tensão. Mas, este recurso também proporciona momentos de alívio que, aliados à

²⁴ Estes sons da cena que ocorre no porão foram criados pela equipe de *Foley*. O *foley* constitui no processo de gravação de efeitos sonoros resultantes da interação humana em sintonia com a imagem. Esses sons são gravados posteriormente e permitem um maior detalhamento sonoro. Esta técnica foi desenvolvida no final da década de 20 pelo americano Jack Foley e é muito utilizada nas produções cinematográficas (AUMONT e MARIE, 2003, p. 75).

imagem, compõem cenas reconfortantes para o espectador, como é o caso da cena da chuva, anteriormente discutida.

Podemos, então, constatar, de modo sintético, como o elemento sonoro se faz peculiar numa narrativa fílmica em que a perda da visão é o fio condutor dos conflitos e torna-se mais um recurso de estratégia de tradução do diretor.

4.2 A ressignificação das imagens na tela

Na busca por uma significação mais subjetiva em sua reescritura de *Ensaio sobre a cegueira*, Meirelles utilizou algumas referências intermediáticas que se revelam através das várias obras de arte que se fazem presentes em seu filme. Desse modo, analisaremos a maneira como essas imagens foram expostas ao olhar do espectador e como contribuem para a elaboração estética do filme. De acordo com Rajewsky:

As referências intermediáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um sistema midiático específico [...], ou a outra mídia enquanto sistema. Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema, ou subsistema a que se refere (RAJEWSKY, 2005, p. 25).

No romance, José Saramago recorre intensamente ao imaginário simbólico para mostrar que, na sociedade atual, impregnada de signos, imagens superficiais e fragmentadas, pode-se buscar uma compreensão mais ampla do mundo vivido ou da cegueira, por outro viés que não o da pura representação verossímil. Este outro viés, como já fora mostrado no capítulo 2, é o viés da alegoria, que nos permite uma compreensão além do literal e, portanto, uma compreensão mais profunda dos fatos. E uma das formas de utilização da alegoria é a parábola. Inúmeras são os acontecimentos que imprimem à narrativa o caráter de parábola. A cegueira é comentada e discutida pelas personagens, que buscam compreender qual o sentido da nova situação a que foram expostas, refletindo aos poucos sobre importantes aspectos relacionados à humanidade. Assim, a palavra “parábola” e sua significação permeiam o contexto da narrativa em vários momentos. O “jogo”, criado pelo grupo, no qual cada um relataria como cegou ilustra essa afirmação:

Quem não quiser entrar no jogo, não entra, o que não vale é inventar, Dê o exemplo, disse o médico, Dou sim senhor, disse o velho da venda preta, ceguei quando estava a ver o meu olho cego, Que quer dizer, É muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi nesse momento que ceguei, Parece uma parábola, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência ... O meu caso, disse o ajudante de

farmácia, foi mais simples, ouvi dizer que havia pessoas a cegarem, então pensei como seria se eu cegasse também, fechei os olhos a experimentar e quando os abri estava cego, Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-ás. [...] (SARAMAGO, 2008, p.129).

Meirelles reafirma e recria esse aspecto em sua reescritura valendo-se, para isso, da imagem, ou melhor, da intermedialidade entre imagens. Em uma cena do filme, no qual as pessoas libertam-se do manicômio e perambulam pelas ruas em busca de comida, Meirelles recria a tela “A parábola dos cegos”, de Peter Bruegel (Fig. 25). A cena (Fig. 26) foi excluída da versão final do filme, constando apenas nos extras do DVD, mas o fato de Meirelles afirmar em seu blog a intenção de recriá-la despertou a atenção dos espectadores. Percebe-se o seguinte movimento: a detalhada leitura de Meirelles da narrativa de Saramago e sua intervenção temática e estética com a recriação e a inserção da tela de Bruegel em sua adaptação fílmica.



