

1 - Imagens escritas

Cleomar Pinheiro Sotta

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SOTTA, CP. Imagens escritas. In: *Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 23-47. 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/).

1

IMAGENS ESCRITAS

A palavra e a imagem são tão correlativas que sempre se procuram mutuamente. [...] Sempre que alguma coisa é dita ou contada ao ouvido, ela deveria ir igualmente ao encontro dos olhos.

Goethe

As imagens na literatura

A imagem sempre esteve presente na vida dos seres humanos. Antes mesmo da invenção da escrita, os homens pré-históricos utilizavam gravuras rupestres para retratar cenas do cotidiano (caça, animais, plantas, rituais, descobertas etc.). Eles já haviam aprendido que podiam se valer dessas imagens para estabelecer comunicação, para registrar suas experiências e seu olhar sobre o que os rodeava.

Com o passar do tempo, o homem descobriu outro meio eficaz para desempenhar o mesmo papel que as imagens. Surgiu a escrita, que lhe propiciava um armazenamento maior de dados e detalhes. As imagens, no entanto, não foram abandonadas, pelo contrário,

elas se incorporaram aos registros verbais e ganharam espaço na literatura, na pintura, na escultura, na dança, na fotografia, no cinema e também na televisão e na internet.

O termo *imagem* (do latim *imago*, *áginis*: reflexo, máscara, sombra, alma, fantasia, fantasma), utilizado de forma ampla e variada, quando relacionado à teoria da literatura, é definido por Carlos Ceia como:

Representação mental de uma realidade sensível que funciona como um recurso linguístico em textos literários, quando se faz a associação inconsciente ou indireta de dois mundos ou realidades separadas no tempo e no espaço. Nesta definição estão contidos os dois usos mais comuns da imagem no espaço literário: a possibilidade de reconstrução mental de uma realidade de que se pretende criar um efeito de verossimilhança e a possibilidade de construção de um discurso feito de analogias e similitudes com padrões conhecidos. (Ceia, 2010)

Observando a construção e a utilização de imagens na literatura, Ceia ainda acrescenta que elas ocupam papel fundamental na elaboração das figuras de linguagem e na associação de ideias:

De um ponto de vista estritamente literário, a imagem participa nos conceitos de metáfora, símile, comparação, alegoria e símbolo e em muitas figuras de pensamento que baseiam a sua capacidade figurativa na criação de imagens. Uma imagem, a rigor, é ao mesmo tempo sempre uma metáfora (aproximação entre duas coisas diferentes) e uma descrição (uma relação linguística entre palavras para revelar uma visão do mundo, real ou não real, representável ou irrepresentável pela racionalidade). (Ceia, 2010)

Uma vez que se relacionam com o sentido conotativo dos textos literários, as imagens são capazes de aproximar realidades distintas, produzindo novos e inesperados significados, que vão além das aparências, pois fazem “as palavras dizerem algo diferente de seu

estrito valor semântico” (Candido, 1993, p.77). Seu emprego colabora, portanto, com a plurissignificação, uma das marcas distintivas entre a literatura e outros tipos de discursos:

O texto literário é plurissignificativo ou pluri-isotópico, porque nele o signo linguístico, os sintagmas, os enunciados, as microestruturas e as macroestruturas são portadores de múltiplas dimensões semânticas, tendem para uma multivalência significativa, fugindo da univocidade característica, por exemplo, dos discursos científico e didático e distanciando-se marcadamente, por conseguinte, do que se poderá considerar o “grau zero” da linguagem verbal. (Silva, 1999, p.229)

Gilberto Mendonça Teles complementa esse pensamento e ainda destaca a participação das imagens tanto na forma quanto no conteúdo das obras literárias, ao apontar que

Com a escrita a *imagem* passou a ocupar o centro da criação poética, introduzindo vários sentidos e representando coisas difíceis de serem ditas de outra maneira. Ela introduz um segundo sentido, não literal, metafórico, simbólico ou analógico. E possui o seu “lugar” no discurso, deslizando entre o significante e o significado e atuando na micro- e na macroestrutura, nas duas estruturas do poema ou da narrativa. (Teles, 2006, p.12)

Vale lembrar que, para Ezra Pound (2006, p.63), além dos efeitos estéticos que podem ser produzidos a partir do som (*melopecia*) e da combinação de vocábulos (*logopeia*), pode-se explorar nos textos literários a capacidade que possuem as palavras de evocar um quadro visual (*fanopeia*). O poeta norte-americano reconhece que a projeção de imagens é, portanto, um dos elementos legítimos da literatura.

A imagem também pode ser responsável por intermediar a relação estabelecida entre o ficcional e o mundo empírico, por conta da impressão de realidade que muitas vezes evoca. Segundo Octavio

Paz, as imagens recriam nossa experiência do real, expressam o indizível e “nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos” (Paz, 1982, p.131), proporcionando-nos, dessa forma, inclusive um autoconhecimento.

Depreende-se, por meio dessas elucidações, que as imagens não são fortuitas, não são recursos de que o escritor lança mão apenas para adornar o texto. Elas constituem elementos fundamentais para a estrutura composicional das obras literárias e, por isso, não podem ser descartadas, exigindo um olhar especial. Por meio de sua utilização, estabelece-se um “modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (Bosi, 1977, p.13). Sua presença facilita ao leitor a fixação dos textos literários, pois “na imagem, a ideia permanece sempre infinitamente eficaz e inatingível” (Goethe, 2000, p.188). Além disso, “a imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho” (Bosi, 1977, p.13).

A construção de imagens por meio da linguagem verbal confirma, portanto, a ideia de Diderot de que “o discurso não é tão só um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas também um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre outros, que o pintam” (Diderot apud Praz, 1982, p.4).

