

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

FERNANDA CARVALHO PIGATTO RAGAZZI

DOIS ENSAIOS SOBRE A CEGUEIRA:
José Saramago, Fernando Meirelles e a nova revolução



ARARAQUARA – S.P.
2020

FERNANDA CARVALHO PIGATTO RAGAZZI

**DOIS ENSAIOS SOBRE A CEGUEIRA:
JOSÉ SARAMAGO, FERNANDO MEIRELLES E A NOVA REVOLUÇÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA – S.P.
2020

R141d

Ragazzi, Fernanda Carvalho Pigatto

Dois ensaios sobre a cegueira: José Saramago, Fernando Meirelles e a nova revolução / Fernanda Carvalho Pigatto Ragazzi. -- Araraquara, 2020

95 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Renata Soares Junqueira

1. José Saramago. 2. Literatura. 3. Cinema. 4. Fernando Meirelles. 5. Feminino. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

FERNANDA CARVALHO PIGATTO RAGAZZI

**DOIS ENSAIOS SOBRE A CEGUEIRA:
JOSÉ SARAMAGO, FERNANDO MEIRELLES E A NOVA
REVOLUÇÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas
Orientador: Renata Soares Junqueira

Data da defesa: 29/10/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidenta e Orientadora: Prof^{ra}. Dr^a. Renata Soares Junqueira (UNESP -FCL/Ar)

Membro Titular: Profa. Dra. Edimara Lisbôa Marteleto (UNESP-FCL/Ar)

Membro Titular: Profa. Dra. Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva (Colégio Asther e Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema - GPDC)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho aos meus pais, Antonio e Rosy Pigatto, pelo apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

À professora Doutora Renata Soares Junqueira, pela orientação, paciência e confiança.

Ao professor Gilberto Figueiredo Martins, cujas sugestões no XX Seminário de Pesquisa do PPGELI foram primordiais para o aprimoramento da pesquisa.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FCL/Ar por me acolher novamente após 10 anos.

Às professoras da Etec de Nova Odessa, por compartilharem inquietações pedagógicas que fizeram de mim uma profissional melhor.

Aos colegas do programa de pós-graduação da UNESP Araraquara, pelo apoio e companheirismo.

À minha família, que esteve comigo nos momentos de alegria e angústia. Obrigada por todos os almoços de domingo.

Aos amigos da Supervisão Pedagógica Regional GSP Noroeste, meus colegas de trabalho, os quais represento aqui pela Gestora Milena Duarte Mostaco, cuja paciência e liderança me inspiram diariamente.

A Marta Fujita, por tanto me ensinar sobre a vida e por toda preocupação e apoio que tem me dado.

À amiga de longa data, Laís Ribeira, por todas as conversas prazerosas.

Finalmente, ao Daniel, meu maior incentivador. Me motivou todos os dias durante a construção deste trabalho, com toda paciência e amor do mundo.

“Nada começa que não tenha que acabar, tudo o que começa nasce do que acabou.”

SARAMAGO (2013 b, p.13)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar um dos filmes baseados em textos literários e dirigidos por Fernando Meirelles – *Blindness*, obra produzida em 2008, que em português permaneceu com o título de *Ensaio sobre a cegueira*, inspirada no romance homônimo de José Saramago. O autor, além de um dos principais escritores em língua portuguesa, foi um importante militante político empenhado em causas sociais. No *Ensaio*, observamos um narrador que, além de relatar acontecimentos, também se detém em digressões e analisa como as figuras femininas, retratadas de diferentes maneiras, são as detentoras do poder de transformação da sociedade. Partindo da própria matéria narrativa que compõe o universo fictício do escritor português, buscaremos bases no feminismo marxista tal como o defende Heleieth Saffioti para ler as dimensões e as tessituras que compõem o feminino no íterim do texto literário. Pretendemos ainda iluminar a construção de sentidos no filme, destacando como a cegueira e seus desdobramentos, que representam a incapacidade do homem contemporâneo de enxergar a si próprio e o ambiente ao seu redor, são explorados por Meirelles.

Palavras – chave: Literatura. Cinema. Feminino. José Saramago. Fernando Meirelles.

ABSTRACT

This present work aims to analyze one of the films based on literary texts and directed by Fernando Meirelles - *Blindness*, a work produced in 2008, which in Portuguese language remained under the title “Ensaio sobre a cegueira”, inspired by the namesake book by José Saramago. The author, besides being one of the main writers in Portuguese, was an important political activist committed to social causes. In the “Ensaio”, we observe a narrator who, in addition to reporting events, also performs digressions and analyzes how female figures, exploited in different ways, are the holders of the transformative power of the society.

Starting from the narrative material that makes up the fictional universe of the Portuguese writer, we will look for bases in Marxist feminism as defended by Heleieth Saffioti to read the dimensions and the compositions that make up the feminine throughout the literary text. We also intend to illuminate the construction of meanings in the film, highlighting how blindness and its unfolding, which represent the inability of contemporary man to see himself and the environment around him, are explored by Meirelles.

Keywords: Literature. Cinema. Feminine. José Saramago. Fernando Meirelles.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Rapariga dos óculos escuros na farmácia (14 min 15seg de rodagem)	63
Figura 2	Ambulância transportando casal ao manicômio (21min 36seg de rodagem)	63
Figura 3	<i>Close-up</i> inicial do filme no semáforo (00min 35seg de rodagem)	64
Figura 4	Câmera alta mostrando a cidade (01min 19seg de rodagem)	64
Figura 5	Primeiro cego sendo levado para casa (03min 23seg de rodagem)	64
Figura 6	Mulher do primeiro cego (7min 29seg de rodagem)	65
Figura 7	Cena do exame realizado pelo médico (08min 30seg de rodagem)	65
Figura 8	Cena que antecede cegueira do ladrão de carros (10min 25seg de rodagem)	66
Figura 9	Mulher dos óculos escuros refletida após cegar (16min 57seg de rodagem)	66
Figura 10	Imagem da esposa do médico refletida pelo vidro (13min 01seg de rodagem)	67
Figura 11	Esposa do médico observa o olho do marido (18min 12seg de rodagem)	68
Figura 12	Esposa beijando o olho do marido (18min 51seg de rodagem)	68
Figura 13	Cesta de frutas antes da ida ao manicômio (20min 31seg de rodagem)	68
Figura 14	Cesta de frutas no regresso a casa (1h 43min 33seg de rodagem)	68
Figura 15	Chegada dos outros cegos ao manicômio (23min 13seg de rodagem)	69
Figura 16	Ladrão de carros conversando (24min 50seg de rodagem)	69
Figura 17	Mulher do médico auxiliando os cegos (35min 01seg de rodagem)	70
Figura 18	Espaço ficando deteriorado (35min 12seg de rodagem)	70
Figura 19	Espaço deteriorado (35min 22seg de rodagem)	70
Figuras 20 a 25	Exemplo do uso das grades (21min 34seg de rodagem; 47min 32seg de rodagem; 22min 34seg de rodagem; 29min 06seg de rodagem; 31min 34seg de rodagem; 31min 49seg de rodagem)	74
Figura 26	Rei da ala 3 cantando (54min 40seg de rodagem)	75
Figura 27	Placa <i>piano lessons</i> (01h 42min 33seg de rodagem)	75
Figura 28	Mulheres no corredor. Câmera alta (01h 12min 26seg de rodagem)	76
Figura 29	Mulheres no corredor. Escurecimento (01h 12min 51seg de rodagem)	76
Figura 30	Volta das mulheres à ala 1 (01h 16min 35seg de rodagem)	77
Figura 31	Mulheres limpando o corpo da cega das insônias (01h 18min 13seg de rodagem)	77

	rodagem)	
Figura 32	Tesoura na grade (01h 20min 22seg de rodagem)	78
Figura 33	Morte do algoz da ala 3 (01h 21min 46seg de rodagem)	78
Figura 34	Vista panorâmica da cidade (01h 29min 28seg de rodagem)	78
Figura 35	Cegos tomando banho de chuva (1h 40min 43seg de rodagem)	78
Figura 36	Câmera alta. Cegos abraçados (01h 40min 51seg de rodagem)	79
Figura 37	Câmera alta. Cegos caminham pela cidade (1h 43min 09seg de rodagem)	79
Figura 38	Propaganda no mercado (1h 32min 00seg de rodagem)	80
Figura 39	<i>Close up</i> na propaganda (01h 39min 46seg de rodagem)	80
Figura 40	Mulher do médico entrando no mercado. Cartaz com olhar (1h 32min 47seg de rodagem)	80
Figura 41	Olhar ampliado na rua (1h 36min 11seg de rodagem)	80
Figura 42	<i>Close up</i> mulher e cão das lágrimas. (1h 37min 54seg de rodagem)	81
Figura 43	Encontro da mulher do médico e cão das lágrimas (1h 37min 59seg de rodagem)	81
Figura 44	Imagem vendada na igreja (1h 38min 52seg de rodagem)	84
Figura 45	Imagens vendadas na igreja (1h 38min 47seg de rodagem)	84
Figura 46	Mulher do médico contando que enxerga. Câmera aproximada no rosto das mulheres (1h 07min 05seg de rodagem)	85
Figura 47	Banho das mulheres. Escurecimento da cena (1h 45min 33seg de rodagem)	86
Figura 48	Mulher dos óculos escuros e velho da venda preta (1h 46min 40seg de rodagem)	87
Figura 49	Brinde dos cegos. Câmera alta (1h 48min 52seg de rodagem)	88
Figura 50 e 51	Imagem captada pela câmera fotográfica do médico (1h 49min 20seg de rodagem; 1h 59min 21seg de rodagem)	88
Figura 52	Retomada da visão do primeiro cego (1h 50min 02seg de rodagem)	88
Figura 53	Mulher do médico encara o primeiro cego (1h 50min 24seg de rodagem)	88
Figura 54	<i>Contra-plongée</i> (1h 52min 40seg de rodagem)	89
Figura 55	Cena final do filme (1h 52min 47seg de rodagem)	89

SUMÁRIO

NOTA DE REPÚDIO	11
INTRODUÇÃO	12
1. Das palavras à tela: aproximações entre cinema e literatura	15
1.1. A construção da experiência ilusória e o espectador	17
2. Saramago: trajetória política e criativa	19
2.1 Censura	21
2.2 <i>Ensaio sobre a cegueira</i> e o Nobel de literatura	23
3. Do livro para as telas: a cegueira segundo Fernando Meirelles	24
3.1 Adaptações de obras literárias para o cinema nacional	27
4. A situação romanesca como representação microcós mica da sociedade capitalista	28
4.1 Olhar e resistência: a força visionária das mulheres em <i>Memorial do Convento</i> e <i>Ensaio sobre a cegueira</i>	50
4.2 Outras representações microcós micas da sociedade capitalista	56
5. Análise da adaptação <i>Blindness</i>: um olhar para o ecrã	61
5.1 Das escolhas vocabulares	62
5.2 A construção de <i>Blindness</i>	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	95

NOTA DE REPÚDIO

O medo cega [...] são palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos. (SARAMAGO, 2010. p.131)

No ano de 2018, quando foram iniciados os trabalhos desta dissertação de mestrado, não imaginávamos que, no 1º semestre de 2020, momento de organização da etapa final deste processo, estaríamos confinados em nossas residências, temendo a pandemia de COVID-19 e o modo como as autoridades brasileiras têm atuado para combater os efeitos desta crise. Muitas medidas contraditórias estão exibindo os reais interesses representados por esse governo, como a crítica recorrente ao isolamento social, adotado mundialmente como uma das principais maneiras de se conter o avanço da pandemia; a dificuldade de grande parte dos trabalhadores em receber auxílio-emergencial, obrigando-os a estarem expostos nas ruas para sobreviver, cortes de verbas ao programa social Bolsa Família para aumentar o gasto com propagandas federais e o descaso com, até o momento, mais de 100 mil mortos pela doença. Saramago, em *Ensaio sobre a cegueira*, descreve situações ocorridas após uma epidemia se espalhar e deixar quase todos os habitantes de um país cegos. Conforme a população é contaminada, observam-se medidas tomadas pelo governo: confinamento, fechamento de fronteiras, racionamento de alimentos e remédios. O que mais incomoda é a falta de racionalidade dos cegos que se tornam, conforme descrição do autor, “cegos da razão”, e por isso, são capazes de cometer diversas barbáries. Parece que nós, no Brasil de 2020, também estamos cegos aos desmontes ocorridos ao nosso redor. Em nosso país hoje alguns personagens conseguem sobrepor as maldades da narrativa propondo, por exemplo, conforme fala do Ministro do Meio Ambiente, aproveitar que as mídias estão voltadas à pandemia para “passar a boiada” e aprovar mudanças nas regras ligadas à proteção ambiental e à área de agricultura, ou o próprio presidente estimulando o uso de um medicamento já contraindicado mundialmente para o tratamento da Covid-19. Segue em curso um projeto muito claro de Brasil, e todos os que lutam por uma sociedade mais justa devem, democraticamente, manifestar-se contra tantos desmontes. As leituras realizadas para a elaboração desta dissertação, as disciplinas e discussões ocorridas durante o processo de construção em aulas e reuniões, nos fizeram refletir que não devemos permanecer omissos perante a presença da barbárie que nos rodeia; não podemos nos conformar com estruturas de poder que oprimem e exploram. Portanto, aqui se faz um manifesto de repúdio ao governo vigente, e um apelo à sociedade, para que não sejamos “cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 2010, p.310).

INTRODUÇÃO

José Saramago, grande mestre da literatura portuguesa, tem como uma das características fundamentais de sua obra criar reflexões sobre a humanidade, trazendo à tona alguns questionamentos relacionados à sociedade contemporânea. O autor, que se sobressai entre os mais representativos da ficção no mundo, propõe uma experiência de leitura na qual os leitores não passam ilesos por suas histórias; acabam envolvidos por cenas sugestivas e envolventes. A experiência proposta por Saramago traz a descrição de episódios que muitas vezes causam grande desconforto e solidarização diante dos caminhos determinados para algumas personagens. Assentimos com Carlos Reis quando afirma que *Ensaio sobre a cegueira*, apresenta “[...] a condição humana – com suas fragilidades, com as suas duplicidades, com os seus egoísmos e com as suas crueldades” (REIS, 2006, p. 308), fazendo-nos refletir sobre a complexidade das relações sociais.

Em sua obra é latente um inconformismo, muitas vezes com um tom ácido, que critica instituições, desvela distintas formas de violência e questiona condutas socialmente aceitas. Saramago jamais abandonou sua concepção de literatura como instrumento de intervenção social, e a epígrafe usada no romance *Ensaio sobre a cegueira*, recolhida do ficcional *Livro dos Conselhos* – “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 2010, p.10) –, faz já uma provocação inicial ao leitor, construída sobre três verbos – olhar, ver e reparar. As três palavras são associadas ao sentido da visão e se diferenciam pela profundidade do significado; na frase estão dispostas como se a intensidade e o aprofundamento do enxergar fossem crescentes. A ideia de que se trata de um conselho - reforçado pelo próprio nome do livro da epígrafe - é encerrada com uma palavra que possui dois significados distintos: além de denotar estar atento a algo, reparar também indica consertar, restaurar. Qual será o conselho a ser apreendido após o término da leitura de *Ensaio sobre a cegueira*? É possível ver esta cegueira invisível? Se pudermos enxergá-la, é possível repará-la? A humanidade pode ser reparada? A escolha por trabalhar com este romance nos instiga a pensar a cegueira no espaço da literatura e na sociedade. Estaria ela presente no nosso cotidiano? Saramago sonda o comportamento humano por meio de uma cegueira branca que atinge de forma indiscriminada uma população, e serve como fio condutor para que enxerguemos a escuridão que atinge os nossos dias.

O percurso que procuramos construir neste trabalho parte do romance e suas reflexões, e adentra no universo do cinema, através da adaptação *Blindness*, de Fernando Meirelles. A ideia de relacionar a obra literária com a adaptação cinematográfica em um estudo acadêmico

surgiu de algumas experiências realizadas enquanto docente nos últimos três anos, e pelo desejo de voltar ao ambiente acadêmico, instigada pela curiosidade de estudar o universo cinematográfico, até então visto apenas com um olhar de admiração, mas sem aprofundamento crítico.

A intenção é analisar pontos da obra literária e posteriormente verificar como Meirelles trabalhou com esse texto fonte para dirigir a adaptação cinematográfica e procurar compreender que sentido a adaptação atribui ao romance. O pressuposto teórico básico, defendido por vários estudiosos, é de que as adaptações de obras literárias para o cinema constituem uma outra obra de arte, e não se preocupam em ser uma reconstituição do livro que as originou. Interessam-nos os caminhos escolhidos para a construção fílmica e o que tais escolhas significam.

O percurso que pretendemos fazer passa pelo desenvolvimento de 5 capítulos, destacando algumas breves aproximações entre cinema e literatura, o caminho da produção literária desenvolvido por José Saramago, uma breve reflexão sobre adaptações literárias no cinema nacional, pontos do romance que tratam da condição feminina apoiados sobretudo pelos estudos feministas de Heleieth Saffioti e, finalmente, elementos da análise fílmica. Faremos uso, para estudar os espaços, sobretudo o do manicômio, dos escritos de Foucault sobre heterotopia de crise e heterotopia de desvio, presentes em seu artigo “Outros espaços”, escrito em 1967.

Saramago, para sondar o comportamento humano, desenvolve um fio narrativo que perpassa a visão, a cegueira, e a retomada da visão, examinando neste percurso a perda da moralidade, a insensibilidade ante o infortúnio do outro, o individualismo, para então, com a retomada da visão, haver, quem sabe, a retomada da esperança.

Ao receber o prêmio Nobel de Literatura em 1998, afirmou: “Chega-se mais facilmente a Marte do que ao nosso próprio semelhante”. Sabemos que vivemos em uma sociedade extremamente desigual, e a cada dia mais intolerante. As metáforas construídas na narrativa nos fazem perceber que, apesar de olhar, na maioria das vezes não reparamos; não enxergamos o outro, nem somos capazes de ver o coletivo. Ao mesmo tempo em que podemos ter acesso ao conhecimento e efetivamente chegar a Marte, cegamos diante da fome alheia, do sofrimento, da desigualdade. O mal branco de *Ensaio sobre a cegueira*, mostra uma cidade que passa a ser habitada por cegos, que além da visão perdem a dignidade e tornam-se cegos também de razão. No final da narrativa, em uma conversa entre o médico e sua esposa, é feita a seguinte observação: “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos. Cegos que veem. Cegos que vendo, não veem” (SARAMAGO, 2010, p.310). Este diálogo, que exprime

problemas na configuração social desse universo ficcional, também representa a cegueira que nos impede de reparar nos que estão ao nosso redor.

Avançar nos estudos partindo de uma obra de Saramago é tarefa árdua, porém instigante, na medida em que nos empenhamos em desvelar um dos caminhos, sabendo que há margem para outras leituras, dependendo do olhar que se dirige a *Ensaio sobre a cegueira*. No cinema, observaremos quais foram os principais recursos cinematográficos articulados na recriação dos cegos saramaguianos, com base nas reflexões feitas por Marcel Martin em *A linguagem cinematográfica* (MARTIN, 2003), Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência* (XAVIER, 2008) e Sergei Eisenstein em *A forma do filme*, (EISENSTEIN, 2002). Por fim, estão na essência deste trabalho a construção do pensamento reflexivo e o estudo das relações entre metáforas nas letras e nas telas.

1. Das palavras à tela: aproximações entre cinema e literatura

O cinema e a literatura trabalham com distintos meios de produção, mas podemos observar pontos de confluência entre ambos através das constantes releituras de obras literárias adaptadas para o cinema, ampliando as perspectivas dos diálogos estabelecidos e a possibilidade frequente de novos estudos. É indubitável que um escritor tem um objetivo literário ao escrever, e normalmente não o faz pensando em roteiros cinematográficos, e é por isso que quando ocorre a tomada do texto literário pelo diretor cinematográfico, e a posterior elaboração de um roteiro para ser adaptado às telas, observamos a necessária apropriação e redefinição de sentido, que passa por algumas possibilidades de interpretação da obra literária, pois não se trata simplesmente da transferência de conteúdo de um meio para o outro. É comum que o realizador da adaptação faça acréscimos, subtraia episódios, modifique alguns elementos do enredo por escolhas interpretativas, ajustes técnicos ou até mesmo por razões mercadológicas. Por isso, ao analisar filmes que partem de textos literários, é preciso considerar os propósitos e as visões distintas entre as duas obras artísticas, respeitando as características peculiares de cada uma, e a (re)leitura criada especificamente para ser trabalhada no ecrã.

As discussões sobre intermedialidade são caracterizadas pela variedade de abordagens e perspectivas. A preocupação com os estudos interartes se acentua, principalmente no século XX, momento em que já encontramos alguns ensaios sobre a relação entre poema e objeto artístico, e observamos uma teoria literária dominada pela linguística (Formalismo Russo). Em seu texto intitulado “*Inter textos/ Inter artes/Inter média*”, publicado em 2006, Claus Clüver discorre sobre a importância dada ao termo *intermídia* (uma vez que o termo passa pelos estudos culturais) e também afirma que texto é qualquer sistema de signos organizados com significados, podendo, por exemplo, ser musical.

Os estudos que tratam especificamente de adaptações cinematográficas de obras literárias são recorrentes, sendo registrados desde o início das produções fílmicas; estas trocas entre diferentes formas de representação artística enriquecem os estudos intermediais e possibilitam (re)leituras interpretativas de obras consagradas.

O pesquisador brasileiro César Zamberlan, que dedicou parte dos seus estudos à relação entre cinema e literatura, em seu artigo intitulado “O que levou o cinema à literatura?”, analisa, através de um panorama histórico, que a presença de obras literárias no cinema aconteceu em diferentes momentos, e destaca que, no início do século XX, a função da aproximação era buscar legitimidade para o cinema:

Foi, portanto, para se legitimar, enquanto espetáculo popular, que o cinema se tornou mais narrativo e, para tal, não tinha como fugir às formas narrativas que o precediam, no caso, o teatro e a literatura. Num primeiro momento, é esse o motivo que leva o cinema à literatura. E essa aproximação visa tanto à construção da linguagem cinematográfica, por meio de “empréstimos” de expedientes literários, como o aproveitamento de narrativas literárias que passam a ser adaptadas para o cinema, seja pela necessidade de legitimação, visto que estas obras tinham apelo e legitimidade popular, seja pelo aproveitamento de estruturas narrativas mais longas e já desenvolvidas. (ZAMBERLAN, 2014, p. 251-252)

Porém, com o advento de um novo século e o desenvolvimento das mais variadas técnicas cinematográficas, o cinema buscará a sua independência enquanto arte, e passará a andar ao lado da literatura, não mais em uma relação de superioridade/inferioridade. Apesar das diferenças entre o universo fílmico e o literário, é possível ver a convergência das narrativas em artes distintas que em diversos momentos se entrelaçam e caminham juntas; afinal de contas, o cinema também busca responder às inquietações e problemas da humanidade, porém, através dos aparatos disponibilizados pelo dispositivo digital.

Apesar da evolução do cinema e do aumento de estudos intermidiais, é comum a crítica julgar a qualidade de uma produção fílmica baseada em obra literária de acordo com traços de similaridade ou distanciamento do texto narrativo, desconsiderando que o filme representa um objeto artístico legítimo, com características próprias.

No ensaio “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), Robert Stam explana diferentes termos comumente usados pela crítica para tratar das adaptações: “Termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’ ‘abastardamento’, ‘vulgarização’, e ‘profanação’ proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia” (STAM, 2006, p. 19).

Stam, no livro *A literatura através do cinema*, discutirá também que a noção de “fidelidade”, tratada pelos críticos, deve ser questionada justamente pela troca do meio de comunicação: ao transpor uma narrativa literária para uma narrativa fílmica, teremos a inclusão de recursos unicamente disponíveis no cinema, como música, efeitos de cor e representações, que farão do filme, inevitavelmente, uma obra original, mesmo que partindo de um livro. Portanto, a adaptação também tem sido fundamental para a própria imaginação humana, pois contamos e recontamos diversas histórias ajustando-as de acordo com a criatividade para atingir distintos públicos.

Consideraremos, nas análises desenvolvidas neste trabalho, texto e filme como obras independentes, com características próprias, sem estabelecer uma relação de inferioridade do filme por ser criado a partir da leitura e análise do livro; o que nos interessa é analisar como

dois grandes artistas desenvolveram suas narrativas em cada meio específico e o modo como o realizador da adaptação guiou o olhar partindo de uma obra preexistente e desenvolveu sua interpretação baseada no seu próprio repertório de leituras e vivências.

1.1 A construção da experiência ilusória e o espectador

Ao tratarmos da construção da experiência cinematográfica, é preciso considerar que, mesmo quando o enredo parte de uma obra literária, a produção fílmica se torna um signo autônomo, que deve ser analisado enquanto discurso. Arlindo Machado (1997), no texto “A linearização da história”, discorre sobre alguns percursos do cinema e sua evolução, destacando que nos primeiros filmes produzidos as imagens eram apenas colocadas de forma simultânea dentro do quadro, presas às convenções de cenas teatrais e não era possível imaginar a mesma cena atrelada a duas perspectivas diferentes.