Fig. 25: A parábola dos cegos (1568), de Pieter Bruegel



Fig. 26: Cena de *Ensaio sobre a cegueira* (2008)

Um detalhe merece atenção na cena do filme: ao fundo encontra-se uma tela emoldurada. A tela constitui certa desproporcionalidade em relação aos personagens, pois ultrapassa em sua dimensão a altura dos cegos. Ela também está em local e posicionamento improváveis, de modo que se pode perceber a intencionalidade do diretor na inserção do

detalhe. Por se tratar da recriação de uma obra de arte, a inserção da moldura permite imprimir um caráter de certa forma lúdico por parte do diretor, que sugestiona ao leitor a busca de se estabelecer uma relação entre a ação e os elementos da cena ou, ao menos, inquietar-se sobre sua constituição.

É oportuno, neste ponto da análise, citar o conceito de pictórico de Heinrich Wölfflin (WÖLFFLIN, 2000, p. 197). Segundo este teórico suíço, o olhar modifica-se ao longo de tempo, sendo uma de suas preocupações a de estudar o caminho percorrido por este olhar. Com a afirmação de que nem tudo é possível em todas as épocas e que determinados pensamentos só emergem em determinados estágios de evolução, Wölfflin formulou pares de conceitos aplicáveis à arte, entre eles os conceitos linear e pictórico. Os conceitos se exemplificam tendo como foco de análise as obras renascentistas e barrocas, observando suas características de maneira detalhada e técnica. O conceito de linear está intimamente ligado às representações do Renascimento, através da expressão de suas linhas claras e nítidas e na importância que o contorno representa na imagem, além da predominância de figuras estáticas. O que se torna relevante destacar de seu estudo é a representatividade que o conceito de pictórico revela, uma vez que visualiza a obra de arte em sua totalidade.

O olhar pictórico preocupa-se com a percepção global da imagem, percebendo os efeitos de luz e cor e destacando a vibração do conjunto em vez do perfil de cada elemento isolado. A imagem retratada na cena do filme de Meirelles, por exemplo, pode ser analisada sob o conceito proposto por Wölfflin, uma vez que propõe que a leitura da imagem só é possível a partir da visualização do todo, ou seja, a moldura inserida na cena torna-se parte indissociável da imagem. Ela modifica a interpretação da cena e estabelece assim a vibração do conjunto como um todo, característica do pictórico. Pode-se afirmar que, nessa cena, as estéticas do real e do imaginário estão presentes. O real por conta do fotográfico e o pictórico através do imaginário iconográfico do quadro.

Embora na classificação de Wölfflin a base de sua teoria tenha sido a comparação entre obras do Renascimento e Barroco, a imagem criada por Meirelles acentua a necessidade denotada pelo teórico de se perceber a unidade da imagem, transpondo, dessa forma, a delimitação temporal inicialmente marcada nos estudos de Wölfflin.

A inserção da moldura na cena é capaz de modificar a compreensão da narrativa fílmica uma vez que revisita a temática abordada por Bruegel, inserindo-a no retrato da atualidade. A tela de Bruegel é uma alusão ao Evangelho de Matheus 15:14, que diz: “Não

se preocupem com eles! São guias cegos. E, quando um cego guia o outro, os dois acabam caindo no buraco”.

Dessa forma, a temática da parábola é revisitada e ressignificada no filme, ao mesmo tempo em que a imagem amplia a constituição de sentido da narrativa. Vale lembrar que a obra fílmica encontra caminhos próprios para conduzir o espectador à percepção de seus elementos. Segundo Martin:

[...] enquanto o escritor pode dedicar páginas e páginas à análise mais íntima e minuciosa de um instante da vida de um indivíduo, o cinema, condenado a uma estética fenomenológica [...] deve esforçar-se para sugerir com maior ou menor simbolismo os conteúdos mentais mais secretos e as atitudes psicológicas mais sutis (MARTIN, 2003, p. 238).

E a imagem é, em si, repleta de simbolismos. Encontra-se então, de um lado, a expressividade da pintura e, de outro, o poder da imagem fílmica em sua ressignificação. Em outras cenas também há referências a obras de arte diversas. Sobre a inserção de obras de arte no filme, Meirelles fez a seguinte declaração:

A ideia de reproduzir quadros num filme não é original, mas, nesta história sobre visão, trazer referências do imaginário humano ao longo do tempo pareceu fazer algum sentido. Quem conhece um pouco de pintura vai identificar referências a Hieronymus Bosch, Rembrandt, Malevitch, alguns dadaístas, cubistas, Francis Bacon, gravuras japonesas, e principalmente algumas telas do Lucien Freud que nem referências são, são reproduções. São homenagens (MEIRELLES, 2010, p. 106).