Para criar imagens, os textos literários exploram com intensidade as figuras de linguagem e de pensamento. A *comparação* e a *metáfora*, por exemplo, são utilizadas para aproximar duas ideias distintas a partir de um traço comum. Todas as diferenças entre as duas realidades são ofuscadas a fim de fazer sobressair o que de análogo há entre elas. Lembra Stephen Ullmann (1973, p.444) que quanto mais afastadas forem as realidades colocadas em contato, desde que mantendo um elemento comum, mais intenso será o efeito, o estranhamento causado, a desautomatização. Essas duas figuras, por meio da aproximação de elementos, proporcionam com facilidade a projeção de imagens e nos levam, muitas vezes, a ressignificar o que nos cerca, já que os escritores as tomam para expressar “uma percepção intuitiva da semelhança entre coisas des-

semelhantes” (Bosi, 1977, p.30). Em *Ensaio sobre a Cegueira*, por causa da imundície em que se encontra o manicômio, os confinados são comparados a porcos habitando um chiqueiro. No fragmento: “Os cegos relincharam, deram patadas no chão, vamos a elas que se faz tarde, berraram alguns” (Saramago, 2008, p.176), ao se atribuir relinchos e patadas ao comportamento dos cegos, cria-se implicitamente uma associação entre estes últimos com cavalos.

Outro procedimento utilizado para compor imagens é a *alegoria*, que se manifesta, segundo João Adolfo Hansen (2006, p.7), quando se “diz *b* para significar *a*”, ou, em outras palavras, quando há a utilização de uma ideia para expressar outra, transcendendo, assim, o significado aparente, literal, em favor da expressão de um sentido mais amplo. As fábulas e as parábolas são exemplos de textos alegóricos, pois se utilizam de um enredo para transmitir alguma mensagem, geralmente uma lição de moral. Na narrativa de Saramago em análise, a perda da visão pode ser considerada alegórica, pois quer chamar a atenção não para a cegueira física, mas para a cegueira de ordem ética.

A *descrição* é também um dos mecanismos empregados na criação artística e que pode contribuir para a composição de imagens. As enumerações, o detalhamento das ações e o retrato dos espaços, do tempo e das personagens tornam a história mais verossímil, propiciam a visualização da cena, a fixação de imagens, o aumento da sensibilidade e da capacidade de percepção. As descrições têm como finalidade aproximar o leitor da história, bem como levá-lo a compartilhar dos sentimentos que o narrador está a exprimir. Agregam-se comumente a elas o emprego de adjetivos, comparações e impressões sensitivas. Cabe recordar as descrições feitas na narrativa de Saramago das condições hediondas do manicômio ou da cidade.

A *ironia*, instrumento que, grosso modo, consiste em dizer o contrário do que se pensa, também aparece em *Ensaio sobre a Cegueira*, com o objetivo de estabelecer inúmeras críticas, denúncias e censuras. Outro fator preponderante, que contribui para a construção de imagens é a *intertextualidade*, o diálogo que uma obra estabe-

lece com outros textos. No livro de Saramago, notam-se trechos que fazem, entre outros, referência à Bíblia, bem como a alguns quadros de indiscutível valor no cânone ocidental das artes plásticas.

Por meio da *prosopopeia* ou *personificação* (atribuição de traços humanos a animais, vegetais ou seres inanimados) ou ainda do seu contrário, a *animalização* (aparecimento nos seres humanos de características inerentes aos animais) é possível também a projeção de imagens. Pode-se citar na obra literária que é foco deste trabalho o tratamento que se dá ao cão das lágrimas, conferindo-lhe características humanas e, por outro lado, a representação de alguns dos cegos como animais selvagens.

Todos esses procedimentos destacados são escolhidos e conjugados pelo autor de *Ensaio sobre a Cegueira* para projetar inúmeras imagens ao longo da narrativa, as quais conferem ao texto um aspecto plurissignificativo, enriquecem o trabalho com o signo linguístico e contribuem para a expressão dos temas abordados, bem como para a configuração estético-estilística da obra.

Anatomia da crítica: corpos escritos em análise

O professor e crítico literário canadense Northrop Frye contribui para a reflexão sobre o uso de imagens na literatura em *Anatomia da Crítica* (1957), ao discutir a função arquetípica que elas podem assumir nos textos. Tal obra é resultante dos esforços do crítico para caracterizar a crítica literária como um campo de investigação científica. Seu objetivo é conceder uma fundamentação teórica aos estudos literários e sistematizar os princípios utilizados pela crítica, combatendo posturas que a concebem como opinião intuitiva, mera divagação ou juízo de valor sem critérios bem definidos.

Na concepção do autor, “a matéria da crítica literária é uma arte, e a crítica evidentemente é uma espécie de arte” (Frye, 1973, p.11). Embora fortemente associada à literatura, a crítica não pode ser considerada uma forma parasitária daquela, pois adquire seu grau de independência na medida em que se constitui como uma

estrutura de pensamento e saber que possui suas próprias leis e seu próprio discurso.

Frye adverte que os princípios adotados pela crítica literária devem nascer necessariamente do que os textos literários oferecem. Outro cuidado imprescindível ao crítico é não se deixar levar pelo próprio gosto, pela moda da época ou por seus preconceitos.

Com a organização das ferramentas de que a própria teoria da literatura dispõe, o acadêmico canadense acredita ser possível conferir aos escritos críticos o toque sistemático e científico de que necessitam e eliminar a crença de que a função do crítico seja “simplesmente tomar um poema que um poeta recheou diligentemente com determinado número de belezas ou efeitos. E complacientemente extraí-los um por um” (Frye, 1973, p.25), o que desconsidera o trabalho de interpretação e a reflexão sobre o modo como esses diferentes ingredientes se combinam a fim de formar uma massa homogênea.

Para colaborar com os estudos críticos, a obra compõe-se de quatro ensaios, cada um deles dedicado a uma forma diferente de abordagem crítica. No terceiro deles, intitulado *Crítica Arquetípica: teoria dos mitos*, o autor argumenta que, ao se analisar as imagens que perpassam a literatura, é possível perceber que muitas delas são recorrentes, apresentando-se como verdadeiros arquétipos, os quais, em sua maioria, seriam resultado de uma herança clássica e cristã.

