

## Considerações finais

Cleomar Pinheiro Sotta

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SOTTA, CP. Considerações finais. In: *Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 231-239. 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/).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das análises apresentadas é possível perceber a importância das imagens e o papel que elas desempenham tanto na literatura quanto no cinema. No texto literário, contribuem para a plurissignificação, para o estabelecimento de associações e auxiliam na representação mental que o leitor irá processar durante o ato da leitura. No cinema, as imagens constituem matéria-prima para as produções, possuem também poder figurativo e evocador, contudo despertam reações imediatas, graças à visualidade das cenas. Enquanto na literatura “os estímulos emotivos vêm após os leitores atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos, materializados em palavras e organizados em conceitos” (Pellegrini, 2003, p.120), no cinema, as imagens surgem prontas diante de seus olhos, pois simulam uma reprodução fotográfica da realidade, de modo que “são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação” (Martin, 2005, p.24). Assim, em cada uma dessas duas modalidades artísticas, as imagens estabelecem pactos distintos de interação com seu público, leitores e espectadores.

Na leitura de *Ensaio sobre a Cegueira*, realizada no segundo capítulo, verificou-se a presença das três categorias de imagens propostas por Northrop Frye como arquétipos da literatura – de-

moníacas, apocalípticas e analógicas. Tais imagens participam ativamente da configuração temática e estética da obra de Saramago.

As *imagens demoníacas* respondem pelo estado caótico descrito na narrativa a partir do aparecimento de uma cegueira epidêmica e representam um mundo completamente rejeitado pelo desejo humano. Pouco a pouco, o romance evidencia os efeitos causados pela perda da visão: uma cidade totalmente devastada e desprovida dos traços civilizadores; um governo burocrático e opressor, despreparado para agir em situações de emergência, que se comunica de forma autoritária com os cidadãos, adota medidas retrógradas e não presta assistência adequada aos cegos; a inutilidade do progresso tecnológico; a ciência e a religião impossibilitadas de oferecer um caminho alternativo; as ações abusivas e repressoras dos soldados do exército, os conflitos entre cegos transformados em prisioneiros em um manicômio, convertido em labirinto e em campo de extermínio; a falta de higiene e a animalização dos homens; o desaparecimento de valores humanitários, a perda de esperança, a violência, a dor, a humilhação e a morte. Um conjunto forte de imagens evocadoras de condições humanas nefastas.

Além de compor um quadro ignóbil, as imagens demoníacas prestam-se ainda a dirigir críticas a diversos segmentos da sociedade – como as instituições governamentais e religiosas – e a despertar uma reflexão sobre as relações interpessoais, o comportamento instintivo, primitivo e irracional do homem, capaz de transformar a civilização em barbárie.

Se as imagens demoníacas revelam uma visão desencantada da vida, por outro lado, a narrativa não deixa de expressar algum tipo de esperança, manifestada por meio das *imagens apocalípticas*, as quais retratam o mundo idealizado pelos homens, no qual todas as suas vontades e desejos podem ser realizados, os indivíduos mantêm uma postura íntegra e solidária. Constituem momentos apocalípticos do romance a preocupação com mortos e feridos por parte de alguns cegos; a harmonia que envolve os membros do grupo formado pela mulher do médico, fazendo-os parecer um único indivíduo; a hospitalidade que a rapariga oferece em sua casa

aos hóspedes; a tentativa de organização que se nota na reunião de infectados em uma das praças; a chuva purificadora e, de maneira especial, a convivência na casa do oftalmologista: a partilha durante as refeições, o brinde celebrativo, o banho das mulheres na varanda, o restabelecimento de laços afetivos, a organização, o espírito coletivo e a recuperação da visão.

As imagens apocalípticas, portanto, são passagens comoventes, bastante poéticas, que emocionam o leitor e suspendem momentaneamente a gravidade da situação e as perplexidades projetadas na narrativa para expressar que, apesar de tudo, ainda é possível acreditar na solidariedade, na união, na amizade, no espírito altruísta.

As *imagens analógicas* posicionam-se entre esses dois mundos extremados, o demoníaco e o apocalíptico, aproximando-os da experiência humana. Nas personagens encontram-se características que tendem para a representação apocalíptica, como o heroísmo e o instinto maternal da mulher do médico, que se sobrepõe às suas ações reprováveis, pois, na maior parte do tempo, ela luta contra a desumanidade, tenta estabelecer uma organização que minore o caos, fazendo todo o possível para tornar mais tolerável a vida no manicômio; a inocência infantil do rapazinho estrábico; a sabedoria que se manifesta na figura do velho da venda preta; a fidelidade plena do cão das lágrimas.

Em contrapartida, os sentimentos demonstrados pelos cegos estão mais alinhados ao mundo demoníaco: a tristeza profunda, a sensação de estar só e habitando um labirinto, a raiva, a impaciência, a desconfiança, a vingança, o hábito de esconder as fraquezas, entre outros. Nesse sentido, as imagens analógicas transmitem com clareza que o ser humano é capaz de praticar ações louváveis, mas também de cometer atos condenáveis.

A cegueira, que serve de ponto de partida para a narrativa, assume, por meio de sua caracterização não convencional – branca, contagiosa, assintomática e jamais vista – um caráter metafórico, mais que isso, alegórico, no texto de Saramago. As imagens projetadas no texto são mecanismos para discutir, no fundo, a conduta humana. O individualismo, o egoísmo, o egocentrismo, a violência

e a agressividade, a sensação de ter uma visão absoluta de tudo o que está ao redor, a incapacidade de olhar para o outro e a falta de solidariedade são as principais causas da cegueira que assola a humanidade e afeta os olhos da razão.