É assim que essas homenagens acrescentam qualidades artísticas ao filme, deixando as imagens mais expressivas, além de demonstrarem como a alegoria foi trabalhada na tela do cinema.

A convivência dos confinados no manicômio traz à tona um aspecto também observado por Meirelles: a despersonalização do sujeito ou até mesmo a reificação do ser. Na narrativa literária, o ambiente do manicômio é o retrato do homem em frente ao desconhecido: o medo, a angústia, a solidão, a falta de esperança e de perspectivas fazem parte da nova realidade. O homem está desprovido de si mesmo: “tão longe estamos do mundo, que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrarmos sequer de dizer-nos como nos chamamos” (SARAMAGO, 2008, p. 64).

Essa vulnerabilidade do ser humano é evidenciada na narrativa fílmica e o espaço do manicômio torna-se um lugar onde os cegos caminham nus pelos corredores ou permanecem em suas camas “olhando” ao longe. Em cena tocante, na qual um pequeno grupo acomoda-se para ouvir uma canção no rádio, percebe-se essa despersonalização do homem e sua solidão. Cada qual fixa o seu olhar em um ponto, mas seus pensamentos parecem estar muito além.

Uma das imagens finais destaca-se por “saltar aos olhos”. É um corpo nu, deitado de bruços, que repousa em uma cama. Essa imagem constitui-se de uma ressignificação da obra de Lucien Freud, pintor alemão, artista de referência da atualidade. A seguir, podemos vislumbrar as referidas imagens:



Fig. 27: Cena do filme

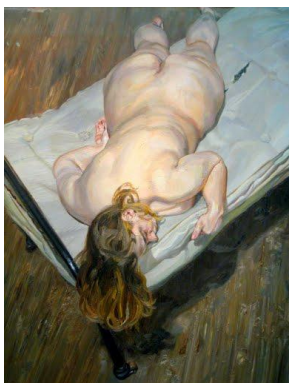


Fig. 28: Night Portrait, Face Down, de Lucian Freud

Freud é famoso por sua preferência em retratar a nudez humana, expondo a vulnerabilidade dos corpos. Em suas pinturas, muitas vezes de proporções que causam estranheza, as expressões acentuam o seu olhar sobre a nudez, apresentando o corpo de maneira crua e realista, sem a preocupação em demonstrar um “embelezamento” estético.

A imagem recriada no filme condiz com o momento dramático apresentado ao espectador. Vai além, demonstrando seu potencial de significado e expressividade. Sobre a recriação, Meirelles declara:

O que me espanta ao reproduzir esses quadros foi constatar que, apesar do nosso empenho em buscar imagens expressivas no filme, cada vez que essas referências aparecem na tela elas saltam. Isso talvez explique porque esses artistas resistiram ao tempo. Em seus trabalhos, conseguiram alguma espécie de síntese que, mesmo nessas cópias, fora do seu tempo, ainda continuam expressivas (MEIRELLES, 2010, p. 106).

Como podemos perceber, Meirelles declara sua homenagem à Lucian Freud na “cópia” de telas do artista. A expressividade das cenas filmicas que retratam as obras de arte acentua seu potencial enquanto imagens pictóricas carregadas de significado. Em cena que detalha as pessoas vagando pela cidade, a imagem de um homem destaca-se. Ele está descansando, na companhia de um cachorro (Fig. 29). A imagem, recriação de tela de Freud (Fig. 30) chama a atenção, pois, em meio a um universo de busca (por alimentos, por abrigo), ele está repousando. Novamente, a imagem se destaca aos olhos do espectador. Isto ocorre, pois a cena até então filmada pela câmera panorâmica é apresentada ao espectador agora em *close-up*, que mostra o homem “escondendo” seu olhar diante da câmera e estende a cena por alguns segundos (1h31’05”). Como na imagem anterior, o homem está desprovido de sua

condição social. É interessante observar que o olhar da cena é o olhar do cachorro, capaz de assumir, nesse retrato, um caráter “humanizado”. Vejamos, então, as imagens mencionadas:

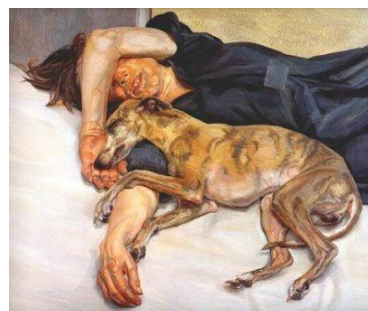


Fig. 29: Homem deitado ao lado de um cachorro Fig. 30: Tela de Lucian Freud

Recuperando a ideia do manicômio como espaço que proporciona na narrativa o efeito de despersonalização do homem, é possível que o espectador relacione sua visão particular de manicômio à apresentada na narrativa fílmica.

Cenas do filme nas quais corpos nus vagueiam pelos corredores deteriorados do manicômio relembram imagens mentais um tanto desfocadas que refletem o senso comum de pessoas desconhecedoras das especificidades desse ambiente. Uma dessas imagens pode ser representada por um dos quadros do artista Goya, a tela intitulada *Casa de locos*. Na tela, visualiza-se um grupo de pessoas, algumas nuas, em um pátio do manicômio, cada qual em seu universo particular. O quadro retrata o isolamento em que “loucos” eram mantidos, esquecidos pela sociedade. Vejamos o quadro abaixo:



Fig. 31: Casa de locos (1812-1819)

De modo parecido, o manicômio é caracterizado na narrativa fílmica, ambiente no qual as pessoas foram confinadas pelo governo e esquecidas, frente ao medo do desconhecido. Vejamos a imagem a seguir, ilustrativa do que foi exposto acima.



Fig. 32: Corredor do manicômio degradado

No filme, é visível a impressão de que o lugar acaba deixando os cegos semelhantes a loucos. Neste ponto, os naturalistas do século XIX provavelmente analisariam o comportamento dos cegos do manicômio pela ótica da corrente determinista cuja visão defende a ideia de que o ser humano é produto do meio em que se encontra. O espaço do manicômio recriado pela equipe de cenografistas do filme é bastante verossímil ao construto imaginário que se tem de um manicômio. Trata-se do Centro de Correção de Guelph, de segurança máxima, no Canadá. O lugar sugere uma atmosfera de angústia e medo, sentimentos identificados no filme.

Em artigo da revista *Época* (2009), percebemos dados alarmantes sobre as condições oferecidas pelos hospitais psiquiátricos. Em trecho que relata a visita do renomado psiquiatra Basaglia ao Brasil em 1979, ele compara o ambiente dos manicômios similar aos campos de concentração de Adolf Hitler. A reportagem afirma serem famosas, na época: “fotos de manicômios em que pessoas dopadas e seminuas vagavam por pátios imundos em condições animais” (SEGATTO, 1º de junho de 2009, p. 74-81).

Essa possibilidade de leitura reforça a potencialidade da descrição pictórica na construção de sentido e ampliação de significados da narrativa fílmica. Tal construção pode apresentar-se de maneira intencional, através das intervenções diretas do diretor e equipe, mas também a partir de sugestões provocados ao espectador que, na busca de sentido, revisita seu referencial individual sobre o assunto, imprimindo-lhe significados próprios.

Essa breve via de análise, que identificou como foram ressignificadas algumas imagens do romance de Saramago para a tela, não esgota os possíveis olhares e leituras os quais se possam fazer de como Meirelles deu subjetividade à sua obra. Ela apenas reconhece o caráter intermediário do filme como um aspecto de tradução utilizado pelo diretor brasileiro. No atual momento das artes, esse processo de reescritura é a consciência de que o

conhecimento que se tem de uma dada obra de arte é construído a partir da contextualização das impressões humanas dos eventos outrora ocorridos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, observamos alguns aspectos importantes na construção narrativa do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e na construção do filme homônimo de Fernando Meirelles. No texto literário, terreno fértil de possibilidades interpretativas, analisamos aspectos que configuram o projeto narrativo do escritor português: o enredo, as personagens e a marca alegórica do enredo. No texto cinematográfico, detemo-nos na análise de algumas estratégias de tradução utilizadas pela direção, ao lidar com a narrativa densa de *Ensaio sobre a cegueira*: a linearidade, a montagem e o som.