Além disso, ele assinala que na literatura a ênfase tradicional está posta na representação ou na “semelhança com a vida”, visto que o leitor, ao se deparar com um texto literário, procura estabelecer conexões com aquilo que o rodeia, busca aproximações entre aquilo que lê e a sua própria existência. O professor ressalta que “em nossa tradição temos um lugar para a verossimilhança, para a experiência humana imitada de maneira hábil e compatível” (Frye, 1973, p.137).

Congregando, portanto, esses dois fatores – a influência dos textos clássicos e cristãos e a busca por uma representação mais realista – o crítico aponta três modos de organização dos arquétipos

na literatura. Em primeiro lugar, há a *tendência mítica*, descrita por Frye como

o mito não deslocado, que geralmente se preocupa com deuses ou demônios, e que toma a forma de dois mundos contrastantes de total identificação metafórica, um desejável e outro indesejável. Esses mundos identificam-se amiúde com os céus e infernos existenciais das religiões contemporâneas de tal literatura. (Frye, 1973, p.141)

No outro extremo está o *naturalismo/realismo*, quando não há praticamente elementos míticos envolvidos. Por último, há a *tendência romanesca*, que procura integrar ou, ao menos, aproximar esses dois extremos. Pode-se tanto deslocar o mito numa direção humana ou, pelo contrário, conduzir o realismo para uma direção mais idealizada.

Baseando-se, assim, nessa sistematização da invenção literária, o crítico estabeleceu três categorias de imagem – apocalípticas, demoníacas e analógicas – organizadas em torno de uma metáfora do desejo e da frustração humana.

Tanto as imagens demoníacas quanto as apocalípticas consistem na representação dos dois mundos não deslocados – o apocalíptico e o demoníaco – que formam a tendência mítica. Para auxiliar na caracterização de ambas as categorias imagéticas, Frye se utiliza com frequência da Bíblia, pois acredita que ela é a principal fonte do mito não deslocado em nossa tradição. O professor destaca como se apresentam as esferas divina, humana, animal, vegetal e mineral, bem como a simbologia do fogo e da água quando observadas sob a perspectiva de cada um dos três segmentos: demoníaco, apocalíptico e analógico.

As *imagens demoníacas* exibem um mundo rejeitado completamente pelo desejo, “mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão, [...] do trabalho pervertido, ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez” (Frye, 1973, p.148). Retratam um mundo que ainda não foi modificado pelo trabalho e pela imaginação humana.

Associam-se à ideia de inferno existencial, que possuem algumas religiões.

Entre suas manifestações encontram-se deuses que exigem obediência e sacrifícios dos homens, aplicando-lhe punições; sociedades que vivem “uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo ou, no melhor dos casos, contrasta seu prazer com sua obrigação ou honra.” (Frye, 1973, p.149); vítimas fadadas ao sacrifício para dar força aos demais; representações de canibalismo, tortura e mutilação; animais monstruosos ou predadores; florestas aterradoras, jardins misteriosos ou terras desoladas; desertos, rochedos, ruínas e espaços que funcionam como prisão, calabouço ou labirinto, ocupados por instrumentos de tortura, armas de guerra e objetos sinistros. O fogo e a água vinculam-se à ideia de destruição, às chamas que tudo consomem ou aos dilúvios e enchentes. Como se pode observar, as imagens demoníacas sempre apresentam uma conotação negativa, uma vez que são expressão de tudo o que seja indesejável aos olhos dos seres humanos.

As *imagens apocalípticas* são, por sua vez, exatamente o avesso dialético das imagens demoníacas. Se o mundo demoníaco é a representação de tudo que seja indesejável, o mundo apocalíptico, ao contrário, constitui o céu da religião, a plena realização do desejo humano, apresentando uma realidade já modificada pelo trabalho da civilização humana e que, por isso, atinge o estado de um mundo ideal.

Compõem o universo apocalíptico espaços aprazíveis como jardins, fazendas, bosques e parques e a presença de animais domésticos; templos e edifícios originados da transformação da pedra e que se juntam para fundar cidades; a instituição de uma sociedade fraternal, de maneira que os homens formem um só corpo, inclusive nas relações conjugais, por meio das quais o casal deve tornar-se uma só carne por intermédio do amor. Sob a ótica apocalíptica, o fogo e a luz que produz possuem poder purificador e associam-se à manifestação do mundo espiritual aos homens, como comprovam algumas passagens bíblicas: as línguas de fogo do Pentecostes, a sarça ardente que não se consumia, a brasa utilizada por um se-

rafim para purificar os lábios de Isaías etc. A água, por sua vez, é símbolo de vida, circula pela terra como o sangue circula no corpo humano, lava, limpa e purifica, crença essa que constitui a essência do rito batismal cristão. Configuradas a partir desses elementos, as imagens apocalípticas são, em resumo, a representação do mundo perfeito, do mundo idealizado, símbolos da realização do desejo humano.

Quanto às imagens analógicas, antes de apresentar sua descrição, é preciso retomar as ideias de Frye contidas no ensaio de abertura de sua obra, o qual tematiza a crítica histórica e a teoria dos modos. Tomando como ponto de partida o pensamento aristotélico de poesia como imitação de ações, o crítico indica a existência de cinco modos que variam de acordo com a força de atuação dos heróis e da sua posição em relação ao homem comum e ao meio:

1. *Modo mítico*: quando o herói é superior em condição aos homens e ao meio, e age como um ser divino, o que é típico dos mitos;
2. *Modo da estória romanesca*: quando o herói é superior em grau aos homens e ao meio. Nestas condições ele se assemelhará a um ser humano, capaz, porém, de realizar ações maravilhosas, como acontece nas lendas e contos populares;
3. *Modo imitativo elevado*: nesse caso o herói é superior apenas em grau aos homens e atua como um líder. Essas características se manifestam na epopeia e na tragédia, por exemplo;
4. *Modo imitativo baixo*: o herói não é nem superior tampouco inferior aos homens e ao meio. Ele age como um ser humano comum, como se pode notar nas comédias e na ficção realista;
5. *Modo irônico*: quando o herói é inferior ao homem e ao meio. Aparece geralmente submetido a algum tipo de escravidão, malogro ou situação absurda.

