

## Introdução

Cleomar Pinheiro Sotta

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SOTTA, CP. Introdução. In: *Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 17-21. ISBN 978-85-7983-710-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

---



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

# INTRODUÇÃO

Uma das tendências que se tem observado ao longo do tempo é o crescente interesse em investigar o diálogo estabelecido entre as diferentes modalidades artísticas. No passado, alguns estudiosos já haviam atentado para a aproximação existente entre as artes. Em relação à similaridade entre as imagens construídas na literatura, mais especificamente nos poemas, e aquelas representadas por meio da pintura, o poeta Horácio (65 a.C.–8 a.C.) já apontava em sua *Poética* (14-13 a. C), produzida na Antiguidade Clássica, que “como a pintura é a poesia” (*ut pictura poesis*). Se desde os tempos remotos já era possível perceber a afinidade entre as artes, com o passar dos anos esse relacionamento tem se tornado cada vez mais evidente, na medida em que estamos cercados por obras literárias adaptadas para o cinema e televisão, ficções construídas a partir de personagens históricas e acompanhadas de fotografias reais, poemas que originam músicas, a dança que comparece aos espetáculos teatrais, as diversas linhas e formas geométricas antes exclusivas da pintura incorporadas à construção de imóveis e tantas outras aproximações entre artes distintas que poderiam ser enumeradas. É graças a essa profunda inter-relação das diferentes modalidades artísticas que o filósofo francês Étienne Souriau afirma que “Arte são todas as artes” (Souriau, 1983, p.2), definindo de modo abrangente o termo

*arte* como a reunião de todas as formas de manifestação artística (a pintura, a literatura, a dança, a música, a arquitetura, a escultura, o teatro, o cinema, entre outras).

A partir do conceito de intertextualidade, definido por Gérard Genette como “uma relação de copresença entre dois ou vários textos [...], presença efetiva de um texto em outro” (Genette, 2010, p.14) e, principalmente, com o surgimento das pesquisas de Literatura Comparada, essa investigação da irmandade entre as artes foi sistematizada. Como a literatura não dialogava apenas consigo mesma e as demais artes também mantinham contato umas com as outras, iniciaram-se os estudos interartes, responsáveis por observar as relações estabelecidas entre as distintas modalidades artísticas, a fim de contribuir para a compreensão do fenômeno estético como um todo. Na concepção de Mario Praz,

[...] a ideia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a Antiguidade remota, que deve nela haver algo mais profundo que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo fenômeno da inspiração artística (Praz, 1982, p.1).

Sob essa perspectiva, uma ampla visão do que seja a arte é realizada por meio do conhecimento das distintas manifestações estéticas, das aproximações e especificidades de cada uma delas. A cada dia os estudos comparativos das artes têm aumentado o seu espaço, uma vez que o diálogo entre elas tem sido um dos frequentes recursos utilizados na composição de obras da modernidade, pois, conforme registra Claus Clüver, “o que caracteriza os movimentos modernos são atividades, programas e manifestos partilhados por artistas de vários campos” (Clüver, 2001, p.350).

Ratificando a forte presença do intercâmbio entre as artes em obras da atualidade, Maria do Carmo de Freitas Veneroso declara que,

[...] não mais preocupada com a pureza formal dos veículos artísticos tradicionais, a arte recente volta-se para as ‘impurezas textuais’. O campo da arte mudou na medida em que a separação entre formas distintas de expressão (como expressão visual *versus* expressão literária) já não é mais obedecida (Veneroso, 2005, p.46).

Dessa forma, elementos de dada modalidade artística podem ser aproveitados por outra. Marc Jimenez enfatiza a força desse encontro interartes:

Assistimos a aproximações, a conjunções, a intercâmbios que tendem a abolir divisórias. Tudo acontece como se a vontade de criar elos entre as diferentes práticas artísticas, de associar materiais heterogêneos, de conjugar as práticas artísticas, fosse mais forte do que a preocupação de classificar, de ordenar, de “administrar” o domínio do imaginário e do sensível (Jimenez, 1999, p.103).