Discutimos, ainda, algumas perspectivas teóricas que fazem parte dos estudos da tradução e a sua relação dialógica com a literatura (teoria e crítica) e o cinema a fim de que pudéssemos investigar como foram feitas as narrativas em estudo. A partir da análise dessa relação, que vislumbrou algumas estratégias de tradução empreendidas pelos reescritores, observamos que o texto cinematográfico não seguiu a mesma proposta narrativa do texto literário. Isto se dá, principalmente, pelo fato de ter adquirido um ritmo mais acelerado, como convém a linguagem cinematográfica, e assumir um novo arranjo linear.

No caso do romance *Ensaio sobre a cegueira*, o texto, por sua natureza literária, foi mais propício ao uso da alegoria na representação do “mal branco”, permitindo-nos, inclusive, demonstrar como o procedimento alegórico pode contribuir para a valorização da literatura como lugar de reflexão, uma das características pontuais na obra em questão. O surgimento do romance saramaguiano (1995) foi bastante oportuno às reflexões sobre as questões políticas daquele período. O romance captou o momento contemporâneo de maneira singular, creditando ao autor a representatividade de um século marcado por diferenças que dessubjetivam o ser humano. Propôs uma leitura que a todo tempo reflete sobre a condição humana e a construção da sociedade atual, marcada pela indiferença, pela violência gratuita e pelo individualismo.

Assim, em nossa análise, percebemos que o autor trabalha com o aspecto alegórico no romance, já a partir do seu próprio título e que o estilo singular da escrita de Saramago, que, como vimos, recupera a oralidade, criando, assim, uma tessitura de vozes, também favorece a pluralidade de sentidos alegóricos.

Outro ponto importante foi a análise sistemática da imagem da cegueira e da caracterização das personagens que atuam com função alegórica e que, de certa forma, fomentam a reflexão sobre os principais temas da obra.

Não é por acaso que *Ensaio sobre a cegueira* é um dos romances mais enfocados pela crítica; inestimável é o seu valor para a Literatura portuguesa e pelo qual José Saramago foi laureado com o prêmio Nobel de literatura em 1998.

O uso da alegoria como estratégia de escrita pelo autor se concretiza no corpo do texto, e reflete a tensão com que se defrontam as personagens, em conflito consigo mesmas, com os outros e com os espaços narrativos. O romance torna-se, portanto, não só registro da sobrevivência física dos cegos, mas também da dignidade que eles tentam manter, em meio ao caos e à degradação humana.

Embora saibamos da complexidade do propósito de estudar a obra de José Saramago, encontramos no estudo da alegoria do *Ensaio sobre a cegueira* um ponto de partida fascinante para uma pesquisa introdutória e uma análise crítica desse aclamado romance.

Com relação à reescritura cinematográfica, dirigida por Fernando Meirelles, é inegável seu aspecto criador. Ao observarmos as estratégias descritas no *corpus*, confirmamos a hipótese inicial de que a narrativa do diretor brasileiro tem seu próprio formato, com arranjo particular ligado ao universo de criação de Meirelles, pois, diferente da narrativa literária, adota ritmo diferenciado, redimensionamento de discursos filosóficos, caracterização própria das personagens etc., devido às questões inerentes ao meio cinematográfico (ampliação de público, adequações às exigências das produtoras etc.), mas, principalmente, devido ao estilo particular do próprio diretor.

Para acentuar o caráter subjetivo de sua nova narrativa, Fernando Meirelles adotou algumas estratégias como a linearidade e a montagem, as quais conferem maior organização dos aspectos narrativos para o espectador. A montagem, por exemplo, demonstra-se bastante expressiva ao contribuir com um ritmo que, às vezes rápido, às vezes lento, desempenha um efeito psicológico no espectador que aumenta sua angústia.