A recuperação dessas informações serve para compreender a afirmação de Frye de que as imagens apocalípticas são bastante adequadas ao modo mítico (já que a personagem principal alcança o que quer graças à superioridade) e que as imagens demoníacas se voltam mais ao modo irônico (por conta da condição subalterna do herói). A representação dos outros três modos intermediários fica a

cargo das *imagens analógicas*. No geral, tais imagens se encontram entre os dois mundos extremados – o apocalíptico e o demoníaco – e buscam uma aproximação maior com a experiência humana. Contudo, ao atender os modos romanesco, imitativo elevado e imitativo baixo, elas se subdividem em três estruturas, cada uma delas associada a um desses três modos. De acordo com Frye, essas subcategorias “são menos rigorosamente metafóricas; são, antes, como constelações significativas de imagens, as quais, quando se encontram, formam o que amiúde se chama, um tanto debilmente, ‘atmosfera’” (Frye, 1973, p.152).

No modo da estória romanesca, encontramos um mundo onde as frustrações, as ambiguidades e os obstáculos da vida comum parecem não existir, de forma que as imagens apresentam “uma contrapartida humana do mundo apocalíptico, que podemos chamar a *analogia da inocência*” (Frye, 1973, p.152). Nesse modo, os homens atuam como heróis, heroínas ou vilões, sendo, respectivamente, verdadeiros exemplos de bravura, beleza e vilania. As crianças destacam-se entre os seres humanos por serem expressão de inocência, virtude, pureza de coração e virgindade. O simbolismo sexual é marcado pela castidade. Os entes divinos ou espirituais se manifestam como figuras paternas, anciãos sábios e dotados de poderes mágicos ou espíritos guardiães. Os animais demonstram fidelidade e dedicação. Os ambientes naturais são lugares amenos e possuem um espírito pastoril e rural. Torres, castelos, cabanas e eremitérios são as principais habitações das cidades. O fogo, nesse mesmo mundo, consiste em um elemento purificante, o qual só pode ser atravessado por pessoas verdadeiramente castas. A água manifesta-se em fontes e remansos, chuvas fertilizadoras ou correntes que separam um homem e uma mulher, a fim de manter a castidade de ambos. Vale lembrar ainda que o mundo inocente é bastante animístico, já que espíritos mágicos e elementares o habitam.

Se castidade e magia são as palavras que melhor definem a estrutura romanesca, amor e forma são as que marcam o mundo imitativo elevado, o qual estabelece uma *analogia da natureza e da razão*. Nessa estrutura, há a “tendência a idealizar os tipos humanos do

mundo divino e do mundo espiritual, que são característicos do imitativo elevado” (Frye, 1973, p.154). A aura divina é conferida ao rei, cuja amada é uma deusa. O amor existente entre eles expressa-se de forma cortês, é educativo e conduz alguém à unidade com o mundo espiritual e divino. Os animais dessa estrutura são representações de soberba e beleza, como o pavão, o cisne e a fênix. Jardins formais são justapostos a edifícios. A cidade resume-se à capital, que abriga a corte em seu centro. O fogo, dessa vez metonimizado em brilho, se mostra na coroa do rei e nos olhos de cada dama. A água se expressa no rio disciplinado, pelo qual pode navegar o barco real. Nessa estrutura não há uma descrição de como seria o homem comum, pois o imitativo elevado se forma a partir de seres superiores.

No imitativo baixo, segundo Frye, apresenta-se um mundo que pode ser chamado de *analogia da experiência*, e que “mantém uma relação para com o mundo demoníaco correspondente à relação do mundo inocente romanesco para com o apocalíptico” (Frye, 1973, p.155). As ideias estruturais centram-se nas palavras gênese e trabalho. Os seres divinos e espirituais ocupam pouco espaço nesse mundo, a fé precisa ser (re)descoberta por meio das obras e do trabalho. As figuras humanas são marcadas por situações comuns e típicas, parodiando em muitas ocasiões a crença em uma vida idealizada. Animais e homens assemelham-se, imitam-se e aprendem uns com os outros. O homem por vezes regressa ao primitivismo, à era das cavernas e passa a agir por instinto, como o fazem os animais. Nos espaços naturais, os indivíduos desempenham um fatigante trabalho com a enxada, lavrando a terra ou executando outras atividades. A cidade apresenta-se como uma moderna metrópole labiríntica, onde existe solidão e falta de comunicação entre os seus habitantes. A água e também o fogo funcionam como símbolos destrutivos, o mar esconde perigos, as chamas consomem tudo o que esteja ao seu alcance.

A ligação entre a analogia da inocência e da experiência, respectivamente, com as imagens demoníacas e apocalípticas também aponta, na concepção do crítico, a deslocação em direitura à moral:

As duas estruturas dialéticas são, fundamentalmente, o desejável e o indesejável. As rodas e o calabouço enquadram-se na visão sinistra, não porque sejam moralmente proibidos, mas porque é impossível fazê-los objeto de desejo. Por outro lado, pode desejar-se a realização sexual, mesmo quando seja moralmente condenada. A civilização tende a fazer coincidirem o desejável e o moral. (Frye, 1973, p.156)

Frye observa que as religiões promoveram um deslocamento ético, procurando fazer com que as visões apocalípticas das pessoas correspondessem àquilo que é moralmente aceitável. Não seria plausível, por exemplo, relatar a criação tal como realizada pela mitologia egípcia, na qual um determinado deus cria o mundo masturbando-se.