A construção cinematográfica inicial buscava captar a realidade, imitá-la, na melhor totalidade possível. Inspirada pelo teatro, que era a principal forma de arte consumida no século XIX, o objetivo inicial era conseguir captar a realidade para então fixá-la. O crítico Ismail Xavier fala de um chamado “efeito janela”, que trata da relação entre o mundo representado pelo cinema e o mundo real, proporcionando uma identificação entre o espectador e o que é mostrado na tela.

Com os avanços tecnológicos e o desenvolvimento de outras técnicas, principalmente em relação ao domínio espacial, começou a ser desenvolvida a simultaneidade das ações, e as cenas passaram a ganhar inteligibilidade quando desmembradas em fragmentos, para depois serem recompostas em sequência linearizada, no processo denominado *decupagem clássica*, que produz o efeito de ilusão. Os planos, que representam fragmentos de ações em que apenas um dado essencial é colocado de cada vez, evoluem para a fragmentação da história em unidades elementares de sentido, transformando a imagem cinematográfica também em significado, e não mais representação de algo concreto apenas.

Alguns estudiosos tratam a imersão neste mundo ficcional como um esquecimento da condição de ficção, defendendo assim que, quando os espectadores estão envolvidos na fruição da obra, naquele momento acreditam no que veem; porém, Edgar Morin (2014) afirma que a ilusão de realidade é inseparável da consciência de que ela é realmente uma ilusão, sem, no entanto, que essa consciência mate o sentimento de realidade. Vale pensar em por que nos sensibilizamos com a situação de personagens que não conhecemos, como se a situação vivida fosse real, mesmo quando conscientes de que se trata de uma ilusão

propositadamente construída? Para alguns críticos, a resposta estaria na crença de que a ficção nos engana, funcionando como se fosse real. Mas não seria justamente o contrário? Não é o real que funciona como ficção (imaginário)?

Nöel Burch (2006) utiliza o termo “efeito diegético” para tratar da sensação de estar presente na imagem projetada, e afirma que a espectralidade cinematográfica é uma experiência ilusória. Portanto, a função da ficção seria a de suspender nossa atenção ao real, provocando um estado de não-engajamento no que diz respeito à percepção ou à ação. Neste estado de não-comprometimento, testamos novas ideias, novos valores, novos modos de estar-no-mundo. Fato é que toda obra tem uma proposição de mundo; portanto, não podemos tomar o filme apenas como ilustração de uma representação, pois ele nunca será algo transparente; dificilmente passamos ilesos pela proposição de mundo apresentada por uma obra cinematográfica que seja genuinamente artística.

Apesar de o cinema ter tido grande desenvolvimento em diversos países da Europa desde seu surgimento, a eclosão da primeira Guerra Mundial mudou os rumos da sétima arte, transformando, segundo Rosenfeld (2013), Hollywood em um grande império da produção fílmica, graças à sua capacidade comercial e cinematográfica. As produções hollywoodianas transformaram o cinema em uma indústria de cultura, e os filmes tornaram-se um importante produto comercial. O autor afirma que a concorrência entre os diretores e a tentativa de impressionar cada vez mais o mercado, fizeram surgir os filmes de longa-metragem, ainda na primeira metade do século XX, tornando o cinema mais atrativo para a burguesia, já que houve investimento em salas de cinema modernas, aumento do preço do ingresso e filmes que começaram a ser considerados obras de arte.

Assim, o teatro, que até o início do século XX era considerado o programa de maior *status* burguês, passa a dividir seu público com cada vez mais frequentadores de cinemas, até que os produtores começam a investir maciçamente em propagandas e buscam atores de renome para encenar as suas produções. Eles também investem em temáticas que fazem parte do gosto popular, e transformam a indústria cinematográfica em uma fonte bilionária de investimentos: “Um dos fatores primordiais, que contribuiu para a vitória do cinema sobre o teatro, no sentido econômico, é a circulação constante e regular de filmes acompanhada da propaganda, regularidade que acaba condicionando o gosto e os hábitos do público”. (ROSENFELD, 2013, p.115). O uso de tecnologias, até então inéditas, despertou o interesse dos espectadores que agora podiam ser transpostos para vários lugares em uma única película sem necessariamente estarem presos a textos. Músicas e imagens adquirem tanta importância quanto o texto e tornam-se elementos fundamentais das produções. As grandes produtoras

norte-americanas são detentoras de capital e grande capacidade técnica, por isso tornam-se capazes de criar *blockbusters* tão impressionantemente realistas que transportam o público para o mundo projetado, aprimorando o efeito de realidade e atraindo milhares de consumidores que se fidelizam a grandes produções sobre heróis e mundos imaginados.

Vale destacar, a partir destas transformações no modo de fazer e pensar o cinema, que o público, apesar de ser o grande consumidor desta indústria, geralmente é ignorado por boa parte das teorias que se dedicam ao estudo da sétima arte, sendo retratado como um sujeito passivo, alvo dos “enganos” da narrativa fílmica. Entretanto, ele executa uma variedade de operações ao assistir um filme, principalmente a antecipação, pois sempre espera o desenrolar de acontecimentos, já que a diegese fílmica passa por um processo de construção que provoca envolvimento emocional, além de trazer à tona o seu repertório individual, que inclui outras películas, leituras, e um conjunto de normas sociais e culturais adquiridas ao longo da vida por distintas experiências. Neste sentido, o ato de olhar também é uma ação, pois o indivíduo também apreende algo quando observa, interpreta, questiona e compara com outras vivências, ampliando o seu conhecimento de mundo.

Noel Carroll e David Bordwell (1996), que permeiam seus estudos pela perspectiva cognitivista, discorrem sobre não aprendermos exclusivamente com o uso da razão, mas também através da emoção. Para os autores, a relação entre percepção e cognição é estabelecida pelo processo de comprovação ativa das hipóteses. A narração processa argumentos e o estilo estabelecido pelo diretor, enquanto o espectador constrói a sua leitura da história, que não necessariamente está materialmente presente na imagem e no som, mas vai formando uma construção de juízo perceptual baseada em inferências inconscientes.

O cinema, quando plenamente explorado em suas potencialidades e engajado enquanto arte democrática, é capaz de criar formas de subjetividade e provocar experiências profundas de emancipação nos espectadores, servindo para muito mais do que a simples identificação com personagens ou sensibilização com determinados acontecimentos. O que a experiência cinematográfica nos revela, portanto, é que não estamos diante de um suporte neutro: ele pode nos fazer pensar através das imagens.

2. Saramago: trajetória política e criativa

Nascido durante a efervescência do modernismo português, José Saramago (1922-2010) viveu em uma época de mudanças que marcaram sua vida e sua obra, que permanece atual. Escreveu sobre importantes questões que envolvem narrativas históricas e

problematizou pressupostos culturais que vêm alimentando nosso modo de organização social, demonstrando grande preocupação com as questões da chamada pós-modernidade. O autor está no seleto rol dos escritores canônicos mais lidos e respeitados pela crítica e constantemente volta a emplacar a lista dos mais vendidos no Brasil. Suas três participações no programa televisivo “Roda Viva” somam quase 200 mil visualizações na plataforma de compartilhamento de vídeos *youtube*.

Dada a riqueza e variedade de seus textos, as tentativas de divisão de sua extensa produção em “fases” não costumam ser frutíferas; entretanto, para pensarmos a respeito de sua trajetória literária são necessários breves recortes a fim de investigar alguns traços de sua produção. Entre 1947 e 1953, Saramago dedicou-se a escrever contos, poemas e peças teatrais, e as obras foram publicadas em importantes meios de comunicação da época; porém, entre seu primeiro romance e o livro seguinte, *Os poemas possíveis* (1966), há um hiato de quase 20 anos.

Na biografia de João Marques Lopes, destaca-se, além das publicações literárias de Saramago, a importância do autor enquanto militante político, filiado ao PCP em 1969. O autor trabalhou no jornal de grande circulação *Diário de Notícias* em 1975, e narrou sua experiência e motivação no prefácio que escreveu para o livro *Os apontamentos*, que reuniu as suas crônicas políticas publicadas entre abril e novembro naquele jornal: “pôr o jornal ao serviço das classes trabalhadoras, ao serviço do proletariado industrial e agrícola, ao serviço do socialismo, para tudo dizer numa palavra” (SARAMAGO apud LOPES, 2010 p.75). O jornal foi alvo de diversos ataques políticos, e em 25 de novembro do mesmo ano, Saramago, então diretor adjunto nomeado pelo governo, foi afastado, acusado de desvalorizar e omitir algumas matérias em função de determinada linha editorial.

Em 1976, aos 53 anos, Saramago já não tinha um emprego estável, e resolveu dedicar-se exclusivamente à escrita. Conciliando o trabalho de tradutor com a produção de romances, publica no mesmo ano *Manual de pintura e caligrafia*, e em 1979 conquista seu primeiro prêmio com a peça teatral *A noite*, considerada a melhor dramaturgia representada no referido ano. Ainda em 1979, conclui *Levantado do chão*, lançado em 1980 pela Editorial Caminho. Sobre o livro, o autor afirmou: “*Levantado do chão* fala de trabalhadores. Aprendamos um pouco, isso e o resto, o próprio orgulho também, com aqueles que do chão se levantaram e a ele não tornam, porque do chão só devemos querer o alimento e aceitar a sepultura, nunca a resignação” (SARAMAGO apud LOPES, 2010, p. 97). Em *Memorial do Convento* (1982) também fica latente a reelaboração da matéria histórica para a construção do romance, característica que permeará grande parte de sua produção: ele questiona a

veracidade absoluta da história, revisitando criticamente o passado e apontando a parcialidade do discurso histórico.

Ensaio sobre a cegueira já faz parte de um momento de distanciamento da matéria histórica da narrativa, mas continua carregando inúmeras reflexões significativas, agora sobre a sociedade contemporânea. *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As intermitências da morte* (2005) também confirmam a tendência de problematizar questões da atualidade como o individualismo, a crueldade, a ganância, a falta de empatia e a massificação das pessoas. O autor, em entrevista, declara seu desejo de aprofundar reflexões sobre o homem e a realidade:

O que digo é que, até o *Evangelho [segundo Jesus Cristo]*, foi como se eu estivesse, em todos esses livros estado a descrever uma estátua. [...] Quando olhamos para uma estátua, não estamos a pensar na pedra que está por detrás da superfície. Então é como se eu a partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, estivesse a fazer um esforço para passar para o lado de dentro da pedra. [...] é como se eu me apercebesse, a partir do Ensaio, que as minhas preocupações passaram a ser outras. Não penso que estou a escrever livros melhores que antes. Não tem a ver com qualidade, mas com intenção. É como se eu quisesse passar para o lado de dentro da pedra. (SARAMAGO, 1999, p.63 – grifos nossos)

Assim, percebemos que na ficção e em sua vida pessoal Saramago mostrava-se engajado com questões sociais e alinhado à defesa dos trabalhadores e à luta por um mundo menos desigual. Observa-se, ao estudar a sua produção artística, profunda pesquisa sobre a história de Portugal, incluindo períodos em que o autor se hospedou em pequenas vilas, conhecendo pessoas e casos que serviram como inspiração à sua produção literária e uma imensa consciência crítica, denunciando formas sociais de opressão que visam manter e assegurar distintos privilégios a determinadas classes.

Ao longo desta pesquisa a voz de Saramago esteve presente por meio de seus escritos, suas entrevistas e publicações, não só pela necessidade referencial como também pelo encanto com a força de suas palavras e a importância do que foi por ele deixado. A leitura de sua obra reverbera sentimento e reflexão a ser constantemente retomada.

2.1 Censura

Um marco importante na análise de aspectos da produção literária de Saramago ocorreu em agosto de 1991, dada a conclusão de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. A sua obra já era então reconhecida não só em Portugal, mas ganhava destaque e traduções em

diversos países. Através da desconstrução de verdades canonizadas pela igreja católica, com a construção de uma representação de Jesus que era em parte educado pelo Diabo, e que mantinha um relacionamento carnal com Maria Madalena, Saramago despertou a ira não só de membros da alta cúpula da igreja católica, mas também do próprio governo português, que decretou a censura do livro. De acordo com João Marques Lopes, a obra foi impedida de concorrer ao Prêmio Literário Europeu e a discussão sobre a censura literária acabou atravessando fronteiras, fazendo com que o autor recebesse o apoio de outros grandes escritores e de membros da política internacional.

Entre discussões públicas, debates que atingiram até o parlamento, apoio francês, volta da indicação ao prêmio, repúdio público e centenas de cartas recebidas, é fato que a situação ficou efetivamente resolvida somente 12 anos depois, quando o então ministro dos Negócios Estrangeiros, Durão Barroso, escreveu no jornal *Expresso* a respeito do patamar superior da arte e da cultura e reconhecendo a discriminação sofrida por Saramago anos antes. O episódio deixou o relacionamento entre o escritor e sua terra natal bastante desgastado, e ele se mudou com sua esposa, Pilar del Río, para Lanzarote, nas Ilhas Canárias, apesar de manter sua casa em Lisboa. Saramago nunca se considerou um exilado político, mas sim voluntário, afirmando com frequência que nunca rompeu suas amarras com Portugal.

No período após a mudança, o autor já havia conquistado grande sucesso não só em seu país de origem, mas era agora um fenômeno de venda em outros países da Europa e no Brasil. Com o *status* de celebridade, não precisou mais trabalhar com as traduções para manter seu sustento, pois tinha autonomia financeira para se dedicar aos trabalhos em que tivesse maior interesse, além de poder organizar o tempo disponível para as pesquisas que ele fazia antes de cada nova produção. Vale destacar que, à época, Saramago já havia recebido algumas propostas para vender os direitos autorais de suas obras à indústria cinematográfica; porém, ele era contra a transposição de narrativas literárias ao meio audiovisual, posicionamento que posteriormente seria revisto. O autor também se dedicou a viajar por diversos países, palestrando em Universidades sobre literatura, economia e sociedade, sempre reafirmando seu compromisso social e o seu engajamento político e ambiental.

2.2. Ensaio sobre a cegueira e o Nobel de Literatura

João Marques Lopes trata, na bibliografia ativa do autor, de praticamente todos os projetos literários desenvolvidos ao longo de mais de 50 anos de produção, incluindo as obras

escritas após a mudança para Lanzarote, momento em que escreveu um de seus principais livros, *Ensaio sobre a cegueira*. Saramago relata que iniciou a escrita em 2 de agosto de 1993 já decidido a não nomear as personagens, e acabou levando dois anos para finalizá-la, pois a escrita foi alternada com outros compromissos, como uma viagem a Londres para receber um prêmio literário e posteriormente para outros países, a fim de participar de palestras e acompanhar o lançamento de suas obras pelo mundo.

Na história em questão, nos deparamos com uma desconcertante cegueira branca que se espalha rapidamente e atinge quase todos os habitantes de uma cidade anônima. Contudo, os indivíduos ainda precisarão assumir toda responsabilidade perante as ações cometidas, isto é, mesmo acometidos pela cegueira, não estão isentos da tarefa de assumir o modo como escolhem viver. Saramago falou desse romance em diversas entrevistas, associando-o ao mundo contemporâneo que está a serviço do lucro e da competição, e por isso se torna irracional. Em entrevista concedida em 1995, ele afirmava: “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). O autor reafirma o caráter alegórico dessa narrativa, retratando de forma pessimista um mundo em que não se encontram mais a razão e a lógica e correlaciona o peso das determinações sociais e a alienação.

A cegueira retratada por ele está presente nas ações cotidianas, atingindo nossas relações e nosso modo de viver. Lopes e outros estudiosos de Saramago afirmam que o ciclo das alegorias será encerrado com *Ensaio sobre a lucidez* (2004); nesta outra obra, a crítica será sobre a fragilidade dos sistemas políticos e das instituições que nos governam. Vale lembrar que a crítica às instituições também está presente na obra analisada neste trabalho, sobretudo quando o governo instala, de forma autoritária, os cegos em um manicômio desativado.

O maior reconhecimento da grandiosidade e da qualidade da produção literária de Saramago ocorreu em outubro de 1998, quando a Real Academia Sueca comunicou oficialmente a concessão do prêmio Nobel ao escritor de língua portuguesa. À época, a maioria das fontes midiáticas acolheram de forma positiva a premiação, tratando a vitória praticamente de forma consensual. No Brasil, praticamente todas as mídias deram grande destaque ao reconhecimento do primeiro autor de língua portuguesa a conquistar tão importante prêmio. Após a euforia ocasionada pela conquista, Saramago aproveitou a visibilidade mundial para continuar denunciando as desigualdades sociais, os regimes autoritários e os problemas climáticos mundiais, determinando inclusive, que a fundação que

leva o seu nome, fundada em 2007, tivesse como missão continuar alertando a população e investindo em ações que trabalhem contra as mudanças climáticas. Com sede em Lisboa, recebe por ano, segundo informações disponibilizadas *online*, mais de 10 mil visitantes e não tem fins lucrativos, objetivando a promoção do estudo da obra literária de Saramago e perpetuação de sua memória.

3. Do livro para as telas: a cegueira segundo Fernando Meirelles

A versão cinematográfica da obra saramaguiana dirigida por Meirelles propõe construir um caminho de releitura que desenvolve o tema proposto pelo escritor e acrescenta outros que suscitam a reflexão dos espectadores. O livro, como vimos, apresenta algumas discussões temáticas em torno da condição de uma sociedade contemporânea atingida por uma epidemia de cegueira branca - sociedade que, a partir desta nova condição, enfrenta diversos desafios e questionamentos morais para sobreviver.

O que Fernando Meirelles faz em sua adaptação cinematográfica é dar aos espectadores uma visão extremamente branca das personagens e do local principal em que a maior parte da ação acontece: o manicômio. Ao tratarmos especificamente da obra produzida pelo cineasta, verificamos um trabalho extremamente reflexivo, com autonomia criativa e qualidade técnica, mas também associado a ótimas estratégias de *marketing* para alcançar maior êxito na circulação de seus longas. Formado em arquitetura, Meirelles fundou com o amigo Paulo Morelli a produtora *Olhar Eletrônico* durante os anos 80, mas foi em 1990 que inaugurou, junto com alguns colegas, a empresa *O2 Filmes*, uma das produtoras mais procuradas e importantes de nosso país, que segue em atividade até os dias atuais. Seu primeiro longa-metragem enquanto diretor de cinema é do ano de 1998, baseado no livro infanto-juvenil do cartunista brasileiro Ziraldo: *Menino Maluquinho 2 – a aventura*. Em 2001 ocorreu o lançamento de *Domésticas*, também baseado em peça homônima de Renata Melo.

Meirelles afirma, em entrevista concedida à jornalista Luisa Sequeira para o programa televisivo português *Fotograma*, que teve a vontade de produzir a adaptação cinematográfica de *Ensaio sobre a cegueira* logo que terminou de ler o romance, mas na época José Saramago não se interessou por vender os direitos autorais.

O cineasta então fez três outros longas antes de ser convidado a participar do projeto de *Blindness: Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2002) e *O Jardineiro Fiel* (2005). Os três filmes alcançaram projeção e destaque internacional, sendo que o segundo também foi considerado um divisor de águas para a produção cinematográfica brasileira, pois além de a

obra conquistar grande êxito nas bilheterias – fato pouco recorrente nas produções nacionais - e obter reconhecimento internacional, fez também com que Meirelles conseguisse a indicação ao Oscar de melhor diretor. *Cidade de Deus*, construído em narrativa não-linear, acabou reconhecido como a representação da favela e da marginalidade, e mesmo tratando de um recorte da realidade brasileira, conseguiu se tornar atrativo para outros países. Uma das estratégias utilizadas pelo diretor foi criar 5 *trailers* com versões distintas: americana, brasileira, japonesa, francesa e alemã.

Maria Justo investiga o *case* de *Cidade de Deus* no artigo “Trailer: Cinema e publicidade em um só produto”, e analisa o esforço criado pela equipe do longa para que uma obra com conteúdo específico da realidade brasileira conseguisse alcançar também o mercado internacional. Rosenfeld, em *Cinema: arte e indústria*, relembra que a arte cinematográfica é regida também por interesses capitalistas, e por isso muitos filmes são produzidos (sobretudo aqueles feitos por Hollywood) tendo como função principal o entretenimento, sem o real interesse no esclarecimento político do espectador, de um ponto de vista verdadeiramente dialético, não maniqueísta. Apesar disso, o pesquisador também destaca que mesmo grandes diretores, com viés altamente artístico, passam por embates criativos ao precisarem se render a algumas exigências mercadológicas, visto que as películas geralmente têm custos elevados de produção, e são comuns, para conseguir financiamento, ajustes de roteiros: “Atualmente, a maioria dos artistas cria a sua obra, em geral, para um mercado anônimo, sem encomenda direta, e por isso tem a ilusão de liberdade. Com isso, a criação artística acompanha o processo de fabricação capitalista, que ‘produz’ para um mercado abstrato” (ROSENFELD, 2003, p.38).

Meirelles, na mesma entrevista citada anteriormente - ao programa *Fotograma-*, diz que a escolha por fazer o filme em inglês foi uma questão mercadológica, confirmando assim alguns aspectos abordados por Rosenfeld: à época, uma produção gravada em português poderia custar no máximo 5 milhões de dólares, enquanto que, em inglês, o orçamento disponibilizado saltava para 20 milhões de dólares. Assim, Meirelles realizou uma dupla atividade de reescritura, pois além da transposição do romance para a linguagem cinematográfica, também foi necessário transpor o texto, que originalmente era em português, para a língua escolhida como oficial do filme, o inglês.

Ter sido convidado para dirigir a adaptação a uma mídia que necessita da visão, de uma obra de Saramago que trata de cegueira, tornou-se um grande desafio, não só pela relevância do romance do escritor português, mas também porque a primeira obra dele adaptada para o cinema, *A Jangada de Pedra*, idealizada pelo diretor holandês George

Sluizer, já tinha sido duramente criticada pela crítica especializada, criando uma expectativa duvidosa diante desta nova produção.

Ao dirigir o seu 5º filme, *Blindness*, o cineasta Fernando Meirelles escolheu caminhos que passaram por uma interpretação crítica de sua leitura, pois sabemos que seria possível traçar diferentes rotas de análise para realizar a adaptação da obra saramaguiana, uma vez que trata de diferentes aspectos do ser humano. O filme nasceu em co-produção entre Brasil, Canadá e Japão, fruto da parceria com Don Mckellar, que além de atuar como ator, também ficou com a responsabilidade do roteiro, e foi gravado em Toronto (Canadá), São Paulo (Brasil) e Montevideú (Uruguai).

O elenco do longa tem nomes de peso como: Julianne Moore (vencedora do Oscar de melhor atriz em 2015, com o filme *Para sempre Alice*), Mark Ruffalo (ator que interpreta o personagem Hulk, na famosa franquia *Os Vingadores* da Marvel), Alice Braga, Yusuke Iseya, Gael Garcia Bernal e outros. A escassez de traços físicos que determinassem a etnia dos personagens no romance trouxe maior liberdade para a escolha dos atores, permitindo que o diretor incluísse latinos, orientais e negros no elenco, intensificando a universalização proposta por Saramago ao suprimir nomes na obra literária. É possível perceber as escolhas do diretor, que afirma que o livro e o filme são experiências muito diferentes, e é necessário, a nós espectadores, um olhar crítico e reflexivo a respeito de um enredo formidável, que denuncia alguns dos lados mais sombrios da humanidade.

Meirelles criou, durante o período em que trabalhou com a produção do longa-metragem, uma página *online* chamada *Blog de Blindness*, considerada por ele seu diário digital. Nele, retrata seus anseios, as dificuldades, alguns detalhes da filmagem, escolhas sobre montagem e cortes, e relata as viagens realizadas durante o período de produção. Destaca também como sua criação começou a ganhar forma estética após a leitura do romance:

A primeira imagem que me veio ao ler o “Ensaio Sobre a Cegueira” foi a da nossa civilização como uma complexa estrutura, como aquelas que se formam ao acaso no jogo de pega-varetas. De repente, uma vareta é retirada (a visão) e a estrutura toda desaba. Me interessei por esta história porque ela expõe a fragilidade desta civilização que consideramos tão sólida. Em nossa sociedade, os limites do que achamos que é civilizado são rompidos cotidianamente, mas parece que não nos damos conta, a barbárie está instalada e não vemos ou não queremos ver. Para mim, era sobre isso o livro. A metáfora da cegueira branca ilustra nossa falta de visão. “Eu não acho que ficamos cegos”, diz um personagem. “Acho que somos cegos. Cegos que podem ver, mas não vêem”. Por quanto sofrimento precisamos passar para

que consigamos abrir os olhos e ver? Essa foi a primeira questão que me coloquei ao fechar a última página. 28 de setembro de 2007)¹

Diante do interesse surgido a partir da leitura do romance, Meirelles buscou elaborar um filme com liberdade de intervenção direta no roteiro, e caminhou sem priorizar um único ponto de vista, não deixando de estar em ampla consonância com o texto literário. As contribuições do diretor possibilitam observar, conforme veremos na análise fílmica, o processo de transposição de um romance para o cinema no qual a identidade de cada obra foi respeitada.²

3.1 Adaptações de obras literárias para o cinema nacional

As adaptações de obras literárias realizadas pelo cinema nacional ou por diretores brasileiros, não apenas de livros escritos em português, mas partindo de textos de diferentes idiomas, estabelecem uma relação proveitosa para o espectador e para os estudos intermidiais, já que assim o cinema concretiza um desafio estético ao oferecer às telas suas versões de textos que fazem parte do patrimônio literário mundial.