O elemento sonoro, por sua vez, transporta o espectador a um universo sonoro novo, assim como a cegueira o faz. Para que isto fosse possível, a produção de áudio do filme, realizada pelo grupo Uakti, desenvolveu a trilha sonora e os efeitos de som de modo essencialmente sensorial e criativo. Ultrapassando um simples leitmotiv, o som característico da cegueira surgiu nos momentos iniciais de concepção do filme, em oficinas realizadas com a equipe. O som adquiriu novos significados no filme denotando, além da cegueira, situações de conflito e comportamentos das personagens. Desse modo, o elemento sonoro é marcante no filme e não pode ser dissociado da narrativa, pelo modo com que se funde aos acontecimentos.

Fernando Meirelles recriou também suas alegorias na tela. A cegueira é representada pela excessiva luminosidade que, além de simbolizar o efeito de mar de leite, ofusca a visão do espectador, deixando-o momentaneamente contaminado pelo “mal branco”. O diretor aposta também nos contrastes ao fazer uso tanto da luminosidade quanto da escuridão de maneira intensa. As cenas de escuridão marcam os momentos mais dramáticos e densos da narrativa, dentre eles o estupro coletivo das mulheres.

Além disso, Meirelles recria em algumas cenas obras de arte, fazendo referências a grandes pintores, como Goya, Lucian Freud etc. Esta intermedialidade agrega à narrativa novas possibilidades e significados, além de proporcionar um caráter sugestivo, alegórico.

Ao enfocarmos as estratégias acima, esta pesquisa não esgota o nosso objeto de estudo, pelo contrário, reconhecemos a complexidade da construção dessa narrativa e, por isso, acreditamos que devem existir muitas outras estratégias de tradução que atendem a outros propósitos de estudo. Nossa escolha por tais estratégias deu-se por acreditarmos que elas ajudariam a fundamentar o argumento basilar desta pesquisa: a reescritura de Fernando Meirelles adquiriu novo arranjo, com estilo subjetivo e criador.

Reafirmamos, também, que as reescrituras assumem importantes funções nos contextos de chegada, em vista de serem textos criadores de imagens de outros textos e capazes de interferir nas dinâmicas dos sistemas. Esta afirmação foi ilustrada em nosso trabalho ao discutirmos o impacto que a reescritura de Fernando Meirelles teve no sistema cultural. Pelo aumento de vendas que o romance de Saramago alcançou no período de exibição do filme (Maio - 2008), percebemos o quanto o texto cinematográfico influenciou no ressurgimento do texto literário.

Também é relevante destacarmos que, embora tenhamos tratado de um texto traduzido de um romance tão elogiado quanto o *Ensaio sobre a cegueira*, não pautamos nossas observações na ideia de equivalência ou fidelidade, por compactuarmos com os pressupostos de teorias contemporâneas de tradução, tais como a teoria dos polissistemas, de Even-Zohar (1990), a ideia de reescritura como um tipo de tradução, de Lefevere (1992) e os Estudos Descritivos de Toury (1995), apresentados na fundamentação teórica. Assim, compreendemos que a reescritura tratada em nosso *corpus* tem construção particular e, conseqüentemente, seus próprios significados.

Diante da discussão proposta em nossa dissertação, refletimos sobre o caráter dialógico da tradução, tomando a reescritura como um tipo de tradução e a influência por ela exercida dentro dos contextos de chegada. Refletimos, também, sobre a função importante

que o texto reescrito de um aclamado romance português assumiu e a sua interferência na dinâmica dos sistemas receptores.