A literatura foi intensamente influenciada por essas ideias religiosas, propagando a moral. Por essa razão, as imagens sexuais apocalípticas ganham a forma matrimonial e virginal, enquanto o incesto e o adultério são inseridos no mundo demoníaco. Há momentos, no entanto, em que ocorre uma fuga da moralidade, de modo que a literatura se volta para a expressão do desejo, sem se preocupar com os valores tidos como aceitáveis. Isso acontece, por exemplo, nas sátiras, um gênero aparentemente distante da seriedade. Nesse sentido, a literatura apresenta flexibilidade diante da moralidade e aceita o que esta e a religião classificam como indecentes, obscenos, impudicos e blasfemos. Contudo, essas imagens marginalizadas por alguns segmentos precisam ser apresentadas por meio de técnicas de deslocação. O mais simples desses procedimentos, de acordo com o crítico canadense, é o ajustamento demoníaco, que consiste numa inversão das associações morais de arquétipos. Embora cada símbolo ganhe seu sentido dependendo do contexto em que está inserido, todavia algumas relações podem tornar-se habituais, em razão de sua repetição ou força. A serpente figura, quase sempre, como um elemento negativo, por conta de sua atuação no jardim do Éden, porém nada impede que, em certo contexto, ela possa aparecer como um ser inocente. Imagens con-

vencionalmente demoníacas surgem algumas vezes também como um caminho para a redenção.

Se o mundo apocalíptico apresenta tudo o que é desejável aos homens, cujas vontades “identificam-se com os deuses, adaptam-se a eles ou neles se projetam” (Frye, 1973, p.158), a analogia da inocência exhibe também o desejável, mas dessa vez voltado à realidade humana, àquilo que pode ser atingido e que é ético. O mundo demoníaco abarca tudo o que seja indesejável, ao passo que a analogia da experiência destaca as barreiras que impedem a concretização de seus desejos. As tragédias, por exemplo, acontecimentos duros, mas que precisam ser aceitos, podem ser interpretadas como castigo ou cólera dos deuses, como algo imoral, um gesto de covardia, em vez de serem vistas como parte integrante da existência. Todas essas imagens inseridas nos textos permitem que uma obra literária transcenda o caráter meramente histórico que possa conter e apresente sua composição estética.

Essas três tipologias de imagens propostas pelo crítico canadense serão utilizadas na análise de *Ensaio sobre a Cegueira*, apresentada no capítulo seguinte. Como se verá, o romance de Saramago contém imagens representativas das três categorias. Abundam no texto, evidentemente, as imagens demoníacas em razão do caos instalado com o surto de cegueira. Contudo, não deixam de ser projetadas também imagens apocalípticas, expressão de um mundo idealizado pelo homem, e imagens analógicas, resultado do comportamento das personagens que oscilam entre esses dois mundos, um avesso ao outro.

Ensaio sobre a Cegueira e Blindness: uma apresentação

Ensaio sobre a Cegueira (1995) é uma das obras que ocupam lugar de destaque dentro da produção romanesca de Saramago. Descendente de uma humilde família de camponeses da aldeia de Azinhaga, no Ribatejo, o primeiro escritor de língua portuguesa

contemplado com o Prêmio Nobel de Literatura atuou como seralheiro mecânico, funcionário público, jornalista, editor, tradutor, desenhista, entre outros cargos, antes de se dedicar exclusivamente à literatura. Sua estreia nos meios literários aconteceu com a publicação de *Terra do Pecado* (1947), romance que não foi bem visto pela crítica, pois, na opinião de Horácio Costa, “o livro apresenta uma notável defasagem estilística, e mesmo temática, em relação à escrita romanesca que então se processava em Portugal” (Costa, 1997, p.28).

Em seus escritos subsequentes, o escritor desenvolveu uma série de experimentações e transitou pelos diversos gêneros literários, produzindo romances, contos, poemas, peças de teatro e escrevendo crônicas jornalísticas, em algumas das quais, comunista que era, deixava aflorar seu forte espírito político. Contudo, ao lançar *Levantado do Chão* (1980), romance que retrata a luta dos trabalhadores alentejanos contra a exploração, Saramago passou a adotar um estilo peculiar, que se tornou marca registrada de sua produção romanesca. Subvertendo as regras convencionais de pontuação, ele abandona a utilização de travessões para indicar diálogos e passa a escrever longos parágrafos, nos quais, sem aviso prévio, misturam-se as falas do narrador e das personagens, separadas apenas por meio de uma vírgula e do uso da caixa alta (letra maiúscula) a cada mudança da voz narrativa. O próprio escritor, em entrevista a João Céu e Silva, expressa consciência da guinada que houve em sua carreira com a publicação de tal obra:

Digamos que até os 58 anos eu tinha escrito uns quantos livros, mas não era um escritor! Como é que eu vivia isso tudo, pergunta? Com toda a naturalidade. Eu, no fundo, posso dizer que foram os livros que escrevi que me fizeram. Evidentemente que os escrevi, mas, ao escrevê-los, o livro fazia-me dar uns quantos passos adiante que o livro seguinte confirmaria ou não – isso logo se veria – e, provavelmente, por uma maneira de ser que é a minha, de não me deixar embriagar pelos êxitos nem de ir atrás da banda, de ser por natureza e também por decisão discreto. (Silva, 2008, p.28)

Esse depoimento reforça o caráter experimental das obras produzidas antes de *Levantado do Chão*, as quais, em seu conjunto, constituem o que Costa (1997, p.19) classificou como *período formativo*, momento em que o escritor investigava com qual gênero literário possuía maior afinidade e buscava sua própria forma de expressão.

Para compor *Levantado do Chão*, Saramago ouviu as histórias de muitos camponeses. No entanto, sem querer recorrer à forma neorrealista, não conseguia encontrar uma maneira de estruturar sua narrativa. Ele revela:

Então comecei a escrever como todo o mundo faz, com travessão, com diálogos, com a pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores. Na altura das páginas 24 e 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que comecei a escrever, sem pensar, quase sem dar-me conta, começo a escrever assim: interligando, interconectando o discurso direto e o discurso indireto, passando por cima de todas as regras sintáticas ou de muitas delas. (Arias, 2003, p.74)

A modificação de sua escrita, em sua opinião, possivelmente deve ter se dado por influência do meio camponês, onde a cultura é transmitida predominantemente pela oralidade. Daí a confluência de vozes em seu texto, mimetizando o ritmo da fala. Saramago sentia como se houvesse incorporado o discurso de cada uma das pessoas que ouvira, para ser capaz de contar o que elas lhe haviam narrado. Desde essa obra, o escritor irá abandonar os signos de pontuação indicativos de exclamação e interrogação, deixando ao leitor a tarefa de acrescentá-los, durante o ato da leitura. A partir de *Levantado do Chão* se configura, portanto, o legítimo narrador saramaguiano, o qual, de acordo com Beatriz Berrini (1998, p.54) se assemelha ao “tradicional contador de histórias”, uma voz sábia, que transmite suas experiências aos ouvintes/leitores, sempre ansiosos por suas palavras. Disso decorre a profunda comunicação entre narrador e leitor que se revela em todos os seus romances.