Para aprofundar a reflexão sobre cinema e literatura, destaca-se que inicialmente grande parte da produção cinematográfica mundial do século XX, segundo Aguiar (2003, p.119) “seguiu ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura”. Na produção do cinema brasileiro, esta tendência não ficou restrita a apenas um século, se estendendo também para diversas produções observadas até agora no século XXI.

De acordo com Ismail Xavier, “(...) foi a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como valor” (2001, p.41) que marcou a produção cinematográfica brasileira contemporânea, pois não houve um projeto uníssono que conseguisse reunir grande número de cineastas. É fato que as adaptações de obras literárias continuam sendo extremamente relevantes para a construção de obras do cinema nacional, e faz-se fundamental destacar estas relações no desenvolvimento das manifestações culturais contemporâneas.

Selecionamos abaixo apenas alguns títulos que explicitamente partiram de produções literárias para exemplificar esta tendência, uma vez que a produção é vasta: *O Pagador de*

¹ MEIRELLES, Fernando. Blog de *Blindness*. Disponibilizado entre julho de 2007 e março de 2008.

² O roteiro do filme ficou a cargo de Don Mckellar, intérprete do ladrão de carros. Meirelles relata, em *Blog de Blindness*, que foi procurado pela primeira vez em 2005 pelo produtor canadense Niv Fichman, quando Saramago já havia vendido os direitos do livro e o roteiro já estava pronto. O diretor afirma que durante o processo de produção do filme foram realizadas diversas alterações autorizadas pelo roteirista.

Promessas, escrito e dirigido pelo cineasta Anselmo Duarte, lançado em 1962, foi inspirado pela obra literária de Dias Gomes; *Vidas Secas* (1963), dirigido e adaptado por Nelson Pereira dos Santos e lançado enquanto obra literária em 1938, por Graciliano Ramos. Outro exemplo relevante para o cinema é *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, pautada no texto homônimo de Mário de Andrade de 1928. O filme gravado no Rio de Janeiro é uma adaptação direta da história e realiza registros paródicos das epopeias clássicas, como por exemplo, *Os Lusíadas*.

Outras adaptações de sucesso no cinema brasileiro foram: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, baseada na obra homônima de Clarice Lispector, publicada pela primeira vez em 1977; *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, pautado na obra de 1975 de Raduan Nassar; *Cidade de Deus* (2002), do diretor referenciado neste trabalho, Fernando Meirelles, que partiu do romance de Paulo Lins de 1997 e outros. Todas as obras acima citadas nos mostram algumas adaptações realizadas a partir de grandes textos literários nacionais, e é possível perceber, através do dispositivo digital, as impressões dos diretores, suas crenças e suas estilísticas, construídas pelos enfoques escolhidos por cada recorte, a fim de mostrar o que e como eles desejam se expressar.

No filme a ser analisado nesta dissertação poderemos observar como Meirelles leva com maestria para o ecrã um retrato da obra de Saramago e com ela dialoga a fim de debater um dos temas que mais parece afligi-lo em relação à sociedade contemporânea: a cegueira moral que acomete a coletividade. Antes de pensar em elementos desta transposição com mais clareza, ponderemos sobre uma chave de leitura possível: a da condição feminina ou, noutros termos, a da mulher como visionária e revolucionária.

4. A situação romanesca como representação microcós mica da sociedade capitalista

Dizem que as minhas melhores personagens são mulheres e creio que têm razão. Às vezes penso que as mulheres que descrevi são propostas que eu mesmo quereria seguir. Talvez sejam só exemplos, talvez não existam, mas de uma coisa estou seguro: com elas o caos não se teria instalado neste mundo porque sempre conheceram a dimensão do humano. (Saramago *apud* Silva, 2009 p. 23).

A declaração de José Saramago é conhecida e foi repetida, com alterações vocabulares, em distintas circunstâncias, trazendo sempre a reflexão sobre a importância das mulheres nas relações sociais. Portanto, um capítulo dedicado à análise da condição feminina em *Ensaio sobre a cegueira* foi motivado pela complexidade que as mulheres evidenciam ao

longo da obra, suscitando reflexões sobre gênero, outras denúncias que envolvem distintas formas de exploração na sociedade capitalista e sobre o projeto de sociedade que o autor pretende construir no romance. Antes de tratar especificamente das personagens e de alguns aspectos teóricos que embasaram a análise empreendida, faremos alguns breves apontamentos a respeito do enredo literário.

O romance não tem divisão em capítulos curtos, a narrativa não tem fragmentação sistematizada. A história se inicia quando um motorista que esperava o semáforo abrir, em uma cidade que não é nomeada, fica completamente cego. Um outro homem oferece ajuda para levá-lo para casa, dirigindo o seu veículo, mas após deixá-lo em sua residência foge com o carro. A cegueira, diferente da habitual ausência de luz, é descrita por ele como um “mar de leite”, extremamente branca. Podemos observar como o narrador expressa, através de uma construção metafórica, as primeiras formulações do cego sobre sua condição quando se encontra sozinho em casa à espera de sua esposa:

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos de cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência das coisas, deixando-as intactas por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, eis-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis. (SARAMAGO, 2010, p.15-16)

Assim que a mulher chega e percebe a gravidade da situação do marido, decide levá-lo a um oftalmologista que, após os primeiros exames, não consegue diagnosticar nada de anormal em sua retina ou nenhum indício clínico que justificasse sua condição. A partir daí, começam a surgir outros casos da inusitada cegueira espontânea nesta cidade, sem que haja qualquer justificativa plausível para o fato. Na sequência, cegam três personagens: o denominado ladrão de carros (que fugiu com o veículo do primeiro cego), a rapariga dos óculos escuros e o próprio médico oftalmologista. Ao falar do segundo homem que cega - o ladrão -, o narrador nos faz refletir sobre consciência e nossa capacidade de pensar sobre nossas próprias transgressões, mesmo quando estamos a negá-las:

[...] Com o andar dos tempos, mais as atividades 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. (SARAMAGO, 2010, p.26)

O remorso pelo mal feito do furto do veículo e o medo ocasionado por crenças ancestrais, despertaram no ladrão pensamentos assustadores, e quando ele se encontrava à beira de um ataque de nervos, também foi atingido pela cegueira. Neste e em outros episódios, percebemos que o narrador conta os fatos a partir de comentários e expõe os pensamentos das personagens, para assim revelar os pontos de vista que, em muitos momentos, estão escondidos pelas alegorias. Observamos, portanto, que o narrador consegue instigar a consciência dos leitores ao refletir sobre o ser humano e sua interação com a sociedade.

Ao perceber que a cegueira se alastra rapidamente, o governo ordena que todos os cegos sejam levados em quarentena para um antigo manicômio desativado como forma de tentar isolar o mal, e é nesse ambiente que se desenvolverá grande parte da narrativa. O grupo será dividido internamente entre os contaminados e os que são suspeitos de contaminação por terem tido contato direto com os cegos. A esposa do oftalmologista, única que não cegou, se apresenta como cega para poder acompanhar o marido ao local do isolamento. Chegarão também ao manicômio desativado, de forma arbitrária, as seguintes personagens: o ladrão, a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico, o velho da venda preta, a cega das insônias, o primeiro cego, a esposa dele, e outros. Os acontecimentos desenvolvidos neste espaço e a posterior saída para a cidade e retomada da visão dos cegos, serão pontuados ao longo da análise empreendida neste capítulo.

É imprescindível, para entender o projeto de uma sociedade mais justa desenvolvido pelo autor, destacar como protagonista de sua obra a mulher do médico, personagem que no princípio da narrativa é uma desvelada e amorosa doméstica (dona de casa) que se redescobre ao longo da experiência de confinamento, transformando-se como se passasse a compreender a complexidade do seu potencial enquanto mulher. Saramago, através dela e de outras mulheres que se transformam, coloca em cena alguns temas de aspecto mundano que são de inquestionável importância para compreender a situação de desigualdade e subordinação das mulheres, e perfila com extrema sensibilidade uma reflexão sobre discussões que ainda são consideradas tabus ou esquecidas, como a prostituição, as implicações do casamento, a falta de autonomia feminina, o corpo como objeto. Não se pretende nesta análise atribuir ao autor o rótulo de “feminista” pelo simples fato, determinante, de ser homem. Porém, verifica-se que Saramago foi um escritor simpatizante do feminismo, no sentido de prever um mundo mais igualitário, de inspiração matriarcal, no qual homens e mulheres seriam postos no mesmo patamar.

A pesquisadora Ana Helena Cizotto Belline discorre sobre a produção literária feita por homens, autores de obras que analisam a condição da mulher na sociedade. Ela ressalta que não importa o gênero do autor, desde que a obra intente representar um contributo na construção de uma sociedade mais justa; é exatamente esta proposta que vislumbramos ao analisar a importância das figuras femininas em *Ensaio sobre a cegueira*:

não basta apenas situar a mulher como personagem central [...]. É necessário que se analisem não só a caracterização e as estruturas narrativas que determinam o destino da personagem feminina, mas, principalmente, as marcas da subjetividade do sujeito da enunciação para determinar-se o grau de empatia do autor com sua personagem, esse sim revelador de uma posição feminista. (BELLINE *apud* REMÉDIOS, 2000 p.27)

Saramago, ao expor diferentes situações de exploração ao longo da narrativa, denuncia a condição de rebaixamento da mulher com a intenção de transformar politicamente a sociedade através da troca do sistema de poder existente. Assim, pondera-se que é possível a um autor representar um contributo importante na construção de uma sociedade igualitária apesar da obra não ser de autoria feminina, uma vez que a visão de mundo do autor é não só solidária com a condição existencial das mulheres, como também acredita que uma sociedade mais justa e igualitária só será possível por meio da luta contra o patriarcado.

Para tratar da desigualdade de gênero estabelecida nessa sociedade ficcional afetada pela epidemia que causa cegueira, são trazidas algumas contribuições do pensamento filosófico feminista de Simone de Beauvoir, que em sua tese elucidou a situação de opressão da mulher. A autora, ao discorrer sobre a condição de subordinação, aborda as transformações da condição feminina na sociedade, destacando que a inexistência de uma identidade de grupo específica é um dos fatores que não só ajuda a reforçar os laços como também impede o rompimento com os opressores:

por mais longe que se remonte na história, [as mulheres] sempre estiveram subordinadas ao homem: a sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não aconteceu. [...] Os homens dizem "as mulheres" e elas usam essas palavras para se designarem a si mesmas: mas não se põem autenticamente como Sujeito[...]. Vivem dispersas entre os homens, ligadas pelo habitat, pelo trabalho, pelos interesses econômicos, pela condição social a certos homens — pai ou marido — mais estreitamente do que as outras mulheres. (BEAUVOIR, 1980, p. 13)

Identificando os códigos que estruturam e fomentam as bases do patriarcado, sua investigação sobre as raízes da desigualdade entre homens e mulheres culmina na reflexão sobre a corporalidade da mulher e os significados sociais que condicionam sua existência. As

transformações sociais que legalizaram a instauração da propriedade privada, potencializaram também os relacionamentos monogâmicos e consequentes uniões matrimoniais balizadas pela igreja, culminando em núcleos familiares com explícita liderança masculina e estruturalmente patriarcais. O problema é que essa organização provocou o alijamento das mulheres, por diversos séculos, a uma esfera doméstica como se esse fosse seu espaço natural, enquanto a visibilidade masculina permitiu transformá-los em sujeitos políticos quase que de maneira exclusiva. Mesmo com as transformações ocorridas a partir da industrialização e do advento do sistema capitalista, que inserem as mulheres em novos espaços, a manutenção das desigualdades em diferentes esferas ainda faz com que sejam substancialmente reprimidas e os homens continuem majoritariamente privilegiados.

As figuras femininas em *Ensaio sobre a cegueira* são mulheres cuja potência para existir e agir se desenvolve demonstrando uma força extraordinária. Procuraremos demonstrar algumas estratégias utilizadas por Saramago para revelar a(s) condição(ões) das figuras femininas na obra; para tanto, analisaremos como as personagens comportam-se, como os homens as situam e como o agir feminino irá desconstruir estereótipos socialmente recorrentes. O enredo apresenta uma multiplicidade de papéis exercidos por elas: dona de casa, secretária da clínica do médico, a empregada do hotel, prostituta. Assim como acontece na contemporaneidade, as mulheres desta obra ficcional lutam para rechaçar a opressão masculina e, apesar de sofrerem sistemáticas e variadas formas de repressão, buscam deixar a condição de subordinação através da conquista de representação em uma organização social que escancara as marcas do mundo patriarcal, aprofundadas em ambiente de confinamento. Nossa análise destas personagens se inicia pela única cujos olhos não passam a ver apenas a totalidade branca: a denominada mulher do médico. As personagens do romance, apesar de não serem nomeadas, são reconhecidas por alguma característica que as constitui: médico, velho da venda preta, o primeiro cego, ladrão de carros, o menino estrábico. A protagonista aparece nessa posição de “esposa”, reconhecida segundo convenções patriarcais, e é apresentada quando o médico oftalmologista, seu marido, tendo atendido o primeiro cego, comenta sobre o insólito caso de cegueira branca durante a refeição preparada por ela:

À noite, depois do jantar, disse [o médico] à mulher, Apareceu-me no consultório um estranho caso, poderia tratar-se de uma variante da cegueira psíquica ou da amaurose, mas não consta que tal coisa se tivesse verificado alguma vez, Que doenças são essas, a amaurose e a outra, perguntou a mulher. O médico deu uma explicação acessível a um entendimento normal, que satisfiz a curiosidade dela [...]. (SARAMAGO, 2010, grifo nosso p. 29)

Neste momento observamos a hierarquia intelectual estabelecida entre o marido, médico, e a esposa dona de casa - uma vez que além dele ser o detentor de maior conhecimento específico sobre o assunto tratado, não há destaque para uma possível profissão dela. A existência da mulher condicionada ao homem a partir da criação da propriedade privada, tal como a analisa Beauvoir, é representada inicialmente por esta esposa que depende do marido para lhe explicar as coisas e que passa os dias executando atividades relacionadas ao bem-estar dele e as tarefas domésticas, tão comuns nas famílias ocidentais.³

É o marido que, quando cega, raciocina e decide informar as autoridades sanitárias sobre o caso, já prevendo se tratar de uma doença infecciosa, enquanto a mulher demonstra, segundo o autor, a reação comum às esposas “oferecendo as naturais mostras de aflição” (SARAMAGO, 2010, p. 39).

Antes de seguir para o local do confinamento, observamos uma personagem que representa a imagem construída em torno das mulheres ao longo dos séculos como o símbolo da virtude, do cuidado, das ações benéficas, dedicada, que, segundo Simone de Beauvoir, não passam de ações socialmente construídas para convencê-las de que com essas características e atitudes estão cumprindo os seus destinos; esses significados sociais, quando internalizados desde a infância, passam a condicionar a existência feminina. Essa mulher da narrativa, dona de casa, é quem se recusa a deixar o marido partir sozinho para o isolamento - mesmo não estando cega-, e assume o papel de guia dele e de outros enfermos desconhecidos por ela. As consequências de entrar na ambulância e partir para o local da quarentena são inimagináveis para ela quando o faz, mas mostrarão como ela estará distante de dualidades simplistas como ingênua *versus* maliciosa ou representativas de bem *versus* mal; ao contrário: revelará um papel multifacetado, apurado e definido minuciosamente por escolhas que implicam a condição da mulher no mundo contemporâneo.

O primeiro rompimento com a organização social em que o homem é quem manda e comanda a vida da mulher ocorre quando entram no manicômio. Apesar de continuar assumindo tarefas atreladas ao cuidado do marido e agora de terceiros, se vê forçada a expandir suas ações, e o primeiro ato é a tentativa de ajudar o esposo a organizar o local.

O governo diariamente repetia instruções proferidas por alto-falantes, e uma delas recomendava que cada camarata elegeisse um líder responsável pelo grupo de habitantes de

³ “ (...) ele tenteando com o garfo os pedacinhos da carne que ela lhe cortara” (SARAMAGO, 2010, p. 42).

“Vou-te preparar a mala, escolher a roupa, o costume, Não é uma viagem, Não sabemos o que é. Levou-o com cuidado até o quarto, fê-lo sentar-se na cama, Deixa-te estar aí tranquilo, eu trato de tudo” (SARAMAGO, 2010, p. 43)

cada ala. O escolhido por ser considerado o detentor de legitimidade para tal, pois além de homem, possuía um título que lhe concedesse uma especialidade, foi o médico. Destaca-se que é tão arraigada socialmente a construção ideológica de gênero na qual homens assumem papéis de liderança, que outra personagem feminina é quem sugere a indicação do homem:

Disse a rapariga, O melhor seria que o senhor doutor ficasse de responsável, sempre é médico, Um médico para que serve, sem olhos nem remédios. Mas tem a autoridade. A mulher do médico sorriu, Acho que deverias aceitar, se os mais estiverem de acordo, claro está, [...] (SARAMAGO, 2010, p.53 – grifo nosso).

Apesar de eleito, na prática esse papel é aos poucos superado pela esposa, pois ela começa a tratar o ferimento do ladrão de carros, além de ficar responsável pela distribuição dos alimentos e por direcionar os novos cegos às outras camaratas.

Detentora do privilégio de ser a única a enxergar, suprime a informação na maior parte do tempo, só declarando sua condição quando estão todos prestes a sair do manicômio. No período em que permanecem em confinamento, ela mantém o sigilo e se responsabiliza, da maneira que lhe é possível em meio aos caos, pela mínima organização do espaço em que se encontram, além de estender seu ato de altruísmo por meio do cuidado com outros personagens, majoritariamente desconhecidos por ela e pelo marido. É a pessoa dotada de maior autonomia quem executa funções atreladas ao cuidado, socialmente associadas a estereótipos femininos, comumente encontrados em produções literárias e fílmicas em que as mulheres representam o lugar à margem ocupado no mundo: ora são classificadas como sensíveis, fracas, cordiais, submissas; ora são mitificadas como deusas, salvadoras, redentoras, mas dificilmente elencadas como protagonistas reais da sociedade.

A mulher do médico, dentro do manicômio, cuida a ponto de se anular diante de tantos sacrifícios: pede aos guardas antibióticos para cuidar do homem ferido, não se aproveita do fato de enxergar para pegar mais comida e, ao invés de explorar sua vantagem, corre mais perigos, pois está sempre mais exposta em situações de conflito. O altruísmo que a caracteriza desde o começo da narrativa, irá acompanhá-la por toda a obra, mesmo quando reprimida e humilhada. Porém, observaremos uma personagem que conseguirá ir muito além do lugar secundário descrito acima, de subserviências – resquício de valores impregnados na sociedade patriarcal – e, apesar dos cuidados e atitudes protetoras (associadas socialmente a figuras maternas), será detentora de uma capacidade visionária.

Há no manicômio diferentes alas que abrigam os cegos, e uma delas é constituída por homens denominados pelo narrador como “grupos dos malvados”. Eles começam a agir

rebaixando a dignidade dos cegos das outras alas diante de exigências cada vez mais estapafúrdias, como a troca de objetos de valor por alimento e posteriormente, por sexo com as mulheres. A mulher do médico desenvolve um senso de justiça que a faz pensar em vingarse usando a tesoura que carregou consigo para o confinamento dentro de uma pequena bolsa com cosméticos, e com o agravamento das ameaças e da desigualdade, e posteriormente o estupro – uma das mais brutais agressões sofridas frequentemente pelas mulheres até hoje-, ela será capaz de concretizar seu pensamento matando o líder dos ditos malvados para salvar a vida de outras mulheres oprimidas, desconstruindo assim a condição de submissão ligada a acontecimentos anteriores como, por exemplo, ter mentido para continuar cuidando do marido cego, ou ser a representação da dona de casa dedicada, subserviente.

Esta mulher demonstra, com outras ações de bondade, que possivelmente agiria da mesma maneira se cegassem outros de sua afeição, pois é fato que luta contra injustiças e pelos ideais de dignidade em que acredita, e não o faz por “super-heroísmo”, uma vez que não tem atributos para além do humano e não seria capaz de impedir a instauração do caos, apesar de sua essência ajudar a controlá-lo. Ela tentará lutar contra o processo de degradação da coletividade confinada, juntamente com outras figuras femininas como a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro que cegou. Elas alimentarão a esperança de sobrevivência diante de situações caóticas que enfrentarão, algo impossível se agissem de acordo com as atitudes masculinas no manicômio.

Portanto, o projeto literário de José Saramago pretende retirar as figuras femininas do papel secundário em que foram alocadas, e ao mesmo tempo afastá-las da mitificação que também as impede de ter voz na sociedade. Este projeto revolucionário ganha forma quando as mulheres se descobrem ao longo da experiência do confinamento e entendem-se como parceiras revolucionárias, unidas contra a violência do patriarcado ao invés de competirem entre si.

Sobre a denominada rapariga dos óculos escuros, observamos que ela também não é reconhecível pelo nome ou alguma característica física, e sim pelos óculos que usa por estar tratando uma conjuntivite. Saramago constrói uma descrição do ofício dessa mulher por meio de uma visão que não é moralista, ao contrário, destaca “a complexidade da trama das relações sociais”, recomendando cautela com julgamentos e mais uma vez evita dualidades simplistas que poderiam enquadrar as mulheres como putas ou santas.