Constatamos, então, que a reescritura fílmica de *Ensaio sobre a cegueira* acabou redimensionando o texto de partida, corroborando a vitalidade da literatura. A partir dos resultados apresentados nesta dissertação, sugerimos alguns outros estudos que poderiam ser desenvolvidos para ampliar a discussão sobre as reescrituras de Fernando Meirelles ou sobre a obra de José Saramago. Embora no conjunto da obra do escritor português não exista muitas reescrituras para a linguagem cinematográfica, uma possibilidade seria o estudo do documentário *José e Pilar* (2010), de Miguel Gonçalves Mendes, e do compêndio de diários *Cadernos de Lanzarote* (1993), de José Saramago, a fim de tecer um diálogo sobre o processo de criação do romancista. Outra via de análise ainda sobre o romance *Ensaio sobre a cegueira* e sua reescritura fílmica seria tentar compreender aspectos outros como os semióticos, ou ainda uma pesquisa de recepção em que se observem perfis do público que recebeu, em momentos diversos, as duas obras. Com relação a Fernando Meirelles, vislumbramos estudos entre os filmes *Cidade de Deus* (2002) e *O jardineiro fiel* (2006) e os romances homônimos de Paulo Lins e John Le Carré. Tais estudos poderiam abordar aspectos narrativos, como enredo e personagens.

Dessa forma, nossa dissertação apresentou apenas um pequeno ensaio sobre o grande *Ensaio*, obra que convida o leitor a inúmeras leituras, à percepção de uma miríade de outros elementos e à possibilidade de infindáveis interpretações. Esperamos, assim, ter contribuído para o debate sobre o campo de estudo em questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1973.
- AUMONT, J. e MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus Editora, 2003.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Coimbra: Edições 70, 2008.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4ª ed., São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectivas, 1987.
- _____. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução. Mario Laranjeira. SP: Martins Fontes, 2004.
- _____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto, 6ª Ed, Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BASTAZIN, Vera. **Mito e Poética na Literatura Contemporânea- um estudo sobre José Saramago**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- _____. Vera. Crônica ou conto? O escritor e o crítico José Saramago In: **Cultura crítica**. USP: São Paulo, 1996.
- BENJAMIN, W. “A tarefa do tradutor”. Tradução de Karlheinz Barck et al. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago: o romance**. Lisboa. Editorial Caminho, 1998.
- BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. **Modernismo Guia Geral**. 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRANDÃO, Vanessa Cardozo. **Centro e margens literárias: alegoria e mito em A caverna de José Saramago**. 2005, 106p. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa) Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CAÑIZOL, E, P. Cinema e poesia. In: Xavier, I. (org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CARMO, Maria José do. **Fantasmagorias de um pintor exótico** — O grotesco insólito no *Ensaio sobre a cegueira*. 2006. 122f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) — Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. **O não lugar da escritura: uma leitura de *Ensaio sobre a cegueira*** de José Saramago. In ATAS do 6º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 1999. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx.onao.htm>> Acesso em: 01 Mar 2012.

CHANG, Justin. Ensaio sobre a cegueira. In: Livro de Saramago não deveria ter sido adaptado, diz "Variety". São Paulo, Maio de 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u401932.shtml>> Acesso em 8 out 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

COUTINHO, Eduardo. **A imagem autônoma**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de tradução**. Florianópolis, v.4, 1998.

_____. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DUARTE, Lívia Lemos. Barbárie e humanização no *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa3/16-livia.doc>>. Acesso em 16 jul 2012

EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, L. (org). **The translation studies reader**. New York: Routledge, 1999.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Ditos e escritos III**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. RJ: Forense Universitária, 2006.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto, 6ª Ed, Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. **Aletria. Revista de Estudos de Literatura**: Olhar Cabisbaixo: trajetos da visão do século XX. Belo Horizonte, v. 10/11, p. 55, 2003/2004.

Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/223>>.
Acesso em: 25 jan 2013.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**. São Paulo: Edusp, 1993.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 4ª Ed- Rio de Janeiro- Bertrand Brasil, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

HIRSCH, Irene. **Versão Brasileira: traduções de autores de ficção em prosa norte-americanos do século XIX**. São Paulo: Alameda, 2006.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

KONDER, Rodolfo. "Mais uma alegoria". In: *Veja*, São Paulo: Editora Abril, 25 de junho de 1997 .

KRISTEVA, J. **Semiótica do romance**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 2ª ed. Lisboa: Editora Arcádia, 1978.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. de Claudia Matos Seligman. Bauru: Edusc, 2007.