Corroborar essa ideia o depoimento do escritor registrado nos *Cadernos de Lanzarote*, uma espécie de diário: “É como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música” (Saramago, 1998, p.223).

Ao contrário do que se possa pensar, esse estilo peculiar de pontuação e o apreço por termos eruditos não afastam o grupo de seus leitores, pertencentes às diversas faixas etárias, o que se explica “porque se limita a tocar nas poucas coisas essenciais, as que afetam diretamente a todos, como a morte, o sentido da vida ou a busca da felicidade” (Arias, 2003, p.16). O autor sugere que seus leitores podem encontrar em suas obras “os ecos das suas próprias inquietações e, sendo assim, não permitem que as dificuldades os vençam” (Calbucci, 1999, p.14).

A *Levantado do Chão* sucedeu a obra *Memorial do Convento* (1982), que levou Saramago a ser conhecido internacionalmente. Na sequência, vieram os romances *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A Jangada de Pedra* (1986), *História do Cerco de Lisboa* (1989) e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), que demonstram seu apreço pela prosa narrativa, fazendo dele predominantemente um romancista, embora ainda continuasse a compor alguns textos em outros gêneros.

O conjunto desses romances constitui o que Saramago, ao refletir sobre sua produção, denominou como *fase da estátua*, conforme explica a Costa, em entrevista para a *Revista Cult*:

Eu estou percebendo que, depois de uma expressão bem mais barroca, como é o caso do *Memorial do Convento*, talvez por interferência do próprio século XVIII, em que tudo acontece, estou me aproximando de uma narrativa cada vez mais seca. Encontrei, outro dia, uma fórmula que me parece boa, é como se durante todo esse tempo eu estivesse descrevendo uma estátua – o rosto, o nariz – e agora eu me interessasse muito mais pela pedra de que se faz a estátua. Quer dizer, já descrevi a estátua, todo mundo já sabe que

estátua é essa que eu estive descrevendo desde *Levantado do Chão* até *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, em *Todos os Nomes* e no próximo romance, se o escrever, trato da pedra. (Costa, 1998, p.24)

O que faz o escritor bipartir suas obras a partir dessas metáforas da estátua e da pedra é a constatação de que até *O Evangelho* seus romances foram muito marcados por questões pontuais, geralmente ligadas à sua pátria, à história de Portugal, a fim de problematizar “o que é ser português no mundo contemporâneo, utilizando para tal a História como base de investigação” (Calbucci, 1999, p.118). Os fatos históricos do passado ou do presente de Portugal perpassam as narrativas da primeira fase: no *Memorial* está a figura de D. João V; em *O ano da morte* aparece o salazarismo; em *A Jangada de Pedra*, discute-se o espaço ocupado pela Península Ibérica no continente europeu; no *Cerco de Lisboa* está a luta dos portugueses contra os mouros e, por fim, *O Evangelho* subverte o cristianismo, tão arraigado na cultura portuguesa. Nota-se uma preocupação latente com temas nacionais nessas obras.

A partir de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), Saramago inaugura o que chama de *fase da pedra*. Perfurando a estátua para adentrar o seu âmago, o escritor dá um salto, ao abandonar questões mais localizadas, voltadas à história e ao desenvolvimento de Portugal, para dar espaço em suas obras a temáticas de caráter universalizante, passando “a tratar de assuntos sérios de forma abstrata: considerar um determinado tema, mas despindo-o de toda circunstância social, imediata, histórica, local” (Aguilera, 2008, p.119). Essa obra relata o aparecimento de um estranho tipo de cegueira, que se contrapõe à tradicional, pois, além de contagiosa, ela também faz com que a visão seja tomada pela cor branca, diferente da escuridão habitual a que costumeiramente os cegos são submetidos. Parado em um semáforo de uma rua com trânsito intenso, aguardando o sinal verde para avançar, um motorista é a primeira vítima dessa cegueira, a qual acomete gradativamente os habitantes de uma cidade que não é nomeada. Diante do crescimento do número de infectados,

para conter o surto, o governo decide isolar os contaminados em um manicômio desativado, espaço onde os cegos manifestam seus instintos primários, lutando pela sobrevivência a qualquer custo, cada qual a seu modo, enfrentando problemas de organização, convivência e diversos conflitos. No entanto, apesar da medida de reclusão, a epidemia continuava a se alastrar. Mantidos sob a vigilância do Exército, os cegos só conseguem deixar o manicômio quando um dos internos provoca um incêndio e se constata que os soldados já não estavam mais lá, provavelmente haviam sido atingidos também pela cegueira.

A cidade que os ex-confinados encontram lá fora está irreconhecível: há cadáveres, animais mortos, veículos batidos, fezes, casas arrombadas, lojas utilizadas como abrigos. Um pequeno grupo de cegos passa a habitar a casa de um médico oftalmologista, cuja esposa fora a única que resistira ao mal branco, mas havia sido levada ao manicômio porque simulou estar cega para acompanhar o marido. Embora sem apresentar nenhum grau de parentesco, o grupo se comporta na residência do doutor como uma verdadeira família. A obra termina no momento em que o primeiro atingido pela epidemia volta a enxergar, sugerindo-se que o surto de cegueira chegara ao fim e que todos os demais infectados em breve recobririam a visão.