Simplificando, pois, poder-se-ia incluir esta mulher na classe das denominadas prostitutas, mas a complexidade da trama das relações sociais [...] aconselha a moderar qualquer tendência para juízos peremptórios.

definitivos, balda de que, por exagerada suficiência nossa, talvez nunca consigamos livrar-nos. [...] Sem dúvida, esta mulher vai para a cama em troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente sem mais considerações, classificá-la como prostitua de facto, mas, sendo certo que só vai quando quer e com quem quer, não é de desdenhar a probabilidade de que tal diferença de direito deva determinar cautelarmente a sua exclusão do grêmio, entendido como um todo. Ela tem, como a gente normal, uma profissão, e, também como a gente normal, aproveita as horas que lhe ficam para dar algumas alegrias ao corpo e suficientes satisfações às necessidades, as particulares e as gerais. Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se deverá dizer dela, em lato sentido, é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode. (SARAMAGO, 2010, p. 31 – grifos nossos)

Sabe-se que o modelo de sexualidade socialmente estabelecido, no qual majoritariamente o sexo é demandado pelos homens às mulheres, transforma a prostituição em uma das formas de garantir acesso aos corpos femininos. Naturalizada como “a profissão mais antiga do mundo”, a prostituição também representa uma forma de opressão às mulheres, pois é uma construção social histórica modificada ao longo dos séculos, envolvida por relações de poder e aspectos econômicos. Durante a consolidação da sociedade patriarcal e capitalista, a imposição de um modelo familiar monogâmico, heteronormativo e com filhos, tornou-se essencial para a perpetuação da força de trabalho que garanta a continuidade da classe trabalhadora. Portanto, o capitalismo também é responsável pela definição de um modelo de sexualidade “ideal” para a manutenção deste sistema que explora e normatiza, e o faz com o auxílio do moralismo religioso. A ideia liberal de que as mulheres prostituídas são desvinculadas das dominações de gênero por receberem dinheiro e serem livres para escolher o que fazer com o próprio corpo, é debatida pela filósofa Carole Pateman na obra *O contrato sexual*. A autora insere na discussão sobre a prostituição a forma como, no capitalismo, os corpos das mulheres ficam à venda, como se fossem mercadorias. Ela afirma que há diferenças fundamentais com outros contratos de trabalho do sistema, uma vez que este serviço só pode ser prestado se a mulher estiver presente, e é também diferente porque em outros trabalhos o capitalista está interessado no lucro, não intrinsecamente no corpo do trabalhador. Ter o corpo à venda para o prazer dos homens reafirma a força do patriarcado, uma vez que são eles os senhores sexuais dessas mulheres, impedindo-as, mais uma vez e por outra maneira, de ter autonomia:

No patriarcado moderno, a venda de corpos femininos no mercado capitalista envolve a venda do ser de uma maneira diferente, e com um sentido mais profundo do que a venda do corpo de um jogador de beisebol ou a venda do domínio da utilização do trabalho (corpo) assalariado. A história do contrato sexual revela que a construção patriarcal da diferença

entre masculinidade e feminilidade é a diferença política entre a liberdade e a sujeição, e que o domínio sexual é o principal meio pelo qual os homens afirmam a sua masculinidade. [...] A feminilidade, também, é confirmada pela atividade sexual e, portanto, quando uma prostituta contrata a utilização de seu corpo por outra pessoa, ela está vendendo a *si mesma*, num sentido bastante concreto. Os seres das mulheres estão envolvidos na prostituição de uma maneira diferente do envolvimento do ser em outras ocupações. Trabalhadores de todos os tipos podem estar mais ou menos “envolvidos com o seu trabalho”, mas a relação essencial entre a sexualidade e o sentido do ser implica que, para se autoprotger, uma prostituta tem que se distanciar de si mesma para ser utilizada sexualmente. (POTEMAN, 1993, p. 303 – grifo nosso)

A prática que normalmente envolve normas conhecidas, como negociações financeiras pré-estabelecidas e locais determinados para as transações é representada no romance por um encontro entre a rapariga dos óculos escuros e um de seus clientes em um luxuoso hotel, - ambiente no qual ela será atingida pela cegueira branca. Vestida às pressas, a mulher foi retirada do local por um policial antes que o episódio gerasse maior escândalo, e Saramago não deixa de demonstrar, pelas atitudes do policial, a violência psicológica (e muitas vezes física) cotidiana que envolve as mulheres nessa realidade: “O polícia, em tom que seria sarcástico se não fosse simplesmente grosseiro, quis saber, depois de lhe ter perguntado onde morava, se ela dispunha de dinheiro para o táxi” (SARAMAGO, 2010, p. 36). Neste sistema, há um sigilo sobre o papel do homem - que rapidamente se desvencilhou da situação-, enquanto o constrangimento recai apenas sobre a mulher, carregando o peso da estigmatização ao ser informada pela autoridade que o estado não paga por taxis “nessas ocasiões”. A prostituição carrega o estigma da imoralidade e indecência, marginalizando as mulheres que a exercem, e a fala do policial demonstra que o espaço dessas mulheres na sociedade também é determinado pelo Estado, reforçador da exclusão. Assentimos com a pesquisadora Heleiteth Saffioti quando reconhece que a ideologia patriarcal rompe as esferas privadas e atravessa as esferas públicas:

Do mesmo modo que as relações patriarcais, suas hierarquias, sua estrutura de poder contaminam toda a sociedade, o direito patriarcal perpassa não apenas a sociedade civil, mas impregna também o Estado. Ainda que não se possa negar o predomínio de atividades privadas ou íntimas na esfera da família e a prevalência de atividades públicas no espaço do trabalho, do Estado, do lazer coletivo, e, portanto, as diferenças entre o público e o privado, estão estes espaços profundamente ligados e parcialmente mesclados. Para fins analíticos, trata-se de esferas distintas; são, contudo, inseparáveis para a compreensão do todo social. (SAFFIOTI, 2015, p. 54)

A construção desses estereótipos tem tamanho peso coletivo e individual, que a personagem acredita ter cegado por punição divina, dado o seu ofício: “o que ela queria dizer era que tinha sido castigada por causa do seu mau porte, da sua imoralidade, ora aí está” (SARAMAGO, 2010, p. 36). Essa concepção moralista de punição ou castigo divino é reforçada pela influência do cristianismo em nossa sociedade, que apregoa valores de moralidade e comportamento nos quais o sexo é socialmente aceito apenas nos matrimônios como via à reprodução, e duramente reprimido como forma de prazer, principalmente para as mulheres. Essa sensação de ter sido castigada desaparecerá ao longo da narrativa, com a retomada do prazer vindo do corpo e com a sua transformação após vivenciar a experiência da cegueira.

No manicômio, ela assume um papel maternal ao cuidar do garoto estrábico que tinha se perdido da mãe: se sente responsável pelo bem-estar dele, cuidando para que fique bem amparado e se dispõe a assumir a responsabilidade de fornecer alimento ao garoto quando os cegos malvados passam a solicitar objetos de valor em troca do direito de comer.⁴

Essa postura nos faz refletir sobre uma possível maneira de se redimir das atitudes que a mulher crê como responsáveis pela sua cegueira: cuidar de alguém que não era de sua responsabilidade, seria o seu gesto penitencial de bondade e redenção. Logo que chegam ao confinamento, a rapariga sofre uma investida indesejada do ladrão de carros, que tenta apalpá-la. Como os outros personagens não sabiam da sua profissão, evidencia-se que o assédio ocorreu pelo simples fato de ser mulher, e não por o ladrão crer ser mais fácil conseguir algum favor sexual devido ao seu ofício:

Colocado atrás da rapariga dos óculos escuros, o ladrão, estimulado pelo perfume que se desprendia dela e pela lembrança da ereção recente, decidiu usar as mãos com maior proveito, uma acariciando-lhe a nuca por baixo dos cabelos, a outra, directa e sem cerimónias, apalpando-lhe o seio. Ela sacudiu-se para escapar ao desaforo, mas ele tinha-a bem agarrada. Então a rapariga jogou com força uma perna atrás, num movimento de coice. O salto do sapato, fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um berro de surpresa e dor. [...] Este safado estava-me a apalpar, quem é que ele imaginava que eu sou. (SARAMAGO, 2010, p. 57 – grifo nosso)

⁴ “A mulher do médico esperou que o marido e o primeiro cego voltassem as costas, que a rapariga dos óculos escuros se debruçasse para o rapazinho estrábico, Faz de conta que sou a tua mãe, dizia, pago por mim e por ti [...]”

“Os primeiros, isto é, aqueles que tinham a comida logo ali, ao alcance da mão, eram os últimos a servirem-se, excepto o rapazinho estrábico, claro está, que sempre acabava de comer antes que a rapariga dos óculos escuros recebesse o seu quinhão, do que vinha a resultar que uma parte do que devia ser dela terminava invariavelmente no estômago do mocinho” (SARAMAGO, 2010, p. 143 e 137).

Esta investida do assediador, comum em nossa sociedade contemporânea, pode ser discutida sob a ótica das construções sociais analisadas anteriormente, em que os padrões de comportamento são ligados a valores culturais e ideologias nas quais os homens afirmam a masculinidade representando-se como dominadores. Essa manutenção do aparato ideológico faz com que a sociedade reproduza desigualdades e naturalize comportamentos que privilegiam alguns grupos; no caso, o pensamento é que o homem é superior à mulher e por isso pode exercer sua força e domínio ainda que contra a vontade, uma vez que a mulher não é vista como um sujeito autônomo. Heleieth Saffioti (2015) destaca que a estrutura patriarcal faz com que as relações de gênero sejam desiguais e hierarquizadas, e em seus estudos cita pesquisas que comprovam que 90% das vítimas de assédio são mulheres. Saffioti também destaca que a relação desigual entre homens e mulheres foi sendo naturalizada, enraizando o patriarcado, que assim “como os demais fenômenos sociais está em permanente transformação” (SAFFIOTI, 2015, p. 48). A atitude da rapariga de óculos escuros questiona esta naturalização, pois quando reage ao assédio perfurando a perna do homem com o salto fino que usava - fato que culminará na morte, por infecção, do ladrão de carros -, demonstra que a submissão está sendo questionada e, mais do que isso, não é aceitável.

Vale a retomada do comentário feito por ela à mulher do médico quando do assédio: “Este safado estava-me a apalpar, quem é que ele imaginava que eu sou” (SARAMAGO, 2010, p.57). A rapariga, que exerce a prostituição, não está isenta de carregar possíveis julgamentos morais sobre outras mulheres, e essa é outra estratégia que ajuda a manter a dominância da ideologia patriarcal: as vítimas da opressão não se enxergam como parceiras revolucionárias contra a violência do sistema; têm dificuldade de entender que, independentemente de quem fosse a mulher envolvida naquela situação, o problema estaria sempre na atitude do ladrão de carros, que se sente no direito de tocar um corpo feminino sem autorização.

Sabemos que a rapariga dos óculos escuros é caracterizada como prostituta porque, em troca de dinheiro, realiza serviços sexuais; porém, segundo Fabrizio Uechi (2018, p.63-64), pesquisador saramaguiano, no momento da reação contra o assédio fica claro que seu corpo não está disponível a quaisquer: ela demonstra que é livre para se relacionar com aqueles que escolhe, e curiosamente, um dos aceitos para o envolvimento físico será o médico oftalmologista que a procura em sua cama. A relação sexual aconteceu uma única vez, foi flagrada pela mulher do médico e resultou em uma experiência degradante:

Não te levantes, e uma mão pousou-se no seu peito [do médico] com a leveza de um pássaro, ele ia falar, talvez repetir que não sabia o que lhe tinha dado, mas a voz disse, Se não disseres nada compreenderei melhor. A rapariga dos óculos escuros começou a chorar, Que infelizes nós somos, murmurava, e depois, Eu também quis, eu também quis, o senhor doutor não tem culpa, Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada, quem me dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida. Sentou-se na borda da cama, estendeu o braço por cima dos dois corpos, como para cingi-los no mesmo amplexo, e inclinando-se toda para a rapariga dos óculos escuros, murmurou-lhe baixinho ao ouvido, Eu vejo. (SARAMAGO, 2010, p.172)

A atitude do marido ao se relacionar com a rapariga foi individualista, porém, não foi movida apenas por impulsos físicos: ele saiu de sua cama para procurar outra mulher que não a sua esposa - mesmo sabendo que ela provavelmente iria vê-lo – e escolhe justamente aquela que usava, para se dirigir a ele, a palavra carregada de autoridade: “doutor”. O homem sabia que esta imagem de autoridade havia sido transformada e abalada diante de tantas humilhações, enquanto, por outro lado, a imagem de sua mulher - a quem em outros tempos simplificava explicações para que fosse capaz de compreender -, progressivamente evoluiu no manicômio para um patamar de igualdade. Procurar a rapariga, além de satisfazer os seus desejos sexuais que poderiam ser alcançados com a própria esposa, tem uma representação muito mais profunda: é a tentativa de recuperar o *status* de superioridade que ele acreditava ter. Fato é que, após a esposa se aproximar, é a rapariga quem chora demonstrando arrependimento e tenta justificar a atitude dos dois, enquanto o homem permanece calado, alheio ao estrago provocado.

À primeira vista, espera-se uma reação colérica da esposa traída; porém, ao invés de se rebelar ela age de forma amena, quebrando a representação esperada ao pedir serenamente que todos ficassem em silêncio. Ora, a situação não necessitava de explicação, já estava consumada. Teria a mulher do médico, no manicômio, somente revisto os seus valores morais para questionar a infidelidade sexual no relacionamento monogâmico? Nos parece que diferentemente do marido – homem –, que individualmente insiste em recuperar a superioridade que já não lhe valia para muito no confinamento, a mulher reage priorizando a manutenção da harmonia entre os membros da primeira camarata, demonstrando que o bem coletivo se sobreporia aos seus sentimentos individuais. Por detrás da aparente tensão instaurada pela traição, outros caminhos são delineados e, dirigindo-se à mulher dos óculos escuros, a esposa calmamente a abraça confiando-lhe o seu maior segredo: era capaz de enxergar. Um novo parâmetro de intimidade entre as mulheres é estabelecido, no qual a

rapariga dos óculos escuros se torna uma fiel aliada daquela que enxerga: uma protetora do seu segredo. A mulher do médico já se deu conta de que são as outras mulheres as suas parceiras revolucionárias, e que a luta contra a opressão só será viável se lutarem juntas, em bloco, contra o sistema que as transforma em dependentes dos homens. Seu marido, por outro lado, ainda tenta restabelecer os privilégios que possuía antes da epidemia, como se fosse possível voltar a viver na mesma lógica existente antes dos horrores ocasionados pela cegueira.

A rapariga dos óculos escuros elegerá como seu companheiro de vida o velho da venda preta, nomeado, assim como as outras personagens, por uma característica que se sobressai – a velhice. Aí está mais um ato de transformação da condição feminina: quando, por vontade própria, a mulher considerada como a mais desejada fisicamente resolve romper com padrões estéticos e decide que irá viver com aquele que precisamente escapa à representação de “homem ideal” para uma jovem atraente. Ele é o único que preferiria não voltar a enxergar, motivado pela insegurança de ser visto pela mulher. Vejamos um trecho da narrativa literária no qual a mulher verbaliza o seu desejo de ficar com o velho da venda preta, demonstrando mais uma etapa do seu processo de transformação, pois assume que em situação anterior à cegueira provavelmente não viveria com esse homem; o que a leva a mudar de postura é a transformação por que passou pela experiência da cegueira, que agora a faz consciente de sua condição enquanto mulher numa sociedade que a explora:

Explica-te, por favor, não entendo de charadas, O monstruoso desejo de que não venhamos a recuperar a vista, Porquê, Para continuarmos a viver assim, Queres dizer, todos juntos, ou tu comigo, Não me obrigues a responder, Se fosses só um homem poderias fugir à resposta, como todos fazem, mas tu mesmo disseste que és um velho, e um velho, se ter vivido tanto tem algum sentido, não deveria virar a cara à verdade, responde, Eu contigo, E por que queres tu viver comigo, Esperas que o diga diante de todos eles [...] Cala-te, Tu queres viver comigo e eu quero viver contigo, Estás doida, Passaremos a viver juntos aqui, como um casal, e juntos continuaremos a viver se tivermos de nos separar dos nossos amigos, dois cegos devem poder ver mais do que um, É uma loucura tu não gostas de mim, Que é isso de gostar, eu nunca gostei de ninguém, só me deitei com homens, Estás a dar-me razão, Não estou, Falaste de sinceridade, responde-me então se é mesmo verdade gostares de mim, Gosto o suficiente para querer estar contigo, e isto é a primeira vez que o digo a alguém, Também não mo dirias a mim se me tivesses encontrado antes por aí, um homem de idade, meio calvo de cabelos brancos, com uma pala num olho e uma catarata no outro, A mulher que eu então era não o diria, reconheço, quem o disse foi a mulher que sou hoje [...] (SARAMAGO, 2010, p. 291-292 – grifos nossos)

Quando a rapariga dos óculos escuros recupera a visão, no final da narrativa, atestamos que sua transformação foi profunda e duradoura, pois o compromisso assumido, enquanto estava cega, de passar a viver com o velho da venda preta será reafirmado, mesmo após verificar que sua aparência está aquém das experiências com as quais estava acostumada:

O segundo abraço foi para o velho da venda preta, agora iremos saber o que verdadeiramente valem palavras, [...] Olha-me bem, sou eu a pessoa com quem disseste que irias viver, e ela respondeu, Conheço-te, és a pessoa com quem estou a viver, afinal há palavras que ainda valem mais do que tinham querido parecer” (SARAMAGO, 2010, p. 308-309).

A personagem permanece com os óculos escuros - medida recomendada apenas enquanto realizasse o tratamento da conjuntivite -, ao longo de toda a diegese, mesmo quando já estava curada (apesar de não saber). Tal fato nos remete à cegueira da qual todos padecem. Após tudo o que vivenciou no confinamento, estaria “curada”, ou seja, capaz de enxergar melhor o mundo e a si própria, ou continuaria a agir e pensar como antes da propagação do mal branco, sem se dar conta da cura, da transformação? Para ter de volta a visão, seria necessário retirar os óculos – amarras - que a faziam ver sem enxergar?

Ela é a segunda personagem que recupera a visão, e quando descobre-se capaz de ver, sente-se receosa de contar, por medo de ser precipitada: “Parece-me que estou a ver, era melhor ser prudente, nem todos os casos são iguais, costuma-se até dizer que não há cegueiras, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem feito outra coisa que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras” (SARAMAGO, 2010, p. 308- grifo nosso). Ao afirmar que “não há cegos, mas cegueiras”, percebemos que a raiz do mal branco, apesar de ter começado com o primeiro cego no farol, não é individual, e que a cegueira, em verdade metafórica, representa a incapacidade da sociedade de enxergar coletivamente. Foi preciso que quase todos se iguallassem pela condição da não visão para que descobrissem suas potencialidades e refletissem sobre o quão desigual se torna o meio quando vontades individuais se sobrepõem ao coletivo.

Outra personagem eleita para a análise aqui empreendida é a mulher do primeiro cego, pois também será profundamente transformada ao longo da narrativa fílmica. Quando a cegueira começou, foi ela quem guiou o marido para o médico oftalmologista, mas depois acabaram separados e se perderam. O reencontro acontece quando ela também fica cega e é enviada ao manicômio. Observamos no comportamento de seu marido durante a quarentena um sentimento de possessão, sobretudo quando discutem, na primeira camarata, a última condição imposta pelos cegos malvados da terceira ala: entregar alimento em troca de sexo

com as mulheres. Após a mulher afirmar categoricamente “eu vou”, o marido fica revoltado e tenta proibir a esposa de se juntar às outras mulheres, respondendo por ela, como uma espécie de representante de sua voz:

O primeiro cego começara por declarar que mulher sua não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse, que nem ela o queria nem ele o permitiria, que a dignidade não tem preço, que uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder o sentido da vida. (SARAMAGO, 2010, p.167)

A verbalização de uma decisão que caberia a ela, expressa um conteúdo reacionário, que, com o pretexto de defender a mulher, insiste em tentar reestabelecer a ordem dos corpos, com o pressuposto poder “natural” atribuído aos homens, que os encarrega de decidir a respeito de tudo pelas mulheres, anulando-as a tal ponto de perderem a autonomia sobre o próprio corpo. Também cumpre lembrar que a rapariga dos óculos escuros, quando foi assediada pelo ladrão de carros, não tinha com ele nenhum tipo de acordo, mas mesmo assim ele sentiu-se com o direito de tocá-la. Por outro lado, o primeiro cego, apesar de viver com a esposa em um tipo diferente de contrato, também sente-se apto a decidir sobre um corpo que não é o dele. Na sociedade de estrutura patriarcal, o *status* de relacionamento da mulher (casada ou solteira) não minimiza a exploração; ao contrário, ela pode ser aperfeiçoada de acordo com o poder que o homem crê possuir sobre a pessoa em questão; isto acontece porque, independentemente do tipo de relação, as mulheres, de acordo com Beauvoir (1980), não são vistas como sujeitos autônomos.

A esposa, porém, também consegue romper com a submissão quando se enxerga na mesma condição das outras mulheres e sua resposta será um novo marco de transformação da condição feminina na obra: contrariando o marido - e conseqüentemente a relação de dominação que ele insiste em manter -, ela consegue sobrepor a sua voz e enfrentá-lo diante de todos:

Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem, Só fazes o que eu mandar, interrompeu o marido, Deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu, É uma indecência, Está na tua mão não seres indecente, a partir de agora não comas (SARAMAGO, 2010, p. 168)

Este é o primeiro passo para libertá-la das amarras de dominação exercida pelo companheiro, pois finalmente entende que a própria perspectiva será distinta de seu marido, e que não precisa dele para resolver assuntos que dizem respeito a ela, uma vez que agora consegue se enxergar como ser autônomo. A máscara vestida por ele, de defensor da mulher,

é recheada de conteúdo reacionário, e cairá por meio do enfrentamento daquela que enfim consegue assumir o seu lugar de fala.

O marido, mesmo constatando a contragosto que todos naquele espaço são iguais, sujeitos individuais das próprias escolhas e aproximados pela semelhança de não enxergarem, e percebendo portanto já não é possível simular uma falsa voz de figura moralmente correta, agirá de modo semelhante ao que observamos na contemporaneidade: tentará negar a realidade tapando o rosto com uma manta, sentado em sua cama, demonstrando vergonha e reafirmando o seu sentimento de posse: insiste, apesar de todas as circunstâncias, em manter sua cegueira moral, como se negasse o conflito imposto. Nem mesmo as experiências traumáticas o farão problematizar a dominação que tenta estabelecer; reconhecer-se como detentor de privilégios exige reflexão e a capacidade de colocar-se no lugar do outro. Ele acaba aceitando a situação por compreender que não seria possível fazer nada para impedi-la; porém, isso não significa que passou a entender o ponto de vista de sua esposa naquele momento: o silêncio demonstra apenas que está remoendo uma contrariedade imposta pelo que considera uma indecência. De resto, apesar de contrariado ao saber que a esposa entregará seu corpo aos cegos malvados em troca das caixas de alimentos, o marido não se revolta a ponto de deixar de comer.

Retornando a um dos momentos de maior tensão da narrativa para dar sequência à análise das relações das personagens femininas, cumpre lembrar que, anteriormente ao estupro, alguns cegos da terceira camarata, comandados por um homem que já era cego de nascença, se dirigem até a primeira ala para perguntar quantas seriam as voluntárias em realizar a troca de sexo por comida, e, ironicamente, calcular qual seria a proporção de mulheres *versus* homens naquela noite, reforçando a posição de poder dos homens, detentores do instrumento da chantagem: uma arma de fogo. O que se segue quando as sete mulheres da primeira camarata vão até a terceira ala, é a descrição minuciosa de cenas grotescas, em que os homens, por meio de um comportamento animalesco, tomam os corpos e satisfazem-se sabendo que o prazer é unilateral e que só estão propiciando dor e sofrimento às mulheres; a descrição é a maior representação da objetificação dos corpos femininos, usados pelo tempo que convém aos estupradores.⁵

⁵ “De dentro saíram gritos, relinchos, risadas. [...] Os cegos rodearam-nas, tentavam apalpá-las, mas recuaram logo, aos tropeções, quando o chefe, o que tinha a pistola, gritou, O primeiro a escolher sou eu, já sabem.”

“Rapazes, estas gajas são mesmo boas. Os cegos relincharam, deram patadas no chão, Vamos a elas que se faz tarde, berraram alguns.

“Durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva” (SARAMAGO, p. 175, 176 e 178).

Após o horror vivenciado na camerata dos malvados, uma das mulheres, a cega das insônias - apelidada pelos estupradores de “peixe morto” –, volta extremamente debilitada, precisando ser carregada pelas companheiras, e poucos minutos depois, morre. Individualmente, as mulheres viveram os horrores daqueles atos. Juntas, lavam o corpo desfalecido numa espécie de ritual de limpeza, sem estabelecimento de hierarquia entre elas, agora igualadas pelo sofrimento. Note-se que entre os homens ainda havia diferença: o cego da pistola, que portava o objeto utilizado para estabelecer domínio pela força, também usava este artifício contra os outros homens, uma vez que tinha o “direito” de escolher primeiro as mulheres que queria.

O cego de nascença, após quatro dias, volta para novamente cobrar o pagamento imposto em troca do alimento, e se refere à cega das insônias como uma mercadoria que tinha algum defeito, aquém da expectativa: “Estas sete valeram por catorze, é certo que uma não era grande coisa mas no meio daquela confusão quase nem se notava [...] (SARAMAGO, 2010, p. 183). Após essa nova ofensa, o processo de transformação da mulher do médico mostrará mais uma etapa crucial de sua constituição, e tomará forma com a sua decisão de matar o cego da pistola. A decisão é delineada pelo fato da degradação não ser imposta apenas a ela: outras mulheres foram violadas e humilhadas diante de seus olhos. Portanto, a sua emancipação, através da morte do rei da terceira ala, será também a emancipação dessas mulheres que, juntas, vivenciaram todos os horrores provocados pelos homens da terceira camarata:

A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. [...] 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, 2010, p. 186).

O ato de matar e não se arrepende ocorre porque a mulher do médico estava ciente de sua motivação: ela sabe que a exploração não teria fim enquanto o líder dos malvados estivesse vivo. Sabe também que se nova exploração fosse imposta, seria capaz de matar outra vez, pois não será mais indiferente ao próprio sofrimento e de suas companheiras. A partir da queda do malfeitor pelas mãos da protetora visionária, entendemos que a emancipação total das mulheres só ocorrerá plenamente quando os oprimidos se emanciparem da alienação; somente pela tomada de ação, a estrutura que insiste em dominar pela opressão poderá ser desconstruída. Esta consciência foi estendida às outras mulheres, e pode ser comprovada pela ala da rapariga dos óculos escuros, após a morte do algoz, quando decidem proteger a própria

ala de possíveis retaliações dos malvados: “As mulheres ressuscitam umas nas outras, as honradas ressuscitam nas putas, as putas ressuscitam nas honradas, disse a rapariga dos óculos escuros. Depois disto houve um grande silêncio, para as mulheres ficara tudo dito, os homens teriam de procurar as palavras [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 199- grifo nosso). Assim como a protetora, esta mulher também passou a entender que a luta deve ser em bloco, e que com a união de suas parceiras seriam capazes de fazer uma revolução.