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

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

_____. **Ensaio sobre a literatura**. Tradução de Leandro Konder et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução In: **Cadernos de Letras**- Ano 2010, nº 27, UFRJ.

McFARLANE, Brian. **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**. New York: Oxford, 1996.

MENEGHINI, Camila Ceschin Melfi. **O mal branco de José Saramago na tela de Fernando Meirelles: a adaptação fílmica de** Ensaio sobre a cegueira. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Centro Universitário Campos de Andrade –UNIANDRADE, Curitiba, 2010.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1997.

PAZ, E. H. Massa de Qualidade. In: **I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa 2004. Disponível em <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/elianeHPaz.pdf>>. Acesso em: 11 out 2011.

PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. **A jangada de pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago**. São Paulo: Unesp, 2007.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PINTO, Milton José. A mensagem narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto, 6ª Ed, Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

PROUST, Marcel. O método de Sainte-Beuve. In: _____. **Contre Sainte-Beuve: Notas sobre crítica e literatura**. Trad. Haroldo Ramanzini. SP: Iluminuras, 1988.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

RAJEWSKY, Irina O. “Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. Trad. não publicada de Thais F. N. Diniz e Eliana Lourenço L. Reis. In: DESPOIX, Philippe; SPIELMANN, Yvonne (eds.). *Remédier. Intermédialités/ Intermedialities*, nº 6, 2005.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

RIBEIRO, Breno. **Crítica: Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo, 12 de setembro de 2008. Disponível em: <<http://pipocacombo.com/critica-ensaio-sobre-a-cegueira/>>. Acesso em 8 out 2011.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: UNESP, 2000.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Levantado do chão**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.

_____. **Cadernos de Lanzarote- Diário-I**. Lisboa: Caminho, 1994.

_____. **Cadernos de Lanzarote- Diário-II**. Lisboa: Caminho, 1995.

_____. **Cadernos de Lanzarote- Diário-III**. Lisboa: Caminho, 1996.

_____. **Cadernos de Lanzarote- Diário-IV**. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. A terceira palavra de Saramago In **Bravo!** .Ano 2, n. 21, junho, 1999.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios**. Lisboa: IN-CM, 1999.

SEGATTO, Cristiane. A vida de um esquizofrênico In: **Época**. Nº 586, Rio de Janeiro, jun. 2009.

SILVA, C. A. V da. **Mrs. Dalloway e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema**. Tese (Doutorado em Letras e Linguística)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SILVA, Angela Ignatti. **Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira**. 2008, 217p. Tese. (Doutorado em Literatura Portuguesa) — Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Maria Ivonete Coutinho da. **Ensaio sobre a cegueira: um olhar que transcende o olho**. 2002, 108f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) — Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SILVA, Flávia Belo Rodrigues da. **Entre a cegueira e a lucidez: a tentativa de resgate da essência humana nos “ensaios” de José Saramago**. 2006, 131f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) — Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto, 6ª Ed, Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Claro Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VIEIRA, E.R.P. **Teorizando e contextualizando a tradução**. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em estudos linguísticos da FALE (UFMG), 1996.

WOOLF, Virginia. The cinema. In: **The captain's death and other essays**. San Diego, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. Trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PORTAL TERRA. **O mito da caverna**. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/caverna3.htm>.. Acesso em: 6 set. 2012.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

MEIRELLES, Fernando. dir. **Ensaio sobre a cegueira**. Roteiro: Don McKellar. Intérpretes: Julianne Moore, Mark Ruffalo, Alice Braga, Yusuke Iseya, Yoshino Kimura, Maury Chaykin, Danny Glover, Gael Garcia Bernal, Mitchell Nye. Produção: 02 Filmes, Rhombus Media, Bee Vine Pictures. Distribuição: Fox Filmes do Brasil. Duração: 121 min. E.U.A.: Twentieth Century Fox, 2008.

MENDES, Miguel Gonçalves. dir. **José e Pilar**. Intérpretes: José Saramago e Pilar Del Rio. Produção: Jumpect, El Deseo, 02 Filmes. Duração: 125 min. Portugal, 2010.