Entre os recursos utilizados por Saramago para compor essa narrativa está a utilização de imagens, projetadas por meio de palavras. Tais imagens, como já foi dito, podem ser classificadas em três categorias, se tomarmos a tipologia proposta pelo canadense Northrop Frye: demoníacas (representação de situações indesejáveis aos homens), apocalípticas (plena realização do desejo humano) e analógicas (imagens intermediárias entre os extremos apocalíptico e demoníaco, tendendo ora ao paraíso, ora ao inferno). Essas três configurações imagéticas podem ser aplicadas ao romance de Saramago, uma vez que a epidemia de cegueira transforma a cidade em um espaço infernal, onde as personagens lutam pela sobrevivência, agindo por instinto. Apesar disso, há algumas delas que ainda ten-

tam preservar o mínimo de civilidade, adotando, para tanto, comportamentos louváveis diante das circunstâncias.

A narrativa, com tão intrigante enredo,

apoiando-se em recursos alegóricos, em ideias fortes e inesperadas e em situações abstratas, lança um olhar crítico sobre a realidade atual e mergulha na natureza do ser humano do nosso tempo, tingindo as suas visões de denúncia, ironia, compaixão e rebeldia. (Aguilera, 2008, p.119)

Segundo o próprio autor, a ideia para compor tal história veio-lhe de forma inesperada. Quando entrevistado por Juan Arias, Saramago conta que tudo surgiu quando se encontrava em um restaurante em Lisboa:

Eu estava a almoçar sozinho, à espera do meu pedido, nesse momento em que se pensa em tudo e em nada. De repente, pergunto-me: e se fôssemos todos cegos? Assim, sem mais. Como seríamos? Isso já vai dando algumas pistas, a catástrofe, a peste, algo parecido com o cine-catástrofe que se faz hoje em dia, um grande terremoto. Depois você pensa, fica a pensar e a ideia original transforma-se em algo que vai muito além da própria cegueira, como a cegueira da razão, e não simplesmente a física. (Arias, 2003, p.55)

A escolha de uma temática ampla permite imprimir com mais facilidade à narrativa o caráter universalizante de que falávamos, que se manifesta na indefinição do tempo e do espaço em que os acontecimentos se desenrolam, na ausência de nomes próprios para as personagens, designadas por meio de perífrases, nas diversas situações temáticas que são postas e vão se desdobrando, traços estes que se tornarão recorrentes nas próximas obras de ficção em prosa publicadas pelo escritor. Assim como o horizonte narrativo se expande, o escritor português também percebe alterações estilísticas em sua escrita. Além da utilização não convencional dos signos de pontuação, inaugurada em *Levantado do Chão*, afirma Saramago:

“A minha maneira de escrever tornou-se mais austera, mais seca; não menos poética, mas mais concisa. Afasto-me da retórica barroca que imprimi no *Memorial do Convento*” (Aguilera, 2008, p.119).

O título do livro, “o cartão-de-visita, as palavras que primeiro irão estabelecer o contato entre o autor e o leitor” (Berrini, 1998, p.183) é também digno de nota. Saramago classifica a obra como um ensaio, gênero que aborda com liberdade um assunto de caráter filosófico, histórico, literário ou científico, de forma lógica e reflexiva, sem esgotar o tema, mais suscitando questões do que oferecendo respostas. Todavia, ao realizar a leitura, percebe-se que não se trata a rigor de um ensaio, na definição exata do termo, pois o texto é construído na forma de uma narrativa, com personagens e um enredo que se desenrola em um determinado tempo e espaço. Sendo híbrida, o viés ensaístico da obra fica a cargo do narrador, que tece reflexões e julga os fatos à medida que relata a história. Se o primeiro núcleo nominal do título está para a forma, o segundo volta-se para o conteúdo, a cegueira que acomete a população. O título “sumariza, portanto, com perfeição as duas faces do romance. [...] Reúne na denominação o ensaio e a ficção” (Berrini, 1998, p.190). O próprio autor, tratando da obra em questão, afirma ter escrito um “ensaio que não é ensaio, um romance que talvez o não seja, uma alegoria, um conto filosófico” (Saramago, 1998, p.275). Ele reconhece a fusão de gêneros em sua produção em prosa e declara: “É possível que eu não seja um romancista, porque no fundo não me interessa tanto contar histórias. O que na verdade sou é um ensaísta, escrevo ensaios com personagens” (Aguilera, 2008, p.15). Romancista e/ou ensaísta, o autor português, vale-se da perda alegórica da visão para discutir, com essa narrativa, questões de poder, o papel da Igreja e do Estado em nossa sociedade, as relações interpessoais, questionar a atuação e as atitudes tomadas pelas personagens diante da situação insustentável a que são submetidas e penetrar nos mistérios e contradições da alma humana, revelando-os ao leitor e conduzindo-o a uma reflexão sobre sua própria vida.

Ensaio sobre a Cegueira foi a obra que deu origem ao filme *Blindness* (2008), a adaptação cinematográfica do romance de Saramago,

dirigida por Fernando Meirelles.¹ O diretor iniciou seu contato com o cinema logo na infância, quando seu pai, médico gastroenterologista, produzia, nos tempos da universidade, algumas filmagens com os amigos e com a família, parodiando os gêneros cinematográficos em voga em sua época. Quando adolescente, Meirelles já fazia algumas gravações domésticas. Conta ele a Maria do Rosário Caetano: “Cresci com essa ideia de que fazer cinema era algo divertido, mas nada muito sério. Jamais uma opção de carreira” (Caetano, 2007, p.39).