Outra mulher, desesperada, é quem atea fogo no manicômio, alterando novamente os rumos da narrativa: todos serão obrigados a sair. Ao estourarem os portões, descobrem, pelos olhos da mulher do médico, que os funcionários do governo já não os vigiavam, nem forneceria alimento nos próximos dias. Eles estão abandonados, e agora livres. Os personagens principais da primeira camarata sairão guiados pela mulher que tem os únicos olhos capazes de enxergar. Nas ruas, passarão pela casa da rapariga dos óculos escuros, do primeiro cego e esposa, e por fim, se instalarão na casa que pertence ao médico. A rapariga dos óculos escuros ansiava em encontrar seu apartamento pois tinha a esperança de que localizaria os pais - motivo de sua maior preocupação; porém, só encontrou uma vizinha idosa morando no condomínio: “[...] a porta abriu-se e apareceu uma velha magríssima, só a pele sobre os ossos, esquelética, de enormes cabelos brancos desganhados. Uma mistura nauseante de cheiros bafientos e de uma indefinível podridão fez recuar as duas mulheres” (SARAMAGO, 2010, p. 235). Neste encontro aterrador, a velha vizinha explica como conseguiu sobreviver sozinha quando todos de sua família foram capturados e enviados para o confinamento:

E como é que tem podido, desde então, viver sozinha na sua casa, perguntou a mulher do médico. [...] É que não sou parva, cá me vou governando. [...] Os quintais têm couves, têm coelhos, têm galinhas, também há flores, mas essas não se podem comer, E como faz, É conforme, umas vezes apanho umas couves, outras vezes mato um coelho ou uma galinha, Crus, Ao princípio acendia uma fogueira, depois habituei-me à carne crua [...] (SARAMAGO, 2010, p. 236).

O isolamento e a definição de hábitos que podem ser considerados primitivos, fizeram com que a velha se tornasse arredia, buscando alternativas para manter-se viva, pois sabia que o governo levava pessoas à força para lugares desconhecidos; assim, a cegueira branca não a mata, e sua sobrevivência, mesmo que extremamente precária, não dependia de nenhum auxílio institucional ou de terceiros; com todas as dificuldades esta mulher idosa consegue permanecer consciente e lúcida ante os perigos do mundo. Apesar de ter adquirido hábitos

incivilizados, as ações da velha não podem ser comparadas com a barbárie dos cegos malvados: ela dá permissão para que a rapariga dos óculos escuros e a mulher do médico usem sua casa como passagem para chegarem ao apartamento da jovem rapariga. As mulheres conseguiriam facilmente causar diversos prejuízos a essa idosa, roubando seu alimento cru, as chaves de seu apartamento ou mesmo, se quisessem, causando-lhe algum dano físico, mas da mesma forma que não se apropriaram da força para explorar ou prejudicar dentro do confinamento, agora, em liberdade nas ruas, seguem a mesma lógica civilizatória de respeito e igualdade estabelecida para com todos: inclusive, antes de rumarem à casa do médico, deixarão uma generosa sacola com mantimentos recolhidos pela mulher do médico no mercado, como forma de agradecimento à velha por ter dado passagem dentro do condomínio. Ainda antes de rumarem ao novo destino, a mulher do médico reúne todos e faz a seguinte explicação:

Chegou a altura de decidirmos o que devemos fazer, estou convencida de que toda a gente está cega [...] se continuarmos juntos, talvez consigamos sobreviver, se nos separarmos seremos engolidos pela massa e destroçados. [...] Tu não estás cega, disse a rapariga dos óculos escuros, por isso tens sido a que manda e organiza, Não mando, organizo o que posso, sou, unicamente, os olhos que vocês deixaram de ter, Uma espécie de chefe natural, um rei com olhos numa terra de cegos, disse o velho da venda preta, Se assim é, então deixem-se guiar pelos meus olhos enquanto eles durarem, por isso o que proponho é que, em lugar de nos dispersarmos, ela nesta casa, vocês na vossa, tu na tua, continuemos a viver juntos. (SARAMAGO, 2010, p.244-245 – grifos nossos)

Neste trecho, observa-se a síntese do projeto de sociedade proposto por José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*: a mulher do médico, mesmo tendo condições de se autointitular líder do grupo, propõe uma espécie de assembleia em que todos podem participar e serem ouvidos: homens, mulheres, o velho da venda preta e até mesmo o garoto estrábico serão responsáveis por definir, juntos, o destino coletivo. Uechi (2018) destaca que a decisão que será válida para esta sociedade legitima todas as vozes, e a mulher do médico faz questão de reafirmar a solução de permanecerem juntos para conseguirem sobreviver. O que ela proporciona são condições para que sejam respeitadas a liberdade e a democracia; ela partilha da sua condição diferente, da visão, para que os cegos possam ter sua individualidade respeitada e para que manifestem seus posicionamentos, pois é este o projeto saramaguiano para a reconstrução do mundo: os párias e os marginais são resgatados e incluídos.

O grupo concorda em se concentrar na residência do casal protagonista, e juntos descobrem uma nova experiência, completamente distinta da vivenciada desde o momento da

cegueira até o enclausuramento no manicômio: quando cegaram, foram levados pelo governo, através do uso da força policial, e dentro do confinamento vivenciaram outras experiências altamente violentas e repressivas por outros homens, principalmente sobre os corpos. Quando libertos e guiados pela mulher do médico, experenciam uma reconfiguração democrática, no qual se percebem como portadores da palavra.

Na cena de retomada da visão de alguns personagens, os cegos haviam decidido concentrar-se, unir-se. Reunidos na casa da do médico, a visão do primeiro cego é retomada quando estão todos escutando uma história lida pela única personagem que enxerga, alimentando a imaginação com imagens que evocavam o período anterior à cegueira:

À noite não comeram, só o rapazinho estrábico recebeu algo para entretenimento dos queixos e engano do apetite, os outros sentaram-se a ouvir ler o livro, ao menos o espírito não poderá protestar contra a falta de nutrimento, [...] punham-se a seguir com os olhos da alma as peripécias do enredo, até que um lance mais enérgico os sacudia do torpor [...] (SARAMAGO, 2010, p. 305-306)

Após um primeiro momento de espanto, o primeiro cego reafirma: “Vejo, vejo”. Todos se enchem de esperança ao especularem que, do mesmo modo que a cegueira os atingiu repentinamente, a retomada da visão poderia se dar em larga escala, alcançando todos os cegos. A mulher do médico, que durante toda a epidemia carregou o pesado fardo de ser os olhos daqueles que não podiam ver, teve uma reação mista de felicidade e solidão, como se toda a resistência tida até agora desmoronasse com o alívio de não precisar mais ser a única guia do grupo. O choro incontido é acalentado pelo cachorro que passou a seguir o grupo após a saída para as ruas, denominado “cão das lágrimas”, que permanece ao seu lado enquanto todos, ansiosos, aguardam o retorno da visão. Este choro reafirma que em nenhum momento ela utilizou de sua condição como estratégia autoritária de dominação; a volta da emancipação de cada um dos membros do grupo não é marcada pela resistência dela a perder o poder que a diferenciava. Destaca-se outra reação importante do primeiro cego, quando fala à esposa:

[...] em certa altura, o primeiro cego teve a lembrança de dizer à mulher que no dia seguinte iriam a casa, Mas eu ainda estou cega, respondeu ela, Não faz mal, eu guio-te, só quem ali se encontrava, e portanto ouviu com os seus próprios ouvidos, foi capaz de perceber como em tão simples palavras puderam caber sentimentos tão distintos como são os da proteção, do orgulho e da autoridade. (SARAMAGO, 2010, p.308)

No manicômio, a mulher assumiu uma postura de confronto da autoridade desse marido que, sob a desculpa de proteção e cuidado, a reprimia. Agora, com a vantagem da retomada da visão, o papel fundamental de guia, condução, que coube até o momento à mulher do médico, pode ser dividido também com o homem. Ele percebe que pode guiar e cuidar da esposa, pois homens e mulheres podem amar-se e conviver em condição de igualdade: aquele que na epidemia foi cuidado, percebe-se capaz de agora auxiliar aquela que sempre dedicou grande parte de sua existência ao marido e ao lar. Portanto, guiar a esposa não é voltar a ser somente o homem autoritário no qual ele se reconhecia; o direito que considerava natural, de dominação, condizente com os sentimentos de orgulho e autoridade destacados pelo narrador, passa a conviver com a descoberta de uma nova perspectiva: os papéis podem inverter-se; homens e mulheres podem ser guias uns dos outros, pois podem viver em condição de igualdade, em que cuidar não é mais uma tarefa que rebaixa quem a executa.

A rapariga dos óculos escuros também reafirma sua transformação emancipatória quando diz ao velho da venda preta que a mulher que ela é hoje diferente da mulher de antes da epidemia. Agora que pode novamente enxergar, é uma interlocutora ouvida na nova sociedade convalescente, e abre mão dos antigos arquétipos de jovem prostituta. Portanto, não é só a retomada da visão física o elemento que conduz à nova transformação: ela também conseguiu superar a dominação e passa a viver democraticamente graças à queda de uma organização social que articulava capitalismo e patriarcado, seus opressores.

A última fala do romance, proferida pela mulher do médico, dá-se em um diálogo com o marido: “Por que foi que cegámos [pergunta ao médico], Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 2010, p. 310). Esta fala é a síntese do que tentamos demonstrar nesta breve análise da condição das mulheres em *Ensaio sobre a cegueira*. Quando afirma: “penso que estamos cegos”, utilizando um verbo no presente, quando os cegos já estão recuperando a visão, ela não está se referindo à cegueira branca, literal, que atingiu a quase todos. Este mal parece estar terminando, mas o que a sentença expressa é a consciência da personagem sobre os problemas acarretados pela organização social anterior à epidemia, que gera uma cegueira ante as mazelas sociais. A ordem de antes da cegueira não deve ser restituída, pois do modo como era organizada explorava, reprimia e abafava não só as mulheres, mas todos os que não controlavam o poder; os beneficiados eram os representantes do governo, os policiais, e dentro do manicômio os cegos malvados, portadores do objeto de repressão; esta “ordem” tradicional impedia a

emancipação política e democrática de todos. A cegueira repentina que colocou quase todos na mesma condição física dentro de um mesmo espaço, pôde expor este núcleo constitucional que trabalha pela manutenção do domínio policial, patriarcal e capitalista, que tentou manter a força masculina pelo poder da arma, e oportunizou uma reviravolta liderada pela única com visão física e subjetiva para iniciar um novo processo de apropriação e emancipação democrática. Sua preocupação, no final da narrativa, é que este novo mundo seja novamente corrompido por forças que reivindiquem suas posses anteriores; ela compreende que o “retorno da normalidade”, esperado com a retomada da visão do primeiro cego e da rapariga dos óculos escuros, não deve ser o retorno da vida social como antes da cegueira. Alcançar a liberdade e dar voz aos rejeitados não pode significar o fim da luta ou representar a estagnação, pois não é suficiente: todos devem estar atentos para que não se condicionem a novos privilégios. É por este motivo que a mulher do médico não cegou: ela tem consciência de que o processo de apropriação das conquistas precisa ser vigiado. Seu choro solitário, quando a visão começa a ser retomada, é carregado de alegria e de inquietação: ela carrega a preocupação de que o mundo pós-cegueira possa se transformar em uma reconfiguração do modo de explorar, e é por isso que todos deverão lutar para inviabilizar novas formas de violência. Portanto, a chave para compreender o jogo de palavras dito pela mulher, “cegos que, vendo, não veem”, não está no sentido fisiológico dos olhos, mas no modo como os sujeitos cotidianamente têm suas vidas cooptadas pelo capital e vivem uma falsa liberdade; sua luta foi para, além de tornar visíveis a exploração e a violência, tentar oferecer igualdade.

4.1 Olhar e resistência: a força visionária das mulheres em *Memorial do Convento* e *Ensaio sobre a cegueira*

Lançar-nos na análise da condição feminina em *Ensaio sobre a cegueira* nos leva a descobrir os lugares que as mulheres passam a ocupar na narrativa, e a importância das transformações vividas, sobretudo pela protagonista - mulher do médico -, para a construção de uma nova sociedade, menos desigual e mais humanista. Refletir sobre essas personagens nos remete a outras publicações do autor que também ponderam o lugar reservado às mulheres. Ao olhar para suas criações, verifica-se um amplo elenco de mulheres sábias, serenas e fortes, que configuram uma chave de leitura para ampliar a visão de mundo concebida ficcionalmente. Em seu terceiro romance, *Levantado do chão*, de 1980, quando a personagem Gracinda Mau-Tempo impõe sua vontade ao esposo Manuel Espada e o acompanha, o narrador tece o seguinte comentário: “já não há quem segure as mulheres”

(SARAMAGO, 1999, p.310). Em diversos outros romances, as figuras femininas podem ser vistas, por vezes de maneira escancarada, como contraposições à lógica social dominada pelos homens. Elas serão precursoras de um novo tempo, em que os papéis dos gêneros serão questionados, subvertendo discursos que privilegiem dominação e submissão.

Memorial do convento, publicado em 1982, considerado como uma das obras mais emblemáticas do autor, é aqui citado por começar a dar corpo, através de outra protagonista mulher, a um projeto de sociedade mais justa, de base matriarcal, que será aperfeiçoado em *Ensaio sobre a cegueira*. A história, que se passa no século XVIII, acompanha a construção de um enorme convento em Mafra, idealizado a fim de quitar uma promessa feita por D. João V para que a sua mulher engravidasse. A rainha, D. Maria Ana Josefa, era angustiada pela dificuldade de engravidar tão-somente para cumprir o seu papel social - reduzido à procriação -, e quando consegue o rei cumpre o prometido, ordenando o início das obras de construção do convento. No primeiro parágrafo do romance fica explicitado o objetivo específico deste enlace matrimonial e ironicamente também é exposta a culpabilização carregada pela mulher por causa da demora em gestar, uma vez que os homens nunca eram considerados estéreis. O narrador informa que o rei já tinha filhos não reconhecidos pela nobreza, fruto de traições, e destaca que este fato era sabido dentro da corte; portanto, romper com as promessas de fidelidade dos relacionamentos monogâmicos só é um problema quando a iniciativa é das mulheres; os homens frequentemente têm filhos com diversas mulheres mas não são questionados ou punidos:

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não empenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca, insinuação muito resguardada de orelhas e bocas deladoras e que só entre íntimos se confia. Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes, e segundo, material prova, se necessária ela fosse, porque abundam no reino bastardos da real semente [...]
(SARAMAGO, 2011, p. 3 – grifos nossos)

Assim, a primeira figura feminina apresentada tem o seu papel e sua utilidade bem definida no reino: procriar. Os encontros sexuais entre ela e o marido tentam cumprir o propósito específico de interesse da corte, e não proporciona à mulher nenhuma forma de prazer. Portanto, como observado em *Ensaio sobre a cegueira*, também no romance de 1982 a maioria das mulheres são oprimidas. Embora se trate ali de um retrato de Portugal do século

XVIII, a ideia de que maternidade faz parte do “ser mulher” perdura até hoje. Heleieth Saffioti (1976) trata deste outro aspecto importante ao pensar na desigualdade de gênero em nossa sociedade: para os homens, a possibilidade de ser pai não é um impeditivo para o desenvolvimento de outras funções, enquanto que para as mulheres, seguir com uma carreira e aliar a maternidade torna-se mais difícil, sobretudo pela ideia, ainda vigente, de que a responsabilidade pelo cuidado dos filhos é majoritariamente da mãe; os pais são vistos como colaboradores, auxiliares, mas as principais tarefas ficam a cargo das mulheres, que por muitas vezes acabam desistindo de suas carreiras acadêmicas e/ou profissionais para se dedicar exclusivamente aos filhos:

A masculinidade envolve, portanto, dois aspectos básicos e complementares: a possibilidade de ser pai e a possibilidade de desempenhar atividades construtivas das quais o homem, simultaneamente, deriva e às quais empresta prestígio. Por outro lado, poucas são as sociedades, e ainda assim dentro de limites bastante estreitos, que criam na mulher as aspirações necessárias para impeli-la a buscar outras satisfações além da maternidade. Nestas circunstâncias, a estratificação social a partir dos sexos limita sobremodo o desenvolvimento das potencialidades da mulher. (SAFFIOTI, 1976, p. 183).

Acompanhamos, paralelamente à vida na corte e à construção do monumental convento, personagens que moram em pequenas vilas, operários envolvidos na obra, os quais estão bem distantes da vida da nobreza e representam algumas transgressões culturais. Destaca-se a história de amor de Blimunda Sete-Luas e Baltasar Sete-Sóis, que nutrem um pelo outro um sentimento puro e duradouro, diferentemente do relacionamento artificial entre rei e rainha, alicerçado sobre interesses de poder.

Cabe-nos destacar a mulher destemida e decidida que é Blimunda, do povo, independente, questionadora e detentora de grande sabedoria. A jovem é apresentada enquanto assiste à condenação de sua mãe, Sebastiana Maria de Jesus, açoitada em praça pública e condenada a viver 8 anos exilada em Angola, sob acusação de bruxaria. A Inquisição esmerava-se em castigar publicamente os considerados hereges:

[...] e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada para que não me ouçam as temeridades, as heresias e as blasfêmias, condenada a ser açoitada em

público e a oito anos de degredo no reino de Angola. (SARAMAGO, 2011, p. 30)

No mesmo momento em que assiste aos castigos impostos à mãe, Blimunda conhece Baltasar na praça e o convida para viver junto dela. Em uma descrição que não destaca suas características físicas, há uma primeira referência aos seus olhos, tão emblemáticos nessa obra quanto os olhos da mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira*: “Porém, agora, em sua casa, choram os olhos de Blimunda como duas fontes de água, se tornar a ver sua mãe será no embarque, mas de longe [...]” (SARAMAGO, 2011, p.32). Emblemáticos porque os poderes desta mulher também estão relacionados à visão: quando está em jejum, vive um estado de clarividência sobrenatural, que lhe permite ver dentro dos corpos:

Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir [...] (SARAMAGO, 2011, p.47)

Possuidora do dom da clarividência, é capaz de ver um frade com bicha solitária nas tripas, um bebê na barriga da mãe com o cordão umbilical enrolado no pescoço, e vê também por debaixo do chão. Blimunda, assim como a mulher do médico, também é capaz de ver aquilo que todas as outras pessoas são incapazes de enxergar; consegue, assim como a protagonista de *Ensaio sobre a cegueira*, ver a verdade das coisas.

Blimunda e Baltasar envolvem-se num projeto do amigo Padre Bartolomeu de Gusmão, inventor de uma máquina (a passarola) que teria a capacidade de voar. O poder da mulher é usado para capturar e guardar as chamadas “vontades humanas”, separadas das pessoas quando estão à beira da morte, e, quando recolhidas por Blimunda, são úteis para fazer voar a máquina. Quando quer inibir suas capacidades videntes, come pão ao despertar, ainda deitada, pois é o jejum que lhe possibilita ver. Baltasar um dia alça o segundo voo da passarola acidentalmente, sozinho, e perde-se; a mulher então iniciará uma viagem por Portugal que durará nove anos, na tentativa de encontrá-lo. Nessa incessante busca por notícias, ela rejeita os falsos conceitos morais portugueses, a igreja e a nobreza, empenhada numa perambulação que lhe confere autoconhecimento. Pelo caminho, depara-se com um frade que tenta violá-la e reage energeticamente contra a violência masculina: crava-lhe um pedaço de metal nas costas, matando-o antes de que conseguisse concluir o abuso:

O frade tateou os pés de Blimunda, afastou-lhe devagarinho as pernas, para um lado, para o outro, excita-o terrivelmente a imobilidade da mulher, porventura está acordada e lhe apetece o homem, já as saias foram atiradas para cima, já o hábito arregaçado, a mão avança a reconhecer o caminho, estremeceu a mulher, mas não faz outro movimento, jubiloso o frade empurra o membro para a invisível fenda, jubiloso sente que os braços da mulher se fecham nas suas costas, há grandes alegrias na vida de um dominicano. Empurrado pelas duas mãos, o espigão enterra-se entre as costelas, aflora por um instante o coração, depois continua o seu trajecto, há vinte anos que este ferro procurava esta segunda morte. O grito que começou a formar-se na garganta do frade mudou-se em estertor rouco, brevíssimo. Blimunda torceu o corpo, aterrada, não por ter matado, mas por sentir aquele peso, duas vezes esmagador. Usando os cotovelos, empurrou-o violentamente, enfim saiu de debaixo dele. (SARAMAGO, 2011, p. 235-236)

Em *Memorial do convento* Blimunda não chega a passar pelos horrores do estupro, pois se defende antes de ser submetida à violação; a morte do homem dá-se em legítima defesa, a fim de evitar a exploração de seu corpo. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a protagonista dá ao líder dos malvados o mesmo desfecho do frade: mata-o com suas próprias mãos, usando uma tesoura improvisada como arma para a sua defesa. A diferença e o aprimoramento do projeto saramaguiano pode ser observado na motivação das mulheres: a mulher do médico, além da própria defesa, vinga-se daquele que representa a opressão de todas as mulheres do manicômio, e não apenas de seu próprio corpo; Blimunda é questionadora e também rejeita a dominação, mas *Ensaio sobre a cegueira* demonstra um salto de tomada da consciência, agora coletiva: além de libertar-se, a mulher do médico compreende que é necessário lutar pela libertação das outras oprimidas, pois somente com a luta em bloco a sociedade pode ser transformada; mesmo com a morte de apenas um homem, os outros entendem que nova exploração não será mais viável, pois agora as mulheres estão unidas na resistência.

As duas personagens saramaguianas que carregam no olhar a força representativa de um dos pilares de transformação do meio, também mostram a ambivalência do que vivem: há coisas que prefeririam não saber, e talvez, se lhes coubesse escolha, prefeririam não ter o privilégio da visão. Blimunda, com seu dom, guarda as vontades dos que estão prestes a morrer, numa tarefa exaustiva para levar a cabo um projeto que não era dela, mas sim do Padre Bartolomeu. Para a mulher do médico, o fardo também é pesado: trabalha incessantemente para levar dignidade e conforto aos cegos, além de ser responsável por interromper a barbárie no manicômio.

Ambas viam aquilo que não era agradável de se enxergar, mas o simbolismo da visão reavalia um mundo condicionado por comportamentos sociais, movidos pelo individualismo,

anulam os direitos humanos. As duas, pelo olhar, têm o poder da revelação: Blimunda, que vive no século XVIII, expõe os equívocos sociais legitimados no passado por meio de suas percepções e pensamentos originais. Ela é livre das doutrinas ideológicas da igreja, tem uma visão crua das coisas do mundo, e por este motivo é a única a conseguir enxergar o interior dos homens, ver “o que tem dentro”, capaz de revelar a essência dos outros. Como as pessoas são constituídas pelas construções socialmente estabelecidas, apoiadas nos pilares da Igreja e do Estado, não conseguem ter a mesma capacidade, e por isso enxergam o mundo permeado de normas e ideologias que as cegam para o que é real, impedindo-as de ver sem as amarras sociais, comumente castradoras da liberdade e dos desejos.

A única que não cegou em *Ensaio sobre a cegueira*, não fez uso de seu privilégio para se tornar uma tirana; ao contrário, coube a ela o papel fundamental de condutora do grupo. Ela nos leva a pensar sobre o mundo contemporâneo em que vivemos, ainda produtor de barbáries e alicerçado nos mesmos pilares ideológicos visualizados e questionados já por Blimunda, no século XVIII. Agora, uma vez que estão todos cegos, se sentem autorizados a desrespeitar, roubar e estuprar, como se o balizador das condutas sociais fosse o olhar do outro e não a própria consciência. É ela quem resgata a ordem e dá um basta à selvageria.

Saramago indica que a mulher também pode guiar a sociedade, e extrapola: homens e mulheres podem amar-se e conviver em condição de igualdade. No patriarcado – dominante antes da epidemia da cegueira se espalhar –, os homens controlam individual e coletivamente, por meio de valores e regras, o trabalho, o corpo e a sexualidade das mulheres. Neste sistema, o poder masculino é consagrado e a grande maioria das mulheres vivem em situação de inferioridade e desvalorização. As alegorias da cegueira e do enxergar o que ninguém mais vê alertam para os danos da construção e manutenção de uma sociedade egoísta, consumista e opressora, e indicam que a mudança dessa *práxis* só será possível se conduzida por mulheres sensíveis.

No projeto de sociedade iniciado em *Memorial do Convento* e aperfeiçoado em *Ensaio sobre a cegueira*, no qual a liderança social passa a ser feminina, observamos que não há a opressão do homem e sim a luta por igualdade, que culmina em uma libertação coletiva. Ambas as narrativas nos fazem repensar o mundo em que vivemos. Uma, por meio do diálogo com o passado, outra, pela dura conclusão de que a ficção poderia, mais do que nunca, representar o tempo presente. Nas duas obras são mulheres as responsáveis por, além de enxergar aquilo que que ninguém mais é capaz de ver, romper com a lógica social. A emancipação coletiva, inconclusa em *Memorial do Convento*, se concretizará em *Ensaio*

sobre a cegueira quando os cegos retornam à cidade e retomam a visão, compreendendo a importância que a liderança da mulher do médico teve no processo de libertação.