Um exemplo bastante comum dessa relação entre as artes está no diálogo que se estabelece entre a literatura e o cinema. Muitas produções cinematográficas tomam como ponto de partida uma obra literária. O que propicia essa aproximação é o fato de que tanto uma narrativa quanto um filme contam uma história. Contudo, a despeito desse traço comum, cada um desses segmentos artísticos possui elementos próprios de expressão. Enquanto a literatura consiste no trabalho com o signo linguístico, com as palavras, o cinema compõe-se a partir de imagens em movimento cuja construção envolve uma série de fatores: iluminação, cenário, figurino, enquadramento da câmera, trilha sonora, entre outros. Portanto, quando uma narrativa literária é transformada em filme ocorre sempre uma *tradução intersemiótica* (Jakobson, 2010, p.81), isto é, a transposição, nesse caso, dos componentes de um sistema de signos verbais (a literatura) para outro, não verbal (o meio cinematográfico). Essa alteração de suporte faz com que, apesar da semelhança na trama, cada uma das obras – livro e filme – ganhe autonomia, impedindo que uma tenha necessariamente de ser fiel à outra. Nesse sentido,

toda adaptação cinematográfica torna-se uma releitura do texto tomado como base.

Com o intuito de verificar como ocorre essa prática, este trabalho – escrito originalmente como uma dissertação de Mestrado, defendida na Faculdade de Ciências e Letras de Assis, em 2014 – tem como propósito examinar a tradução intersemiótica da obra *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), do escritor português José Saramago, adaptada para o cinema sob a direção do cineasta brasileiro Fernando Meirelles. A narrativa e o filme, cada qual a seu modo, apresentam a seu público um surto de cegueira branca e transmissível, e as consequências que a epidemia gera na vida da população de uma cidade não nomeada.

A fim de levar a efeito esse objetivo, o primeiro capítulo oferece uma exposição geral sobre a importância e a utilização de imagens na literatura. Além disso, são apresentadas a definição e as características das três categorias de imagens postuladas pelo crítico literário canadense Northrop Frye, usadas como referencial teórico na análise do romance. Em síntese, esse estudioso destaca que é recorrente na literatura a presença de imagens que são expressão do mundo desejado pelos homens (apocalípticas), do mundo completamente refutado (demoníacas) e de um estado intermediário a esses dois opostos (analógicas). Essas três concepções revelam-se na obra de Saramago, por meio do caos que se estabelece com a perda da visão e do comportamento das personagens, que oscila entre o egoísmo e a solidariedade. Há, ainda, uma breve apresentação da narrativa de Saramago e do filme de Meirelles, mostrando o lugar que tais obras ocupam, respectivamente, na carreira do escritor e do cineasta.

O capítulo seguinte é dedicado à análise das imagens que compõem *Ensaio sobre a Cegueira*. Subdividido em três blocos, o primeiro deles trata do aparecimento da cegueira e de sua caracterização peculiar, bem como do período em que os infectados são postos em quarentena. São discutidos a escolha do local de recolhimento, a postura do governo, a conduta dos soldados do exército que vigiam os internos, as ações dos cegos malvados, a degradação do manicô-

mio e o incêndio que põe fim à reclusão. O segundo item aborda o percurso dos cegos pela cidade. Destacam-se a devastação do espaço urbano, a visita à casa da rapariga, o aspecto demoníaco do reino animal, a passagem da mulher do médico pelo supermercado e pela igreja e a convivência do grupo de cegos hospedado na casa do oftalmologista. O terceiro, por fim, apresenta como finalidade analisar o comportamento das personagens que integram o grupo formado pela mulher do médico. Ao longo desse segundo capítulo, há, inclusive, alguns momentos em que se exhibe o diálogo intertextual que a obra estabelece com a pintura.

Valendo-se de conceitos extraídos da literatura comparada e dos estudos interartes, o terceiro capítulo discute, em sua abertura, a relação entre a literatura e o cinema, destacando-se os traços inerentes a cada uma dessas linguagens, os aspectos envolvidos na intersecção entre elas e alguns procedimentos utilizados na produção de uma adaptação cinematográfica a partir de uma obra literária. Em seguida, a análise de *Blindness* evidencia elementos de composição do filme, aproximações e distanciamentos em relação ao romance de Saramago. Enfatizam-se a representação visual da cegueira, a sonoplastia, a focalização, a transposição das personagens e das referências espaçotemporais. Por último, as considerações finais apresentam as principais linhas de discussão estabelecidas no cotejo entre as duas obras e o papel que exercem as imagens em sua configuração temática e estética.