Formado arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, durante o período em que cursou sua graduação, além das atividades acadêmicas, Fernando trabalhou com fotografia, participou de um cineclubes, desenvolveu animações e ainda contribuiu com a edição, diagramação e circulação da *Revista Cine-Olho*. Nos anos 80, em parceria com alguns colegas arquitetos, Meirelles fundou a produtora *Olhar Eletrônico*, que produziu vídeos, clipes musicais, documentários, propagandas partidárias, além de alguns programas de televisão, como o *Antenas*, *23ª Hora* e *Crig-Rá*. Por se tratar de um grupo praticamente autodidata, no início as edições foram bastante amadoras, mas, com o passar do tempo, o grupo conseguiu aperfeiçoar os trabalhos. Podemos dizer que esses primeiros passos da produtora marcaram o período formativo do diretor. Segundo ele, “a *Olhar Eletrônico* foi dando certo não porque fazíamos TV bem-feito, mas porque fazíamos diferente. Nosso trabalho não era bem-acabado, mas era original” (Caetano, 2007, p.95).

Meirelles também carrega em seu currículo a direção da bem-sucedida série infantil *Rá-Tim-Bum* e de muitas propagandas publicitárias, entre as quais estão a da *Semp Toshiba* (“Os nossos japoneses são mais criativos que os dos outros”) e a da *Brastemp* (“Não é assim uma *Brastemp*”). As campanhas publicitárias foram durante muito tempo o carro-chefe da *O2 Filmes*, a produtora fundada por

1 Além de *Blindness*, há ainda *A Jangada de Pedra* (2002), do cineasta holandês George Sluizer e *Embarço* (2010), dirigido por António Ferreira, que são, respectivamente, adaptações cinematográficas de um romance e de um conto de Saramago, homônimos aos filmes.

Meirelles e um amigo, quando os membros da *Olhar Eletrônico* se dispersaram em outros projetos. Relata o diretor os benefícios que a filmagem de comerciais lhe proporcionou:

Graças à publicidade, já filmei – e aprendi muito – com quase todos os fotógrafos de cinema do primeiro time no Brasil. É só nomear. A mesma coisa com cenógrafos, figurinistas, maquiadores, montadores. A publicidade é, de fato, uma escola, em que os melhores profissionais do mercado funcionam como professores que dão aulas práticas. O diretor de publicidade lida diariamente com a questão de como conseguir tirar um ou dois fotogramas de um filme. Isso nos dá a noção do que é essencial. Contar histórias em 30 segundos ajuda a desenvolver a capacidade de síntese narrativa, muito útil mesmo na hora de dirigir formatos mais largos. (Caetano, 2007, p.118)

Depois de filmar inúmeras peças publicitárias, a *O2 Filmes*, a fim de dar um salto para o cinema, decidiu iniciar a produção de curtas-metragens, entre os quais estão *E no meio passa um trem*, um diálogo entre um ladrão e um policial que têm em comum o fato de trabalharem o tempo todo, lançado em 1998. Nesse mesmo ano, Meirelles foi convidado para dirigir o filme *O Menino Maluquinho 2*, uma trama que mostra as aventuras da personagem de Ziraldo, durante as férias, na casa de seu avô. *Domésticas* (2001) foi o primeiro longa-metragem assinado pela *O2*, baseado na peça de mesmo título, escrita por Renata Melo. O propósito dessa produção “era entrar no universo dessas mulheres, que são a maior categoria profissional no Brasil, e revelar um pouco de suas expectativas, frustrações e seu entendimento do mundo” (Caetano, 2007, p.138).

O próximo grande projeto foi a adaptação homônima ao romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, exibida nas telas do cinema em 2002. O longa-metragem retrata a crescente violência e a formação do crime organizado na favela carioca que dá nome ao filme. Foi uma das produções mais ousadas do diretor, pois a maior parte do elenco foi composta por moradores das comunidades do Rio de

Janeiro, que passaram por algumas oficinas de atuação. O filme alcançou fama internacional e rendeu a indicação ao *Oscar* e ao *Festival de Cannes* nas categorias de melhor direção, montagem, fotografia e roteiro adaptado. Foi essa a produção responsável por consagrar o nome de Meirelles no meio cinematográfico.

Em 2005, o diretor lançou *O Jardineiro Fiel* (*The Constant Gardener*). O filme, adaptado do romance homônimo de John Le Carré, exhibe os abusos da indústria farmacêutica na realização de testes de medicamentos em seres humanos. Em 2006, Meirelles aceitou prontamente o convite para dirigir *Blindness*, a transposição de *Ensaio sobre a Cegueira* para as telas do cinema. A admiração pelo romance, o diretor relata em *Diário de Blindness*, blog que criou para comentar a gravação do filme. Conta ele: “Li o livro quase em uma sentada, e por uma semana aquelas imagens e a ideia de que tudo está por um triz me fizeram companhia” (Meirelles, 2007). Em outra postagem acrescenta:

É um texto que gera muitas perguntas, mas nenhuma resposta, levanta questões sobre a evolução do homem, nos faz refletir criticamente, mas não aponta direções. Cada um terá que descobrir o caminho por si só. É uma história pós-moderna. Creio que, por ser assim tão aberto, este livro permite que cada um o leia projetando suas próprias questões, e todas as leituras parecem fazer sentido. (Meirelles, 2007)

O filme, com roteiro escrito por Don McKellar, foi uma coprodução Brasil-Canadá, com a participação das produtoras *Bee Wine* (japonesa), *Rhombus Midia* (canadense) e *O2 Filmes* (brasileira), distribuída pela Fox Filmes. As cenas foram rodadas em Toronto (Canadá), São Paulo (Brasil) e Montevideu (Uruguai). Foram escolhidos para compor o elenco Julianne Moore (mulher do médico), Mark Ruffalo (médico), Danny Glover (velho da venda preta), Gael García Bernal (chefe dos cegos malvados), Alice Braga (rapariga dos óculos escuros), Don McKellar (ladrão), Yusuke Iseya (primeiro cego), Yoshino Kimura (mulher do primeiro cego), entre

outros. Lançado em 2008 e escolhido para a abertura da 61ª edição do *Festival de Cannes*, *Blindness* foi bem recebido pelo público, apesar de algumas ressalvas quanto à intensidade do filme.

O longa-metragem de Meirelles se apropria dos temas e reflexões da narrativa de Saramago e faz com que a cegueira branca deixe as páginas do romance para tornar-se estrela das telas do cinema.