4.2 Outras representações microcósmicas da sociedade capitalista

O projeto de sociedade vislumbrado em *Ensaio sobre a cegueira*, tendo à frente a mulher do médico, além de lutar contra a dominação patriarcal demonstra-se também anticapitalista, pois revela o quanto os mais vulneráveis (sobretudo as mulheres) são violentados neste sistema social e econômico. Apesar de o patriarcado surgir antes do capitalismo, eles se fundem e juntos se entrelaçam para a manutenção de privilégios e hierarquias. Para Heleieth Saffioti, “não há de um lado dominação patriarcal e, de outro, a exploração capitalista, não existe um processo de dominação separado de outro de exploração” (SAFFIOTI, 2015, p. 138). A autora desenvolve seus estudos sob a perspectiva marxista, buscando entender o papel das mulheres na sociedade capitalista, destacando que este sistema nunca foi cego às questões de gênero, nem o seu desenvolvimento e aprimoramento significou, necessariamente, uma condição social melhor para as mulheres. A integração feminina no mercado de trabalho foi periférica, contribuindo para a manutenção da marginalização e alijamento. Saffioti (2015) defende que é necessário associar outros nexos como o capitalismo e o racismo à questão de gênero, para entendermos suas influências no processo de dominação/exploração.

Para Saramago, o sistema de trocas da modernidade, visando sempre o ganho, o lucro – é este o princípio geral do sistema capitalista – e, conseqüentemente, o prejuízo dos que não detêm os meios de produção (no caso de *Ensaio sobre a cegueira*, os alimentos), é um sistema opressor e injusto.

Destacaremos agora outras representações microcósmicas da sociedade capitalista observadas na narrativa literária, pois também assentimos que a questão de classe e a desigualdade de gênero estão intrinsecamente ligadas e foram articuladas conjuntamente na obra através de uma transformação social liderada e apoiada por mulheres, que, além de conseguirem subverter a dominação patriarcal, também questionam e enfrentam as imposições deste sistema, uma vez que nele a desigualdade é intrínseca e quem consegue ter mais poder toma decisões e explora o outro. Assim, a luta da mulher do médico também é por uma sociedade anticapitalista, mais justa e democrática.

Evidentemente, não se pretende aqui defender posições ideológicas para declará-las mais ou menos legítimas. O que pretendemos é aclarar questões trabalhadas pela literatura

que servem para leitura e interpretação da realidade. A fala dita certa vez por Saramago, “O escritor é um homem do seu tempo ou não é. O que escreve será sempre ação política ou omissão” (SAMARAGO apud AGUILERA, p. 192), alimenta esta breve análise, que a partir de elementos do texto literário busca identificar uma discussão que se expande para questões não-literárias.

O primeiro microcosmo observado é o que alimenta a ideia da garantia da propriedade privada: embora os enviados ao confinamento estivessem em um lugar que seria o destino de todos os cegos ou daqueles que tiveram contato com os contaminados, logo que entram começam a disputar os melhores locais para se instalarem, escolhendo cada um sua cama. Os primeiros enviados sentem-se no direito de ocupar este pequeno espaço e de não mais trocá-lo ou dividi-lo: “Aqui não podem entrar, esta ala é só nossa [...] Os contaminados defendiam a porta a soco e a pontapé, os cegos respondiam como podiam, não viam os adversários mas sabiam donde lhes vinham as pancadas” (SARAMAGO, 2010, p.133)

O individualismo, característica determinante da terceira fase do capitalismo, dito neoliberal, também é percebido na distribuição da comida: cada indivíduo preocupa-se primeiro com a sua alimentação para depois pensar no coletivo, pois mais do que garantir que todos comam, importam-se primeiro com a manutenção do alimento a si próprios: “Mal-intencionados e de mau carácter foram também aqueles que não só intentaram, mas conseguiram, receber comida duas vezes. A mulher do médico apercebeu-se do condenável acto, mas achou prudente não denunciar o abuso” (SARAMAGO, 2010, p. 93); quem organiza e se esforça por distribuir de maneira igualitária, é a representante deste novo modelo de sociedade a ser criado, a mulher do médico.

A instabilidade do sistema, necessária para sua manutenção e perpetuação, começa a se agravar quando os cegos da terceira camarata recolhem todas as caixas de alimentos e exigem que os demais cegos entreguem seus objetos valiosos. Assim como no capitalismo, o grupo passa a ter monopólio da circulação do principal bem – o alimento -, e para que alguns acumulem dentro do manicômio, outros serão explorados. O grupo dos malvados utiliza influência para concentrar mais poder por meio do discurso de que podem administrar melhor a comida do que os outros cegos. O alimento, representação das riquezas naturais, estava disponível para todos, mas agora de forma fracionada pelo excesso de cegos confinados; o que desperta o desejo de exploração do outro é a ideia de acumulação de algum bem. Os primeiros itens de interesse para troca são joias e dinheiro, que, no ambiente em que todos estão, cegos e confinados, não servem para comprar nada e nem mesmo para ostentar um estilo de vida, mas isto não é levado em conta: o que importa é apenas a acumulação, sem

nenhum tipo de reflexão sobre a necessidade daquilo que se acumula. O consumismo, representado por esta vontade aparentemente incoerente de querer bens em uma realidade na qual o dinheiro já não tem nenhuma função, demonstra que o teor do desejo é garantir *status* e poder.

Quando os objetos de valor se esgotam, a crise rapidamente se agrava com a nova imposição dos homens, que agora decidem trocar os alimentos pelo sexo com as mulheres. A ideia de que há liberdade no sistema é mais uma vez problematizada: será mesmo que as mulheres poderiam escolher, uma vez que ou aceitavam a exploração de seus corpos, ou ninguém comia? O liberalismo, que prega a liberdade em relação ao Estado e defende que o mercado é capaz de se autorregular, é metaforicamente criticado quando percebemos que os confinados, representantes desta sociedade contemporânea, não conseguem se organizar sem exploração; quando o cego malvado demonstra que tem uma arma, não existe nenhuma forma de concorrência possível: haverá somente a imposição das ordens de seu grupo, que massacra as outras camaratas com a ameaça da fome, da morte e do estupro. O líder dos malvados, detentor da arma de fogo, terceiriza a tarefa de busca das mulheres da primeira ala. Esta é outra forma de manipulação, pois transmite a ideia de que o outro está agindo de uma maneira legítima, realizando uma atividade para a qual foi designado. Por meio dessas medidas opressoras o pequeno grupo de homens da terceira camarata acumula cada vez mais poder, enquanto a maioria dos cegos é oprimida; primeiro acumularam bens, posteriormente acumulam o direito de explorar os corpos femininos pelo sexo. A maioria, mesmo revoltada e consciente das injustiças, não consegue se organizar para se libertar conjuntamente.

Destaca-se também o papel do Estado nesta sociedade: as pessoas que cegaram foram retiradas de suas residências e enviadas à força para o local de confinamento, e todos os dias escutam um discurso reproduzido pelo alto-falante, falando da necessidade de o governo tomar medidas enérgicas para tentar conter a epidemia e solicitando colaboração de todos para manter a ordem. Apesar da imposição arbitrária dos destinos dos contaminados, a intervenção do Estado não pode ser completamente descartada, uma vez que ele é o responsável por enviar alimentos para que os cegos não morressem de fome, e é a ele que o médico e sua esposa solicitam remédios para tentar tratar da infecção do ladrão de carros. Ainda que a intervenção estatal, neste caso, seja deficitária e opressora, a solução não está em simplesmente fazer com que desapareça, pois quando os cegos internamente resolvem assumir o poder, a exploração fica ainda pior, dada a incapacidade de gerirem-se e a sua defesa de interesses próprios cuja consecução implica a exploração da coletividade. A saída do manicômio, ocasionada por uma nova crise – acarretada pelo fogo – é marcada pela

ausência da força policial, que já havia abandonado o posto de guarda; saírem sozinhos à rua não garante nenhuma facilidade: deverão sobreviver por conta própria em uma cidade tomada pela sujeira, mortes e saques.

O poder e a influência dos meios de comunicação são abordados por duas perspectivas distintas. A primeira e única explorada na narrativa literária tem um lado positivo, e é apresentada pelo pequeno rádio portátil trazido pelo velho da venda preta ao confinamento. O aparelho serve para informar sobre os acontecimentos do país fora daquele ambiente e ajuda a distraí-los com a reprodução de músicas que trazem conforto em meio ao caos, lembrando momentos passados. Na narrativa fílmica, o cego da pistola usa o rádio de comunicação interna do manicômio para iniciar sua ameaça, já que é por este recurso que avisa os demais sobre a primeira condição imposta para entregar o alimento. Meirelles, na adaptação fílmica, acrescenta então um novo significado aos meios de comunicação, mostrando como também podem ser usados para exercer poder e domínio.

Tratemos agora do homem que trabalha para os cegos malvados, denominado “cego da contabilidade”, que é cego de nascença: “Havia portanto um cego normal entre os cegos delinquentes, um cego como todos aqueles a quem dantes se dava o nome de cegos [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 146). Ele era o responsável por verificar quais itens entregues pelas camaratas realmente tinham valor e anotava em sua máquina de braile o que havia sido recolhido por cada grupo; eis as falas reproduzidas na adaptação cinematográfica que tratam do momento em que o médico percebe que a cegueira do homem é anterior à epidemia:

[Barulho da máquina de braile]

Médico: Você é cego.

Cego da contabilidade: Obrigado, professor.

Médico: Você está usando uma máquina de braile. Você é um cego normal.

Cego da pistola: Ele não é normal. Ele nasceu cego, mas isso torna ele um super-herói num mundo assim, então é melhor tomar cuidado.

Médico: Você é o único entre nós que nasceu cego, devia entender compaixão e decência humana.

Cego da pistola: Cala a boca, cala a boca, ele é cego, só isso. Isso não torna ele bom ou mau, ele só é um cego. E agora ele é cego e tem uma função, porque ele está cuidando dos doentes e famintos da ala dele.

Cego da contabilidade: Isso mesmo.

Médico: Como consegue dormir à noite? (MEIRELLES, 2008, 01'00"39- grifos nossos)

É possível identificar nesta cena mais um microcosmo do sistema capitalista aprimorado no neoliberalismo: a ideia de meritocracia. Ora, o indivíduo que já era cego antes da epidemia recebe uma espécie de validação para explorar: agora que sua condição representa uma vantagem, esta capacidade que o diferencia o faz merecedor e representante do direito de acumular. O uso inicial da palavra “normal” pelo médico e o posterior “ele não é

normal” pelo cego detentor do revólver, apresentam distinções de significado: para o malfeitor, a “anormalidade” agora é funcional e determina um benefício ao homem, expondo mais uma maneira contraditória utilizada como forma de exploração. Neste sistema em que os desejos e vontades individuais se sobrepõem ao coletivo, finalmente chegou a vez do cego de nascer desenvolver plenamente todas as suas habilidades e ser valorizado, mesmo que o resultado seja a ruína dos outros confinados; ele se associa com aqueles que o fortalecem e juntos aniquilam os outros, pois é parte da organização fazer com que os indivíduos estejam sempre concorrendo entre si e explorando uns aos outros. A livre associação reflete justamente o desejo de se juntar com os considerados mais fortes para conquistar maior acumulação de bens. Desta forma, Meirelles questiona a ideia de que as pessoas partem do mesmo ponto, em condição de igualdade: os detentores dos privilégios e vantagens os utilizam em prol dos próprios benefícios. Eis mais uma exposição do estímulo à concorrência no qual o poder decisório e dominante ainda permanece nas mãos de poucos.

Por fim, a exploração dos corpos levada ao limite por meio do pagamento do alimento condicionado à entrega dos corpos femininos culmina na necessidade de transformação das relações sociais, e é por isso que a mulher do médico executará o rei da ala 3, libertando homens e mulheres da opressão. Portanto, ocorre a libertação da classe oprimida através da superação da classe dominante. Essa libertação exige que os cegos estejam preparados para as retaliações que tentassem restituir o poder a dominação de uns sobre outros, e é por isso que os cegos entendem ser necessário montar a barricada:

Que foi que se passou, perguntou o médico, disseram que foi morto um homem, 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 atravessasse o pescoço, Não soubemos resistir como deveríamos quando eles apareceram com as primeiras exigências, Pois não, tivemos nós medo, e o medo nem sempre é bom conselheiro, e agora vamo-nos, será conveniente, para maior segurança, que barriquemos a porta das camaratas pondo camas sobre camas, como eles fazem, se alguns de nós tivermos de dormir no chão, paciência, antes disso do que morrer de fome. (SARAMAGO, 2010, p. 189-190- grifos nossos)

Assim, os cegos entendem que o processo de transformação social não é concluído com uma ação isolada; é necessário que permaneçam vigilantes para que não sejam

novamente explorados por novos líderes. Matar o chamado rei da ala 3 não impede o surgimento de outras lideranças que possam vir a reprimir e explorar, e esta tomada de consciência de defesa constante das liberdades é que permite a manutenção de uma sociedade menos desigual.

5. Análise da adaptação *Blindness*: um olhar para o ecrã

Iniciaremos a análise da obra de Fernando Meirelles apontando para o fato de que *Blindness* não só dialoga com o texto literário como o amplia através da leitura crítica que o cineasta elabora de *Ensaio sobre a cegueira*, passando a constituir-se como parcela importante da fortuna crítica. É neste lugar de entrecruzamentos de códigos que continuaremos a ver as marcas autorais cinematográficas. Buscaremos averiguar, ao longo deste capítulo, alguns caminhos percorridos por esse texto novo, gerado na prática intertextual.

Ao partir do romance saramaguiano para criar sua obra fílmica, o cineasta Fernando Meirelles transpôs para as telas de cinema – mídia que não pode prescindir do sentido da *visão* – um enredo que trata de “cegueira”. Prestando atenção aos elementos do próprio filme, trataremos em seguida de algumas estratégias utilizadas na delineação da poética fílmica. Consideraremos como os modos básicos de narração são usados no filme para estabelecer uma relação com a trama do romance, quais são os procedimentos cinematográficos que buscam traduzir o que está na obra escrita: pode ser através de figuras de linguagem usadas para construir sentidos, através da articulação de pontos de vista e outros modos. A análise pretende cotejar também romance e filme de um modo mais sistematizado, e para tal utilizaremos operações definidas por Francis Vannoye, trabalhadas por João Batista de Brito na obra *Literatura no Cinema*. Brito fala, a partir de Vannoye, sobre os termos adição e redução. A adição é o processo em que o diretor acrescenta elementos que não aparecem no texto literário, enquanto a redução trata de excluir da produção cinematográfica alguns elementos/cenas que constavam na obra escrita. Brito acrescenta aos seus estudos outros dois conceitos: deslocamento e transformação.

O deslocamento refere-se à inversão da ordem cronológica ou espacial em relação a elementos do livro, e a transformação envolve dar configurações diferentes a elementos que fazem parte das narrativas: por exemplo, aumentar ou diminuir elementos. Sabemos que este modelo não resolve todas as aflições decorrentes da investigação, mas direcionará algumas questões a serem discutidas na análise comparativa pretendida neste trabalho. Também

procuramos investigar outros aspectos do filme que despertaram nossa atenção, como algumas escolhas vocabulares, o uso da música e de metáforas que não constam no romance.

5.1 Das escolhas vocabulares

Quando observamos o livro *Ensaio sobre a cegueira* e o filme, *Blindness*, percebemos de antemão a diferença entre os títulos. O primeiro refere-se a um romance e anuncia a mistura de gêneros literários ocorrida no interior do texto ao ser nomeado ensaio. Essa escolha de Saramago se aplica também a outras obras, como *Ensaio sobre a lucidez*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *Memorial do Convento* e outros. O filme, apesar de ficar com o nome homônimo na versão para português, no original permaneceu *Blindness* - que em tradução livre significa apenas cegueira. O título fílmico, portanto, optou por construir uma outra forma e um outro sentido com a omissão da palavra “ensaio”.

Tal escolha aponta para a posição do diretor em face da complexa operação que realiza. Meirelles reafirma sua intenção de transcrição e releitura do texto literário de José Saramago, e sua decisão está embasada na compreensão de que um objeto estético não pode ser transposto em sua integralidade a outro meio. O que é possível então é a tradução do sentido, ou seja, uma interpretação do texto.

Ao trabalhar com adaptações, manter ou transformar títulos são atos, *a priori*, decorrentes de escolhas dos produtores, baseadas em critérios de publicidade específicos do cinema, a fim de tornar a obra mais atrativa para o público em geral e, conseqüentemente, aumentar a venda de bilhetes. É importante lembrar que a tradução do romance para o inglês, feita pelo tradutor Giovanni Pontiero bem antes de se pensar na adaptação cinematográfica, também permaneceu com o título *Blindness*. Portanto, Meirelles e a equipe da produção fílmica optaram pela estratégia de manter igual ao título do idioma em que foi gravado o filme. O cineasta não se limita a traduzir as palavras de Saramago em imagens e torna isto evidente não só com a mudança do título, mas com as escolhas que veremos adiante, através da análise fílmica. Por ora, destacamos algumas estratégias relacionadas especificamente à palavra: o diretor sutilmente utilizou outros idiomas que não somente o inglês na película, em uma tentativa de reforçar a não identificação de lugares com um país específico, e o fez também por meio da linguagem. Quando a esposa do primeiro cego chega em casa, há um breve diálogo inicial do casal em japonês, sem tradução nas legendas em português, e a primeira frase dita em inglês “**Where are the cars keys?**” (onde estão as chaves do carro?) indica o roubo do veículo pelo homem que havia se disposto a levar o cego até sua casa.

Alguns minutos depois, ao mostrar a rapariga dos óculos escuros em uma farmácia, a palavra “harmonia”, destacada em português, serve para lembrar o espectador da origem portuguesa do texto. Posteriormente, a ambulância que carrega o médico e sua esposa está em inglês.



Figura 1 (14'15) – rapariga dos óculos escuros na farmácia.



Figura 2 (21'36) – ambulância transportando casal ao manicômio.

O filme convida o espectador a verificar a universalidade através das estratégias observadas acima, que a princípio poderiam causar estranhamento, mas foram articuladas de por meio de destaques pontuais, conseguindo contemplar adequadamente as especificidades intersemióticas.

5.2 A construção de *Blindness*

Um dos maiores desafios dessa adaptação está em tratar a representação da cegueira branca, que atinge todos os personagens, com exceção da mulher do médico. Meirelles criará imagens excessivamente claras ou escuras e muitas vezes sem foco, causando dificuldades de entendimento aos espectadores. Abaixo, trabalharemos com alguns momentos que julgamos pertinentes para o desenvolvimento da nossa análise.

Na primeira cena do filme, vemos *close-up* de um semáforo que alterna de cor entre vermelho e verde bem vivos, enquanto carros se movimentam; ao mesmo tempo, escutamos o som de buzinas e freadas, indicando aos espectadores tratar-se de uma cidade agitada. Há então uma cena em câmera alta mostrando um trânsito intenso, e na imagem sequencial passamos a conhecer o primeiro cego, pois após o sinal se abrir, o carro dirigido por ele acelera e freia bruscamente. Algumas pessoas se aproximam do veículo e o homem então pronuncia “Estou cego”. Parece-nos que a escolha da câmera alta neste momento inicial reforça a ideia de pequenez do homem em meio a tantas pessoas e movimentação.



Figura 3 (00'35) – Cena inicial do filme.



Figura 4 (1'19) – Câmera alta da cidade.

Observamos o começo de um tumulto e um outro homem, interpretado por Don McKellar, se prontifica a levá-lo para a sua residência. Assim que a porta do veículo é fechada, não percebemos mais a movimentação anterior do trânsito. Ao focar novamente no primeiro cego (Yusuke Iseya), percebemos que o ambiente fica ofuscado, evidenciando-se para o espectador a ideia da dificuldade de enxergar, ressaltada pela luminosidade.



Figura 5 (3'23") Primeiro cego sendo levado para casa.

Durante o percurso até à casa desse primeiro cego, a tela fica branca em diversos momentos, representando-se assim a cegueira branca descrita pelo homem ao longo do trajeto. O primeiro cego mostra-se desconfiado da bondade do voluntário que o leva para casa, e posteriormente descobriremos que seus instintos estavam corretos, uma vez que se trata de um ladrão de carros, que também acabará contaminado pelo mesmo mal. Os dois homens conversam durante o caminho até a residência, e o primeiro cego explica que sua cegueira “é como nadar em leite”, a que o ladrão responde: “O bom é que eu nunca ouvi dizer que a cegueira fosse branca. É escura, não é? É a ausência de luz. Então eu acho que isso é bom. Quer dizer que não é cegueira mesmo. Foi muito rápido. Cegueira vem devagar. O que você tem é psicossomático ou algum tipo de reação nervosa” (MEIRELLES, 2008, 00'03"40). Percebemos, pelo comentário do ladrão durante este diálogo, um primeiro questionamento em

relação à cegueira do homem, uma vez que eles lembram que cegueira é comumente ausência de cor; o homem já levanta a hipótese de não se tratar de algo físico, mas sim psíquico.

O cego fica em casa sozinho por algumas horas até que sua esposa chega e, ao perceber a condição do marido, procura o telefone de um médico oftalmologista na lista telefônica; observamos, novamente, escolhas cinematográficas de Meirelles, agora mostrando a mulher refletida em dois momentos na mesma cena, como se fosse uma fotografia paralela. A segunda cena selecionada mostra o exame médico feito pelo oftalmologista durante a consulta, quando a cegueira ainda era um caso isolado.



Figura 6 (7'29") mulher do primeiro cego refletida.



Figura 7 (8'30") Cena do exame médico realizado no primeiro cego; nova aproximação com *close-up*.

O filme mostrará, paralelamente, outras personagens ficando cegas, sempre envoltas em “mar de leite”: o ladrão de carros conhecido nos primeiros minutos, o garoto estrábico (Mitchell Nye), a mulher dos óculos escuros (Alice Braga) e o velho da venda preta (Danny Glover). Para retratar a cegueira destes personagens, a película adota um ritmo um pouco mais acelerado, exibindo em sequência fragmentos distintos das ações que cada um executava ao cegar. Sobre o ritmo, Marcel Martin afirma: “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). Observamos que, com o acelerar dos momentos antecessores da cegueira, cresce a tensão da narrativa; e antes de ficarem cegas, a cena torna-se excessivamente escura, sendo quase impossível identificar os elementos ao redor das personagens, como podemos ver nas imagens:



Figura 8 (10'25'') Cena que antecede a cegueira do ladrão de carros: primeiramente mostra traços da escuridão; posteriormente, o farol do carro representará a cegueira branca.



Figura 9 (16'57'') Rapariga dos óculos escuros cega, refletida pelo vidro de um hotel.

A mulher do médico, personagem central na obra de Saramago, é apresentada ao espectador na cena de um jantar, quando o marido oftalmologista, tendo atendido o primeiro cego, comenta sobre o insólito caso durante a refeição preparada pela esposa. O médico, na ocasião, fala sobre a hipótese de ser *agnosia*, um distúrbio que pode ser causado por lesão no lobo parietal, temporal ou occipital do cérebro e impede que os afetados tenham o poder de reconhecimento perceptivo, criando uma espécie de cegueira psíquica.

É importante contextualizar a sequência. Afinal, nesse momento a reação da protagonista adiciona um elemento à criação fílmica: é ela quem faz a associação da palavra técnica utilizada pelo marido com outro termo, de forma equivocada: *agnosticismo*, relacionado à crença na inacessibilidade da verdade sobre questões metafísicas. Destacamos as falas abaixo para melhor compreensão da cena:

Mulher do médico: 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 para lá. (grifos nossos) (MEIRELLES, 2008, 12'09'')

No momento em que é revelada a mesma hierarquia intelectual estabelecida entre o marido e esposa, observada anteriormente na narrativa literária, verificamos, através do comentário feita por ela (aparentemente desprezioso), como, de forma sutil, uma chave de leitura filosófica também presente no romance será construída e permeará outros momentos da obra fílmica. Para o marido médico, não há possibilidade de o mal ter outra raiz além de alguma patologicamente explicável. Quem indica outro tipo de especulação sobre sua origem

é a mulher do médico, demonstrando que a construção de saberes também se faz à margem do conhecimento científico e criando abertura para outras hipóteses que não as fisiológicas. A fala da esposa do médico aparenta inutilidade no mundo real, como se fosse aquela peça solta na engrenagem do mundo regulado, complexo e pragmático, mas faz o espectador refletir sobre a correlação entre descrença e julgamento, atrelados por ela ao termo agnosticismo. Poderíamos associar o pensamento construído somente à concepção filosófica do termo? Essa aparente confusão entre os termos tem seu propósito: o problema não será apenas a cegueira física em si, mas os desdobramentos ocasionados pelas ações das pessoas que cegam. Enquanto lava a louça do jantar, a esposa é focalizada, criando-se a impressão de que reflete sobre o assunto discutido anteriormente, apesar de ter dito ao marido “Deixe para lá”. Aqui parece refletir sobre o cotidiano, com um ar misterioso mirando o nada, reflexo de alguém que muito mais escuta do que fala.

Meirelles utiliza a câmera como se o próprio espectador estivesse dentro do filme, espiando pelo reflexo do vidro. A essa altura, ainda estamos conhecendo a personagem e vendo como ela se relaciona, se comporta, como fala e se movimenta. A paralinguagem (que envolve movimentação e interação na *mise-en-scène*) contribuirá para fortalecer o discurso de crítica social.



Figura 10 (13'01") Mulher do médico na aparente perplexidade causada pela sua reflexão filosófica.

Após ser apresentada em uma cena comum às atividades domésticas rotineiras, preparando a sobremesa e servindo o jantar ao marido, nas cenas destacadas abaixo, anteriores a ida para o confinamento, temos o reforço da ideia do cuidado com o outro, pois, antes de pensar na própria saúde, ela tenta investigar alguma anomalia no olho do marido, e não hesita em demonstrar-lhe o seu afeto, mesmo deduzindo já se tratar de uma enfermidade contagiosa. Analisando as relações da protagonista com o marido e posteriormente com os demais cegos, observamos que Meirelles, na adaptação para o cinema, procurou manter o universo da personagem, de modo a reafirmar algumas questões discutidas por Saramago.



Figura 11 (18'12'') Mulher do médico observando o olho do marido.



Figura 12 (18'51'') Beijo da mulher no olho do marido.

Antes de serem levados para o manicômio, há o uso do recurso cinematográfico de um plano-detalhe da cesta de frutas que fica na casa do casal; o objeto e as frutas serão retomados no final da narrativa fílmica, evidenciando dois momentos fundamentais na construção da passagem do tempo, através da deterioração mostrada pelo bolor e poeira, e a partir da luminosidade que incide nos espaços. O realizador nos faz sentir o ritmo temporal e o avanço da diegese através da escolha de destacar o escurecimento da cena.



Figura 13 (20'31'') Cesta de frutas na casa do casal, antes de irem para o manicômio.



Figura 14 (1h43'33'') Cesta destacada na volta do casal à residência.

Após chegarem ao local da quarentena, os cegos também ficarão separados em diferentes alas como no romance, e os principais personagens abrigam-se na ala 1. É possível observar que a narrativa assumirá novamente um ritmo mais lento, acentuando a dramaticidade dos acontecimentos; este novo espaço também será excessivamente claro, principalmente nos momentos de abertura das portas para a chegada dos novos infectados. A cor branca, utilizada em propagandas de produtos para lavar roupas e desinfetantes, também é comumente escolhida nas paredes de hospitais e clínicas odontológicas, pois simbolicamente representa higiene e tranquilidade. Porém, ao ser utilizada como nos momentos selecionados abaixo, em que momentaneamente impede os espectadores de enxergarem o cenário, causa desconforto ao impossibilitar o entendimento completo do enquadramento. O branco,

diferentemente da simbologia habitual, desvelará ao longo do filme toda a imundice do ambiente e as impurezas das relações sociais. Esta escolha do diretor, reforçando a claridade, serve também para aludir à cegueira dos internados, uma vez que ela também é descrita por eles como um excesso de claridade.



Figura 15 (23'13'') Chegada dos outros cegos.



Figura 16 (24'50'') Ladrão de carros conversando.

O local escolhido pelo governo para abrigar os cegos passará por inúmeras modificações ao longo do filme, no início sendo bastante limpo e habitável, mas com o passar dos dias tornando-se extremamente sujo, deteriorado, reproduzindo a descrição realizada por Saramago no romance: um ambiente fétido, com fezes ao chão, completamente imundo:

Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos, macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções. (SARAMAGO, 2010, p.136)

No filme, a mulher do médico assume o mesmo protagonismo da narrativa literária, pois ela se torna a principal ajudante do grupo, e tenta ao máximo manter a ordem e a limpeza. Assumir a responsabilidade de cuidar e auxiliar os cegos para a execução de todo tipo de tarefa acaba abalando o relacionamento do médico e sua esposa, pois agora ele percebe que está totalmente dependente dela para realizar toda e qualquer ação. O homem, conforme podemos observar no diálogo retirado da película, associa os cuidados recebidos à maternidade e enfermagem, verbalizando a insatisfação de ter, na esposa, uma espécie de cuidadora:

Médico: Você me veste, dá banho, limpa minha bunda. Pelo amor de Deus! Já é duro pensar em você como...

Mulher do médico: Como? Como o quê?

Médico: Como esposa. E não como minha mãe. Ou uma enfermeira.

Mulher do médico: Bom, você terá que se acostumar. Eu não tenho escolha. (MEIRELLES, 2008, 52'48'')

Na primeira imagem, ela é a guia do grupo de cegos e, na última, aparece desolada. As três cenas selecionadas sobrepõem-se em menos de um minuto e através do escurecimento gradativo e evidente sujeira no piso e na parede, que servem para sintetizar a passagem do tempo em poucos segundos. Note-se que nos três recortes as grades das janelas estão evidenciadas, e o corredor estreito ocupado pelos cegos cria a impressão de estarem presos nesse lugar.



Figura 17 (35'01'') – mulher do médico ajudando cegos recém-chegados



Figura 18 (35'12'') – Espaço piorando



Figura 19 (35'22'') – Espaço deteriorado

Outro aspecto fundamental a ser estudado para melhor compreensão da análise fílmica, portanto, é a construção dos espaços no enredo e como as personagens interagem em cada um dos diferentes locais, pois isso pode apontar para uma multiplicidade de significações. Torna-se possível, a partir da análise do espaço, observar como se delinearam as metáforas e como as pessoas se transformam no interior desse ambiente repleto de grades e muros, do qual estão impedidas de sair. As personagens passarão por alguns processos de mudanças que, além de físicas, ocasionadas por diversos dias sem banhos e com alimento fracionado, também serão refletidas em questionamentos morais, culminando com a

realização de atos que provavelmente não se concretizariam em outras condições. Para o embasamento teórico utilizaremos os estudos de Foucault, publicados no artigo “Outros Espaços”, de 1967, uma vez que a análise empreendida pelo autor corresponde a uma crítica dos espaços, investigando como os locais são construídos nas sociedades e como servem para aproximar ou afastar determinados grupos sociais.

Foucault discorre sobre a necessidade de revisão do conceito de tempo e espaço, uma vez que, diferentemente da Idade Média em que havia uma hierarquização dos lugares, no século XX há um entrecruzamento entre o espaço e a história. Para o autor, as ciências sociais começam a promover a relativização que coloca o espaço em primeiro plano de análise:

[...] talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização. (FOUCAULT, 1984, p.413)

Ao discorrer sobre as oposições criadas nas relações espaciais e sobre como o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos, o filósofo cita dois conceitos antagônicos: as utopias, essencialmente irreais, e as *heterotopias*, representantes de locais reais criados por cada sociedade com objetivos específicos. O nosso interesse em aproveitar as análises de Foucault a respeito das *heterotopias* está justamente na busca pela compreensão mais aprofundada dos objetivos do governo, na ficção que ora nos ocupa, ao enviar os cegos para o manicômio, e das lutas espaciais travadas pela sobrevivência no confinamento, uma vez que os estudos do autor tratam do controle dos indivíduos por meio de relações sociais e espacialidades.

As *heterotopias* tratam de espaços onde as relações de poder podem ser observadas por meio de práticas que são socialmente permitidas e esperadas pelo poder formal, e aquelas que, devido às práticas cotidianas, são ressignificadas, permitindo-nos pensar a realidade do espaço social por meio da ideia de representação de lugares que compõem o entorno da sociedade, como prisões, colégios e hospitais.

Essas práticas estão em permanente atualização e embates devido aos diferentes interesses. Portanto, se faz necessário, a nosso ver, incorporar a análise das *heterotopias* discutidas por Foucault à compreensão da dinâmica dos cegos no manicômio, pois de um lado há instruções formais enviadas pelo governo, e do outro, aquilo que nem sempre é justo, mas

que deve ser feito pelos cegos para garantir a sobrevivência no espaço de confinamento. Para pensar no manicômio a partir das *heterotopias*, trataremos de dois tipos distintos definidos pelo francês como *heterotopia de crise* e *heterotopia de desvio*, procurando compreender como, através de construções sociais, temos a relativização dos lugares na sociedade.

De maneira enxuta, ao falar sobre *heterotopias de crise*, temos em mente lugares socialmente efetivos que eram construídos já nas sociedades primitivas com a finalidade de enviar indivíduos que se encontrassem em situações que necessitassem de algum tipo de afastamento do núcleo social por um período determinado. Elas geralmente rompiam com a norma, com instituições socialmente aceitas, e predominava alguma forma de crise. Embora estas heterotopias tenham desaparecido, Foucault cita que restaram delas alguns traços como o serviço militar. As *heterotopias de desvio*, que hoje substituem as *heterotopias de crise*, também tratam de lugares socialmente construídos para abrigar os indivíduos; porém, servem para aqueles que revelam comportamentos considerados fora do padrão, desviantes em relação ao conjunto social, mas que ainda assim são encontrados na sociedade, como as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas e as prisões. Neste tipo de heterotopia, o distanciamento social é organizado em espaços determinados por meio de uma moderna institucionalização com grande infraestrutura e com uma segregação individualizada.

O manicômio, lugar emblemático que estava abandonado, é a opção escolhida pelo governo para abrigar os cegos, na tentativa de frear a epidemia desconhecida. Num momento de crise social, segregam-se todos os contaminados sem nenhuma forma de distinção. Neste ponto, texto literário e filme conseguem estabelecer um diálogo no que concerne à questão da crítica à desumanização do ser humano e à sociedade que, diante de uma situação tão grave como a epidemia da cegueira branca, optará por isolar os seus doentes em vez de tratá-los dignamente, com acesso a acompanhamento médico adequado e convívio social:

Pois então que seja 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 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, 2010, p. 46)

Construído pela sociedade, mas ao mesmo tempo situado fora dela, o manicômio, em sua origem, serve para confinar os sujeitos que apresentam distúrbios psíquicos e reflete um projeto de valor socialmente criado, mostrando quem é excluído e quem pode ser enquadrado

no convívio coletivo. A escolha do governo, no momento da crise, reforçará que o local tem agora exatamente a mesma função inicial, qual seja, a de segregar e isolar os que passam a ser considerados ameaçadores para viver e conviver em grupo:

Essas heterotopias de crise hoje desaparecem e são substituídas, acredito, por heterotopias que se poderia chamar de desvio: aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida. São as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas; são, bem entendido também, as prisões [...] (FOUCAULT, 1984, p.416).

O local funciona como uma célula institucional de poder e acreditamos representar uma *heterotopia de crise*, pois receberá a todos sem qualquer distinção individual. Não observamos a moderna institucionalização e infraestrutura comum nas *heterotopias de desvio*, que têm receituário específico de tratamento para cada paciente. No espaço do manicômio, não há individualização dos cuidados: todos ficam largados à própria sorte. Trata-se de um lugar que foi construído inicialmente pela sociedade, em uma determinada época, para separar pessoas consideradas incapazes de viver em grupo devido a doenças mentais, isolando-as do convívio social; portanto, originalmente concebido para abrigar comportamentos desviantes. A instituição governamental, porém, agora age de modo semelhante ao decidir enviar os cegos para um local que seria mais barato do que outras estruturas, mas não fornece nenhum tipo de assessoria aos abrigados. As heterotopias, dessa forma, nos auxiliam a pensar como os espaços tornam-se confluentes e influenciam a subjetividade e a estrutura do pensamento humano, pois permitem a reflexão sobre o mundo segundo variados espaços, como, por exemplo, o do manicômio.

Particularmente na narrativa fílmica, Meirelles intensamente explora sombras, grades, vidros e janelas para auxiliar a construção de sentido. As escolhas reforçam ao longo de grande parte do filme que os cegos são prisioneiros no manicômio, separados da cidade por grandes muros, ferros e guardas. A construção do prédio é marcada por elementos que caracterizam a segregação e o distanciamento; os cegos que tentarem fugir serão executados pelos guardas que cuidam da vigilância, pois o governo não só legitimou este poder, como se apropriou do discurso de que a reclusão é necessária para preservar a ordem social que deve ser mantida a qualquer custo, inclusive decidindo quem tem o direito, ou não, de ocupar outros espaços. Cumpre notar que a luminosidade, o modo como o ambiente é organizado, a deterioração do prédio e da cidade, se relacionam com a deterioração da organização social que era até então conhecida pelos cegos antes da epidemia, pois junto com as transformações dos locais mudam também as pessoas e o modo como elas se organizam.



Figura 20 (21'34'') Exemplo do uso das grades



Figura 21 (47'32'') Exemplo do uso das grades



Figura 22 (22'34'') Exemplo do uso das grades



Figura 23 (29'06'') Exemplo do uso das grades



Figura 24 (31'34'') Exemplo do uso das grades



Figura 25 (31'49'') Exemplo do uso das grades

Destaque-se ainda o líder dos homens da Ala 3, interpretado por Gael García Bernal. Inicialmente ele aparece trabalhando como *barman* no hotel em que a mulher dos óculos escuros se encontra com um cliente, e dentro do confinamento assume uma liderança cruel e opressora das outras alas, privando-os de alimento e exigindo a exploração dos corpos femininos. A cena abaixo mostra o momento em que o homem domina o sistema de som e áudio – que até então só repetia um vídeo com os informes do governo – para anunciar suas exigências. Além de ser enquadrado também envolto pelas grades recorrentes no filme, ele canta ironicamente “*I just called to say I love you*”, canção que consagrou o músico Stevie Wonder, cego semanas após o nascimento. O homem se autointitula o rei da ala 3, e por ser portador da arma de fogo domina inclusive os outros homens que o apoiam. No filme, ele

revela um perfil de crueldade debochada que pode ser visto não só ao cantar, mas também quando passa esmaltes nas unhas enquanto o cego de nascença confere os objetos de valor entregues pelas outras alas.

A figura 27, abaixo, é observada quando os cegos já estão livres do manicômio e caminham pelas ruas. Eles passam em frente a um prédio em que é possível ler *Piano Lessons* (aulas de piano) e no mesmo momento escutamos o som de um piano tocando o 2º Movimento do Concerto em Fá Menor de Johann Sebastian Bach⁶. Após passar pela placa, a câmera foca no primeiro cego e sua esposa, que mexem a cabeça parecendo procurar o som. Sequencialmente ainda é possível ouvir a melodia enquanto em câmera alta, em um movimento rápido, focaliza-se a cidade extremamente suja, com muito lixo nas ruas e cegos maltrapilhos perambulando. Esta sequência demonstra uma escolha de composição muito sensível, em que se misturam a calma transmitida pelo som do piano e o caos da cidade. Meirelles escolheu reproduzir mais uma canção composta por um músico que, após passar a maior parte do período de produção de suas obras enfrentando graves problemas de visão, também acabou completamente cego, como Stevie Wonder.



Figura 26 (54'40'') – rei da ala 3.



Figura 27 (1h42'33'') – Piano Lessons.

A questão do preconceito racial, não referenciada especificamente no romance, não passou despercebida na versão cinematográfica. Quando o líder da ala 3 exige joias em troca dos alimentos, os cegos da primeira ala se revoltam, e há um diálogo específico entre o cego atendente da farmácia, negro, e um outro cego com papel secundário:

Atendente da farmácia: A gente tem que se juntar e dizer não a eles.

Cego secundário: Vamos nos unir. Não vou dar minhas coisas só porque um preto mandou.

Atendente da farmácia: Não sabemos qual é a raça dele.

Cego secundário: Dá para dizer pelo tom de voz.

Atendente da farmácia: Vá se danar. (MEIRELLES, 2008, 57'01'')

⁶ Esta composição clássica tornou-se bastante conhecida no Brasil quando Flávio Venturini utilizou da melodia para criar a canção “Céu de Santo Amaro”, ainda nos anos 1970.

O cego com papel secundário conclui que o líder da ala 3 era negro e por essa razão estava agindo de forma indevida, tentando explorar as outras alas. O homem deduz que este tipo de atitude poderia ser definida pelo tom de pele e que ele julga ser capaz de saber qual é apenas pela voz. O atendente da farmácia fica revoltado, mas não revela que ele próprio é negro. Essa cena evidencia mais uma forma de julgamento e suposição.

Quanto ao estupro coletivo das mulheres da Ala 1 pelos homens da Ala 3, Meirelles consegue trazer à tela de forma angustiante o que foi narrado por Saramago: a violência, a crueldade e o egoísmo dos homens, que nem em situação de extrema penúria hesitam em explorar os corpos femininos. As mulheres cederão à pressão e à fome, e irão para a ala vizinha em um dos momentos mais sombrios do filme. Novamente, são notáveis as diferentes escolhas na composição da cena, pois a princípio as mulheres estão posicionadas através da grade, filmadas de lado e em câmera alta. Depois, temos uma mudança de ângulo com o distanciamento da câmera, e o escurecimento é reforçado, contrastando com as imagens iluminadas, exaltadas recorrentemente até então. O ato do estupro coletivo trará imagens desfocadas e sem enquadramento, com o som de ferros batendo nos metais das grades enquanto os gritos e risadas dos homens aumentam na medida em que as mulheres caminham pelo corredor. Em meio a *flashes* de imagens, uma música instrumental a princípio baixa começa a aumentar e acelerar com a entrada das mulheres no quarto, aumentando a sensação de angústia e violência.



Figura 28 (1h12'26'') mulheres no corredor que leva à ala 3.



Figura 29 (1h12'51'') – Escurecimento da cena na ida das mulheres para a ala 3.

Além de a cena já ser extremamente incômoda e angustiante pelo seu conteúdo, a cega das insônias, chamada pelos estupradores de “peixe morto” (por não demonstrar reações ao ser abusada), será espancada por um dos algozes até a morte com estrondosos barulhos de socos, e depois carregada de volta à ala 1 pelas outras vítimas. Durante o transporte, a câmera fixa em enquadramento frontal deixa-nos observar apenas as personagens, uma vez que o

escurecimento continua acentuado e os outros elementos do cenário permanecem não identificáveis. As mulheres caminham em silêncio, e mais uma vez a dramaticidade é acentuada com o auxílio de um som instrumental. Individualmente, viveram os horrores daqueles atos. Juntas, lavam o corpo da mulher morta, numa espécie de ritual de purificação, sem estabelecimento de hierarquia entre elas, agora igualadas pelo sofrimento.



Figura 30 (1h16'35'') – volta das mulheres para a ala 1 após estupro.



Figura 31 (1h18'13'') – mulheres limpando o corpo desfalecido.

Gostaríamos de lembrar, ainda, a sequência em que a mulher do médico mata o líder da ala 3 com uma tesourada no pescoço. Enquanto caminha para chegar na camarata dos homens, um *close up* na tesoura sendo passada na grade. O *take* seguinte marca o início da libertação dos cegos: primeiro ficarão livres daquele que representa a repressão interna, para depois se libertarem das grades que os mantém prisioneiros no manicômio. O olhar da câmera acaba por se perder no momento de tensão da luta e morte através de imagens desfocadas que não nos permitem enxergar com nitidez o que acontece, trazendo mais angústia ao episódio. Mais uma vez, Meirelles optou pelo uso de planos que evitam perspectivas e usou alternâncias de foco. Saramago também descreve o ato salientando a sua violência: “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, 2010, p.185-186).



Figura 32 (1h20'22'') – mulher do médico com a tesoura.



Figura 33 (1h21'46'') – mulher do médico matando o algoz da ala 3.

Após a morte do líder da ala 3 e do incêndio que será iniciado no manicômio, os cegos saem do ambiente e começam a andar mais uma vez guiados pela esposa do médico. Com uma fotografia esplêndida, o retorno à cidade é marcado pelo uso de cores mais comuns, agora sem tornar o ambiente claro ou escuro demais. Pelo caminho, num plano vertical, observamos de cima para baixo os cegos caminharem por uma cidade suja, abandonada, repleta de indivíduos que se movimentam a esmo. Meirelles faz uso do plano aberto, plano geral, câmera alta e plano fechado em um intervalo de dez minutos, durante uma caminhada exploratória. As imagens 35 e 36 são do momento em que os cegos conseguem tomar banho no meio da rua graças à água da chuva, que cai em abundância e permite que eles realizem uma atividade corriqueira, porém abandonada havia muito tempo, já que no manicômio os chuveiros não funcionavam. A caminhada às ruas após a mulher do médico libertá-los da opressão dos homens da ala 3, marca o início de um processo maior de libertação, do qual também faz parte a limpeza dos corpos.



Figura 34 (1h29'28'') vista da cidade.



Figura 35 (1h40'43'') – cegos tomando banho de chuva.



Figura 36 (1h40'51'') – abraçados durante a chuva.



Figura 37 (1h43'09'') – cegos caminhando juntos.

Em uma das paradas do grupo, a mulher do médico se dirige a um supermercado e, poucos segundos antes de sua entrada no local, é possível ver, rapidamente, um cartaz publicitário colado na parede. Trata-se de uma propaganda na qual uma mulher espirra um

perfume no pescoço em um plano de fundo branco, que pode passar despercebido se o espectador não estiver atento. O acessório, comum antes da cegueira, parece não fazer mais sentido nesta nova realidade de sujeira extrema em que os sobreviventes nem sequer conseguem lembrar qual foi a última vez em que puderam se limpar ou utilizar algum produto de higiene pessoal. Ademais, lembrar do cheiro de um perfume é a maneira encontrada por Meirelles para contrastar a podridão da cidade e dos corpos descrita por Saramago. A mulher do médico está prestes a entrar em um local no qual as pessoas brigam fisicamente por algumas embalagens com alimentos, pois a maior necessidade de todos é saciar a fome. Esta é uma das maneiras encontradas pelo diretor para lançar luz sobre sua leitura de Saramago, também alinhada à crítica ao consumismo/capitalismo: objetos que antes da epidemia despertavam o desejo e estimulavam o consumo sem reflexão, estão agora completamente abandonados, superados por outras necessidades básicas que passaram a atingir a todos. Caso um espectador desatento tenha deixado a primeira imagem passar despercebida, a propaganda aparecerá novamente, alguns minutos depois, em um *outdoor* localizado fora do supermercado, agora com grande destaque.



Figura 38 (1h32'00") – cartaz no canto esquerdo.



Figura 39 (1h39'46") – cartaz ampliado.

Ainda dentro do mercado há um outro cartaz, de um olhar feminino, que parece espiar a tela. Nas ruas, assim como a imagem tratada anteriormente, ele reaparece com grande destaque como se olhasse agora para todos da cidade. O simbolismo desta imagem remete a uma espécie de olho que tudo vê, capaz de enxergar além das aparências, representativo de força e poder. Nota-se que essa percepção de visão capaz de enxergar além do que a maioria pode ver, observada em Saramago pelas personagens da mulher do médico e Blimunda (que, como vimos no capítulo anterior, era clarividente), também é trabalhada na película por meio desta representação enigmática do olhar. Na mitologia egípcia, o chamado olho de Hórus representa a visão da verdade e tornou-se uma espécie de amuleto para ampliação da sabedoria e da visão interior; no filme, o olhar feminino é o detentor dessa compreensão,

capaz de enxergar além das aparências, e garantia da proteção ao grupo. Portanto, não é casual a escolha de mostrar esse olhar em uma obra permeada por ações decisórias de mulheres.



Figura 40 (1h32'47'') – olhar feminino na parede.

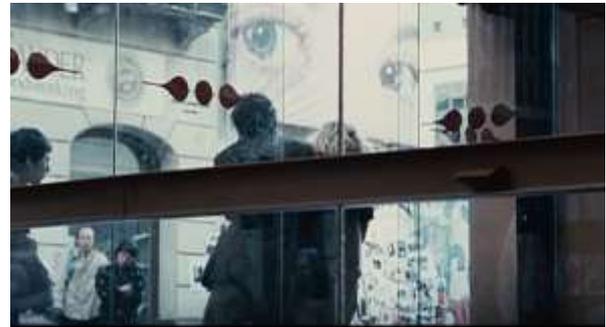


Figura 41 (1h36'11'') – olhar feminino nas ruas.

Nesta busca por alimento para saciar o grupo, a mulher do médico, que estava acompanhada apenas pelo marido para ganhar agilidade, percebe-se perdida e, em desespero, senta-se no chão e começa a chorar. Aproxima-se dela um cachorro que também é capaz de enxergar, denominado por Saramago como o “cão das lágrimas”. Aparentando estar sensibilizado com o desalento da personagem, lambe as lágrimas que escorrem do seu rosto. Este importante encontro entre mulher e animal serve para desnudar mais uma das facetas das relações sociais. Essa sociedade massificada, desumanizada, que após a cegueira se viu reduzida a agir em busca de matar a fome, realizar os desejos sexuais e garantir seu território individual, passa por uma espécie de despertar visto pela mulher, que será amparada justamente por um cão, considerado detentor da irracionalidade. Ao beber suas lágrimas acalutando sua tristeza, sugere a necessidade de um novo equilíbrio para a manutenção da vida, ressignificando o que é estar no mundo. O cão é a representação da fidelidade, pois se aproxima no momento de maior esgotamento da mulher do médico e fica a seu lado sem esperar nada em troca; ele demonstra ter a sensibilidade e a empatia que nenhum outro cego foi capaz de ter, pois dela não exigiu nenhuma retribuição. Seu amor genuíno o faz acompanhá-los a partir deste momento, passando a morar na casa do casal, mesmo tendo a liberdade de viver com outros cachorros na rua - onde não há privação de alimentos, já que os animais estão se alimentando das pessoas mortas. Nos dois planos abaixo, é possível ver como se dá este importante encontro no filme, primeiro com um *close-up* que o destaca lambendo as lágrimas, e depois, com o afastamento da câmera, observamos a retribuição do afeto com um abraço.



Figura 42 (1h37'54'') – encontro com o cão das lágrimas.



Figura 43 (1h37'59'') – encontro com o cão das lágrimas.

A crítica ao capitalismo que permeia a obra de Saramago e foi desnudada também por Meirelles, é mais uma vez abordada pelo encontro entre mulher e cão. Ao estarem próximos da irracionalidade, massificando e desumanizando pessoas, os homens/cegos também exploram sua relação com a natureza. Se não são capazes de se sensibilizar com outros indivíduos, conseguiriam olhar para os problemas da fauna/flora? O cão aparece para lembrar do necessário equilíbrio para a manutenção da vida e da ordem social. No filme, a seleção de planos e enquadramentos revela que, ao adaptar a obra saramaguiana, o cineasta procurou manter viva não apenas a obra da escritor como também o seu discurso de crítica social a partir do momento em que nos permite, enquanto espectadores, colocarmo-nos na posição da mulher do médico, sentindo compaixão por ela e até mesmo raiva e revolta pela sua situação.

Após entrar com o marido em uma igreja em busca de abrigo da chuva, a mulher do médico percebe que todos as imagens dos santos estão com os olhos vendados. Na narrativa literária, ela fica espantada:

Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados, Que estranho, por que será, Como hei-de eu saber, pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não veem, Engano teu, as imagens veem com os olhos que as veem, só agora a cegueira é para todos, (...) (SARAMAGO, 2010, pg. 301-302-grifos nossos)

A representatividade da falta de visão também nessas imagens é extremamente emblemática ao fazer-nos pensar nesta cegueira das divindades, principalmente por a igreja ser reconhecidamente o local da representação do lar de Deus na Terra. É evidente que há nesse episódio mais uma crítica de Saramago à associação entre capitalismo e igreja, exatamente como ele já tinha feito em *Memorial do Convento* (1982), na peça teatral *A*

segunda vida de Francisco de Assis (1987), em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e outras. A descrição dos santos também é física, extinguindo seus nomes, como ocorre com todas as personagens do livro: Jesus é representado por “(...) um homem com feridas nas mãos e nos pés e no peito e tinha os olhos tapados (...)” (SARAMAGO p. 301), São Pedro é descrito como “(...) um velho de barbas compridas, com três chaves na mão, e tinha os olhos tapados, (...)” (*idem*, p. 301), ou seja, personagens divinas são aproximadas do humano pelo modo como são descritas e por também estarem cegas. Ao revelar que a instituição não possui uma espécie de olhar divino que a isentaria do mal branco, mostra que ela está cega ante aos valores que deveriam ser fundamentais e que, portanto, o ser humano está só, atirado à própria sorte; também demonstra que não há deuses que nos possam salvar senão nós mesmos, através dos nossos atos em vida.

No filme, uma *voz off* realiza uma pregação feita aparentemente por um padre, aos cegos que estão sentados nos bancos, sobre o episódio da conversão tardia do apóstolo Paulo. Segundo registros do Novo Testamento, o homem realizava uma viagem para prender seguidores de Jesus quando viu uma espécie de luz ofuscante que o deixou cego. Consta que, após este episódio, ele foi convertido ao cristianismo e voltou a enxergar. Eis a fala do pregador na igreja:

Só estou tentando dizer que era hora de ter fé. Um pouco de fé. As pessoas gritam o tempo todo... que Deus está se vingando de nós. Que Deus está nos punindo. Não é isso que acontece. Deus não age assim. É parecido com o que houve com São Paulo. Paulo matava e perseguia cristãos... mas o Senhor foi até ele e o converteu. Ele o converteu pela cegueira. É isso que acontece conosco. (MEIRELLES, 2008, 1h38'28")

A pregação feita por um evangelizador ao citar um apóstolo é uma adição exclusiva da versão cinematográfica, uma vez que não há nenhuma referência ao episódio bíblico no romance. Comparar a epidemia com a cegueira de Paulo sugere uma possibilidade de redenção para a humanidade, uma vez que o apóstolo foi perdoado por Deus e por isso voltou a enxergar. O episódio parece evocar a ideia levantada pela mulher do médico no início da narrativa acerca de agnosticismo: na ocasião do jantar, ela afirmou que havia muito julgamento sobre o termo. Meirelles, ao trazer à cena essa referência presente na Bíblia, acrescenta à cegueira um possível sentido transcendente, como se fosse uma espécie de prova divina. A hipótese levantada pela esposa no início do filme e as palavras ditas agora no ambiente sagrado, após tudo o que vivenciaram, se contrapõem e revelam que em meio ao

sofrimento e às calamidades, a sociedade tenta buscar explicações concretas, mas quando não consegue, muitas vezes passa a acreditar em experiências místicas.

Cabe aqui pensar na contribuição dos estudos da filósofa norte-americana Susan Sontag, que analisou em “A doença como metáfora” (SONTAG, 2007) algumas enfermidades como o câncer e a AIDS, e o modo como são construídas imagens que causam a mistificação de algumas doenças. Ela apresenta afirmações de médicos que associaram, por exemplo, o desenvolvimento do câncer à repressão do sentimento da raiva e rancor, e conclui que “[...] concepções absurdas e perigosas põem o ônus da doença no paciente e não só enfraquecem a capacidade do paciente para entender o alcance do tratamento médico adequado como também, de forma implícita, afastam o paciente de tal tratamento” (SONTAG, 2007, p. 45). A autora analisa o objetivo estratégico de realizar tais estigmatizações de doenças e doentes com um fim específico: ao ampliar os sentidos de entendimento das enfermidades, é possível controlar a sociedade por meio da construção de verdades coexistentes. Sontag analisa representações de campanhas sanitaristas do século XX, como as que tratavam da AIDS e rotulavam os pacientes. Ela identifica que a construção de estigmas evidencia disputas de interesses dentro da sociedade. A cegueira em *Ensaio sobre a cegueira* e *Blindness* foi o motivo da exclusão dos considerados portadores de uma doença por meio do uso legitimado da violência pelo governo. Todos os dias os cegos ouviam através do alto-falante uma mensagem repetida em diferentes horários, com um discurso que tentava justificar o aprisionamento dos afetados e visava dar instruções:

O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidémico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco, e desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio, supondo que de contágio se trata, supondo que não estamos perante uma série de coincidências por enquanto inexplicáveis. (...) terceiro, em cada camarata existe um telefone que só poderá ser utilizado para requisitar ao exterior a reposição de produtos de higiene e limpeza, quarto, os internados lavarão manualmente as suas roupas (...) (SARAMAGO, 2010, p.194)

Ou seja, por se tratar de uma ocasião excepcional, as autoridades afirmam que teriam sido forçadas a tais medidas por meio de um discurso que notadamente tenta controlar os confinados ao invés de demonstrar trabalho ou investimento científico em uma possível cura. O medo reforçado em discursos autoritários, como o observado no romance, serve como

forma de controle da população, que passa a considerar legítimas formas de repressão para salvar a comunidade que supostamente está em perigo. Sontag exemplifica por meio da epidemia da AIDS, como ocorre a construção de discursos que visam estigmatizar e manter interesses de poder:

[...] A ideia de que a AIDS vem castigar comportamentos divergentes e a de que ela ameaça os inocentes não se contradizem em absoluto. Tal é o poder, a eficácia extraordinária da metáfora da peste: ela permite que uma doença seja encarada ao mesmo tempo como um castigo merecido por um grupo de ‘outros’ vulneráveis e como uma doença que potencialmente ameaça a todos (SONTAG, 2007, p. 127)

É exatamente assim que o ladrão de carros e a rapariga dos óculos, na narrativa literária, encaram a contaminação: ambos creem que foram atingidos como uma forma de punição pelo modo como viviam – ele, ladrão, e ela prostituta.

O discurso que atribui as causas de enfermidades a especulações que não são fundadas em pesquisas científicas, também faz crer que a possível cura depende de alguma capacidade do próprio paciente, e quando ela não acontece é como se o doente fosse responsável pelo fracasso. A pregação da igreja, exclusiva do filme, traz à luz outro elemento discutido pela filósofa na construção da doença como metáfora, que versa sobre a busca pela cura, como se a construção de soluções mágicas estivesse no interior dos homens e por isso não seriam necessários tratamentos relacionados à medicina, mas apenas crer em poderes advindos de seres divinos. A *voz off* trata de uma possível redenção pela cegueira, ou seja, quando não se encontra uma explicação pelo meio científico, busca-se uma explicação transcendente, como se algum ser místico, espiritual, pudesse devolver a visão da sociedade quando tivesse sido cumprida uma espécie de prova divina. A representação dos santos vendados parece nivelar o poder do sagrado ao patamar dos homens.



Figura 44 (1h38'52'') – imagem vendada na igreja.



Figura 45 (1h38'47'') – imagens vendadas

A importância das figuras femininas trabalhada por Saramago (veja-se o nosso capítulo anterior), também é observada na obra fílmica. Já falamos do protagonismo desempenhado pela mulher do médico, da sua dedicação aos cegos e do modo como as mulheres se unem para enfrentar a opressão dos cegos da ala 3. Abaixo, destacamos três outros momentos que envolvem acontecimentos femininos e que julgamos pertinentes por demonstrarem escolhas específicas dos recursos cinematográficos para realizar a adaptação do texto literário. O primeiro, é de quando a traição do médico é descoberta por sua esposa. Meirelles coloca os três no enquadramento; entretanto, as mulheres estão em primeiro plano, unidas pelo segredo da esposa do médico, ao mesmo tempo em que o homem pode ser visto em um nível inferior, sentado, com o olhar direcionado ao chão, sugerindo uma espécie de rebaixamento. Daí notamos a intenção do diretor de destacar mais uma vez as personagens femininas, colocando-as mais próximas da visão do espectador. O domínio da cena está a cargo justamente da mulher que foi vítima da traição; é ela quem conforta a mulher que teve relações sexuais com seu marido, sem julgar seu ato.



Figura 46 (1h07'05'') Mulher do médico contando que enxerga

O banho da mulher do médico, da mulher dos óculos escuros e da mulher do primeiro cego, quando todos já se encontram abrigados e seguros na casa do médico, apresenta, em sequência lírica, as três mulheres que se lavam como se assim recuperassem o próprio eu, a humanidade perdida. No diálogo leve que acompanha o banho, discutem a própria aparência, tentando desvendar um enigma: qual delas seria a mais bonita? Tanto a mulher do primeiro cego quanto a mulher dos óculos escuros afirmam ser a mulher do médico a mais bela entre as três, apesar de não conseguirem vê-la. Sua beleza está relacionada com quem ela é, e com todas as ações tomadas por ela desde quando estavam juntas no confinamento. Não há nenhum tipo de rivalidade ou ciúmes entre elas; o banho, além de transformá-las fisicamente, livrando-as da aparência daquele mundo caótico em que estavam vivendo, serve para

fortalecer a intimidade entre as três. Meirelles, para expressar a felicidade recuperada pelas mulheres depois de tanto tempo, escurece o ambiente ao redor, destacando apenas algumas velas e espelhos. Em diversos momentos, aproxima a câmera de modo que vejamos apenas os rostos lateral e frontalmente. Posicioná-las assim, dentro do foco de luz, indica finalmente, por meios dos aspectos formais das imagens, a autoridade feminina para conduzir a diegese fílmica. Isso ocorre certamente por essa sequência ser o resultado de uma atitude que é só delas, ou seja, o plano é bastante claro e representa o desejo do cineasta de revelar que as mulheres são pessoas completas. É a primeira vez que a mulher do médico ri, descompromissada com seu contínuo cuidar, sentindo-se leve, limpa dos horrores vivenciados, digna.



Figura 47 (1h45'33'') – Plano do rosto das mulheres sorrindo durante o banho.

Na obra fílmica, o velho da venda preta fala sobre seu desejo de viver com a rapariga dos óculos escuros, mas o espectador não consegue ver qual é a resposta dela. A sequência fílmica apresenta, após a fala do homem, um corte para a cena do jantar dos cegos na casa do médico e sua esposa. Porém, por meio de outros recursos cinematográficos, Meirelles insinua que a decisão da mulher também será de aceite. Na cena recortada abaixo, em plano médio, ela ajuda o homem a tomar banho, levando água quente à banheira para que ele se sinta mais confortável, e enxergamos apenas o contorno dos corpos escurecidos. Em diversos momentos da versão fílmica, uma voz narrativa, manifestada em *voice over* pelo velho da venda preta assume a narração da cena para revelar o que pensam as personagens em momentos de fragilidade.



Figura 48 (1h46'40'') Mulher dos óculos escuros lavando o velho da venda preta.

Já encaminhando para o final, os cegos conseguirão finalmente chegar até a residência do médico e sua esposa. Todos os espaços percorridos após a saída do confinamento elucidam situações diferentes de conflitos físicos e psicológicos, até que finalmente o grupo entra novamente em um espaço que não parece ser mais de transição. O local, apesar de muito empoeirado, não havia sido saqueado, e por este motivo, rememora a ordem antes da epidemia. Na figura 49, através do uso da câmera alta, vemos as mãos fazendo um brinde como forma de celebrar o fato de todos finalmente estarem em uma casa juntos, abrigados, cuidados, após conseguirem se limpar e concluírem a jornada da volta ao lar em segurança. Meirelles consegue captar o momento da reunião de todos sem especificar a posição de cada um dos cegos, igualando-os no momento da partilha do alimento, através do escurecimento dos braços. Eis o modo encontrado pela narrativa fílmica para demonstrar a igualdade dentro do grupo, analisada na obra de Saramago quando da discussão liderada pela mulher do médico em que todos teriam o direito de opinar e decidirem juntos qual seria o destino da coletividade. As outras duas imagens sequenciais aqui selecionadas são de registros fotográficos realizados pelo médico ao encontrar sua câmera em casa. Ainda nenhum dos cegos tinha recuperado a visão, por isso as fotos tiradas são aleatórias e demonstram que o homem ainda não consegue escolher o enquadramento adequado ou a abertura que melhor registraria as imagens. Mais uma vez o excesso do branco, representativo da cegueira, se faz presente em *flashes*.



Figura 49 (1h48'52'') – brinde após conseguirem finalmente chegar à casa



Figura 50 (1h49'20'') – imagem captada pela câmera do médico



Figura 51 (1h49'21'') – imagem captada pela câmera

Em *Blindness*, é no espaço da casa que se encerra a jornada iniciada com o contágio da cegueira branca, pois neste ambiente o primeiro cego volta a enxergar enquanto toma seu café matinal. A visão do homem é recuperada quando a mulher do médico acrescenta café à xícara dele, que já continha leite. O chamado “mar de leite” é visto por nós uma última vez, representado pela bebida, e o homem começa a enxergar uma transição acastanhada, bastante simbólica, entre o branco e o marrom. Posteriormente, em primeiríssimo plano vemos o rosto da mulher do médico; a cena se constrói como se nós espectadores fossemos o próprio cego, retomando também a nossa visão e passando a enxergar o rosto daquela que cuidou de todos. A primeira reação dela é encará-lo, carregada de espanto e alegria.



Figura 52 (1h50'02'') Início da retomada da visão do primeiro cego.



Figura 53 (1h50'24'') Mulher do médico encara o primeiro cego.

Saramago, no parágrafo final da narrativa, nos revela a preocupação da mulher do médico, que pensa na possibilidade de cegar quando todos recuperarem a visão. Na narrativa literária, a dialética de olhar para baixo e olhar para cima pode sugerir que a ideia de céu azul é uma ilusão, pois na verdade ele é branco. Quando a protagonista desce o olhar do céu para a rua, vê que, afinal, que a cidade continuava existindo, e ela compreende que são os atos, individuais e coletivos, os únicos capazes de salvar a sociedade.

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (SARAMAGO, 2010, p. 310)

Ao final da película, Meirelles se descola da ficção de Saramago. A *voz over* do velho da venda preta aparece mais uma vez para narrar o que os indivíduos pensaram intimamente após a retomada da visão do primeiro cego, enquanto a mulher do médico chora, emocionada:

Naquele momento, o mesmo pensamento ocorreu a todos ali: ele foi o primeiro a ficar cego, talvez todos nós recuperemos nossas visões, um por vez. Então, a comemoração não era apenas por ele. Nos próximos dias, nas próximas semanas, ninguém dormiria de tanta ansiedade, eles enxergariam novamente. Desta vez, eles iriam ver de verdade. (MEIRELLES, 2008, 1h51'28")

O realizador do filme direciona a mulher para a varanda de sua casa, e a câmera alterna entre mostrar a protagonista olhando para o alto (câmera objetiva) e mostrar o céu predominantemente claro (câmera subjetiva), evidenciando edifícios e árvores distantes. Esta alternância de *contra-plongée* e um plano geral que mostra a cidade encerrará o filme sem deixar ambígua a possibilidade da cegueira da mulher. É através de um recurso cinematográfico que se dá a confirmação da manutenção da sua visão: a câmera subjetiva mostra ao espectador o que os olhos da personagem enxergam.



Figura 54 (1h52'40") *contra-plongée*.



Figura 55 (1h52'47") Cena final do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos o nosso percurso com reflexões sobre literatura e adaptações cinematográficas. Em seguida, quando nos voltamos para a análise literária, a temática do feminino na obra se tornou uma de nossas preferências, atraindo-nos sobretudo a problemática da diferenciação de gênero. Qual a importância das personagens femininas na narrativa? Tivemos que escavar sobre as raízes da sociedade patriarcal, misógina, na qual a mulher é marginalizada, para compreender por que a mulher está majoritariamente em segundo plano. Parece-nos que Saramago também sabia de tudo isso, e por esta razão, constrói a mulher do médico, e (re)interpreta outras mulheres como Eva, a rainha Ana Josefa, Blimunda e tantas outras em suas obras:

Sabemos que a sociedade não funcionaria sem o trabalho das mulheres [...] nem a casa nem quem nelas habita teriam a qualidade humana que as mulheres colocam, enquanto os homens passam sem ver, ou, vendo, não se dão conta de que isto é coisa de dois e que o modelo masculino já não serve. (SARAMAGO, 2009, p. 214)

Esta análise nos fez perceber que Saramago dedica-se a pensar o ser humano, e sua luta é por igualdade. São as mulheres as mais capazes de liderar a busca por transformação. É a mulher do médico a capaz de guiar o grupo nas situações mais delicadas e manter suas convicções mesmo diante de tantas adversidades, partilhando com as outras mulheres cegas compreensão, respeito, lealdade e amor. O autor lhes restitui o direito aos desejos, ao empoderamento e à força. Porém, a luta não se faz com a exclusão masculina, ao contrário: os homens são colocados ao lado das mulheres, participantes fundamentais da construção de um projeto de sociedade mais justa, que não exclui nenhum tipo social e é feita de pessoas comuns:

Suponho que às minhas leitoras lhes agradará que isto seja uma constante, porque verdadeiramente, como personagens, quem sempre salva os meus livros são as mulheres. Não é que os homens não sejam pessoas boas, que o são e podem sê-lo, mas ao lado delas aparecem sempre como pequenos aprendizes. (SARAMAGO, 2013a, p.35)

A ficção de *Ensaio sobre a cegueira* denuncia a realidade de um sistema que não funciona para a maioria: oprime e explora os mais desprovidos de recursos. Esta cegueira implica outras: da razão, da indiferença, da incapacidade de reagir. Saramago parece prever que, caso o ser humano não mude com agilidade, o futuro será devastador. Portanto, cabe aos

homens e as mulheres, na mesma posição de luta por igualdade e liderados pela mulher do médico, aprenderem a (re)construir alicerces de respeito e justiça que garantam o bem-estar dos indivíduos.

Ao longo do caminho averiguamos o projeto proposto pelo cineasta para construir a sua obra autônoma, *Blindness*. Quando consideramos que autoria no cinema é recorrer a escolhas estéticas e narrativas e assim definir sua marca e estilo, concluímos que o filme de Fernando Meirelles merece, de fato, todo o reconhecimento recebido, sobretudo quando se considera a relevância da obra na atualidade. Esta obra cinematográfica já foi tema de diversos artigos, dissertações e teses, e mesmo assim continua suscitando novas inquietações. No filme, é possível ver o profundo e complexo trabalho da adaptação, que alia à criatividade a consideração por um espectador consciente.

Meirelles vai além da escrita saramaguiana, trabalhando a cegueira por meio da imagem. Acreditamos que o filme provoca uma constante sensação de estranhamento nos espectadores, como se experimentássemos o efeito incômodo do desespero vivenciado pelos cegos. Ao transitar pelo texto alheio e o seu próprio, o cineasta explorou intervalos e ultrapassou limites na tradução fílmica que propõe para o romance. A inclusão de elementos como a música, a referência à Stevie Wonder e Bach, e os cartazes publicitários nas ruas comprovam o modo específico do filme para criar suas próprias indagações e expressar, com as especificidades da linguagem cinematográfica, a condição caótica da sociedade contemporânea tal como a viu Saramago. Para nós fica a convicção de que Fernando Meirelles empreendeu esforços para também criar uma obra que faz transbordar nossas contradições e fragilidades. Assim, romance e filme podem ser lidos em conjunto, interseccionados de modo que se complementem, ainda que se constituam formalmente como objetos artísticos autônomos.

Por fim, entendemos que são múltiplas as possibilidades de leitura, que sempre suscitam novos questionamentos. O caminho que percorremos é apenas um entre muitos outros possíveis. Cremos que o conselho deixado no início da narrativa “Se podes olhar, vê, e se podes ver, repara” (SARAMAGO, 2010, p.10) serve como um convite para que pensemos em nossa realidade atual. Afinal, são inegáveis as semelhanças entre o mundo representado e o mundo real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio. (2003) Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.
- AGUILERA, Fernando Gomez (sel. e org.). **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BORDWELL, David; CAROLL, Noël. **Post-Theory: Reconstructing Film Studies**. University of Wisconsin Press, 1996.
- BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Editora Unimarco, 2006.
- BURCH, Noel. **Praxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria**: Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, n. 14, 11-41, jul./dez. 2006a.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- JUSTO, M. Trailer: Cinema e Publicidade em um só produto. **Anagrama**, 3(3), 1-17, 2010. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35438>. Acesso em: 23 de novembro de 2019.
- LOPES, João Marques. **Saramago – Biografia**. São Paulo: Leya, 2010.
- MACHADO, Arlindo. A linearização da história. In: **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MEIRELLES, Fernando. **Blindness**. Disponível em: <<http://blogdeblindness.blogspot.com>> Acesso em: 27 de abril de 2019.

_____. “Blindness” de Fernando Meirelles. [Entrevista cedida a] Luísa Sequeira. **Rádio e Televisão de Portugal**. Lisboa, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ItCSiszp9y0>. Acesso em: 20 jan. 2020.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o homem imaginário**. Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2014.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução de Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea, vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMF, 2012.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *In*: **Scripta**. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – CESPUC-MG. Belo Horizonte: Editora da PUC-Minas, v 8, n. 15, 2004, p. 15-45.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. **O despertar de Eva: gênero e identidade na ficção de Língua Portuguesa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. **Gênero, patriarcado, violência**. 2ªed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SARAMAGO, José. **A Estátua e a Pedra**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

_____. **Depoimento**. *In*: JANELA da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho; Produção de Flávio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2001, 1 DVD (73min).

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. 56ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Entrevista a Revista **Bravo**. São Paulo: junho de 1999.

_____. **Ensaio sobre a lucidez**. 12ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Levantado do Chão**. 7edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **Memorial do Convento**. 17ª edição. Lisboa, Bertrand Brasil, 2011.

_____. **O caderno s/ local**, Fundação José Saramago e Editorial Caminho, 2009.

_____. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. 47ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **O homem duplicado**. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Programa Roda Viva**. 2003. Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02_fVY>. Acesso em 05.05.2020.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

SEQUEIRA, Luísa. Programa Fotograma RTPN "**Blindness**" de **Fernando Meirelles**. 2009. Portugal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ItCSiszp9y0>>. Acesso em 16.06.2020.

SILVA, Angela Ignatti. **Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a Cegueira**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008, 217 p.

SILVA, João Céu e. **Uma Longa Viagem com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2009.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *In: Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 27 de abril de 2019.

UECHI, Fabrizio. **A democracia no “Ensaio sobre a cegueira” de José Saramago: a igualdade como pressuposto na literatura e na política**. São Paulo, 2018, 234 p. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZAMBERLAN, César. O que levou e o que leva o cinema à literatura? *In: CARELLI, Fabiana.; BUENO, Fátima.; CUNHA, Maria Zilda (orgs). Texto e tela: ensaios sobre literatura e cinema*. São Paulo: FFLCH/USP, 2014.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

MEIRELLES, Fernando (dir.). **Blindness**. Brasil, Canadá, Japão, Reino Unido, Itália, 2008, cor, 121'.

MENDES, Miguel Gonçalves (dir.). **José e Pilar**: os dias de José Saramago e Pilar Del Río. Portugal, Espanha, Brasil, 2010, cor, 117'.