Corroborando a ponderação de Henri Agel, que afirma ser mais fácil descobrir o sentido do próximo “por meio do insólito do que sob a poeira dos contatos quotidianos” (Agel, 1963, p.58), a obra de Saramago submete as personagens a uma experiência desumanizadora, que constitui “o estranhamento necessário para distanciar os homens da rotina e obrigá-los a observar de um modo novo o que parecia aceite como natural” (Cerdeira, 2000, p.255).

A perda da visão desestabiliza a estrutura social em vigência, provoca uma reviravolta na vida das personagens, obrigando-as a enfrentar o inferno existencial, a romper com a alienação e a lutar contra a abjeção, deixando transparecer “o que de mais egoísta, obscuro e cruel existe nos subterrâneos da condição humana” (Reis, 2012, p.67).

Ao largo da análise de *Ensaio sobre a Cegueira* enfatizaram-se referências à pintura na narrativa de Saramago, feitas de forma explícita, porém sutil, uma vez que aparecem “incorporadas ao tecido narrativo e fazendo parte dele naturalmente” (Gomes & Teixeira, 2010, p.93). O leitor precisa estar atento, pois elas podem passar despercebidas. Em outros casos, a narrativa utiliza a éfrase para descrever as pinturas de maneira indireta, como ocorre com a representação dos santos na igreja pela qual passa a mulher do médico. Além das telas, a obra também estabelece uma relação intertextual, entre outros textos, com a Bíblia e com a mitologia clássica, que já haviam sido apontadas por Frye como fortes influências para a literatura ocidental.

As imagens presentes no texto do autor português são também responsáveis pelo efeito de verossimilhança da obra e permitem ao escritor explorar realidades distintas, colocá-las em contato, utilizar figuras de linguagem e traçar descrições pormenorizadas, propiciando ao leitor a visualização das cenas. Por conta de todos esses recursos, o romance estabelece variadas camadas de significação,

ou seja, “numa narrativa cuidada do ponto de vista lógico-semântico faz emergir nós romanescos de intensa trama moral, ideológica e implicitamente judicativa, que constituem um livro de sentido decisivo e acutilante” (Seixo, 1999, p.121). Portanto, todas essas considerações comprovam que as imagens projetadas na obra são parte da sua estrutura composicional, contribuem para a exposição do tema abordado, demonstram o trabalho com o signo linguístico e constituem elementos fundamentais para a configuração estética da narrativa.

O caráter imagético de *Ensaio sobre a Cegueira*, além da estrutura narrativa, foi mais um mecanismo facilitador da aproximação entre literatura e cinema e talvez tenha sido o responsável por despertar o desejo de se reproduzir a história de Saramago no meio cinematográfico, onde as imagens em movimento constituem o principal elemento. Toda a riqueza semântica do romance é reconstituída no filme por meio de recursos próprios do suporte audiovisual.

Como vimos, a tradução intersemiótica do livro foi buscar os mecanismos de expressão de que dispunha a arte cinematográfica para levar o estranho surto às telas do cinema, já que “o processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (Plaza, 2010, p.10).

Resgatando as operações que Brito (2006, p.20) destaca na adaptação de uma narrativa para o cinema, percebe-se que *Blindness* realiza algumas *transformações*. A primeira delas é a representação estética que a cegueira ganha no filme. Em vez de simplesmente mostrar com os diálogos e o desenvolvimento da história que se trata de uma trama decorrente de um surto de cegueira, a equipe decidiu inserir no longa-metragem também uma dimensão visual e sonora que enfatizasse a inopinada perda da visão. As cenas exploram a iluminação e a cor branca, caracterizadora da cegueira da narrativa, e fazem uso do negro, para dar o tom trágico e evocar, por contraste, a cegueira habitual. O filme utiliza de forma recorrente espelhos, vidros e reflexos, que estão associados à visão e também

à ideia de ver o outro, de enxergar a si mesmo na alteridade, de colocar-se no lugar do próximo. As imagens desfocadas e os enquadramentos incomuns remetem-se à forma como vemos as coisas, como se nossos olhos estivessem embaçados ou houvesse uma trava impedindo a visão plena.

Quanto ao aspecto sonoro, a cegueira recebe no filme um toque característico que representa a contaminação. A trilha musical é composta por instrumentos que produzem timbres desconhecidos, desorientando o espectador da mesma forma como as personagens ficam desorientadas sem a visão. Os demais efeitos de sonorização (ruidos) ganham destaque, já que a audição é um sentido bastante aguçado nos cegos. Os sons, inclusive, são os principais condutores da história em algumas cenas e, ainda, ajudam a expressar as vicissitudes pelas quais passam a cidade e seus habitantes.

A *adição* também foi um dos mecanismos adotados pelo filme. Na transposição das personagens, *Blindness* dá espaço para uma personagem secundária do romance com a finalidade de acrescentar uma cena que expressa mais um sintoma da cegueira, o preconceito racial. São criadas novas situações para estabelecer uma crise conjugal entre o primeiro cego e sua esposa. Os desentendimentos entre o oftalmologista e sua mulher são intensificados. O chefe dos malvados ganha um contorno satírico. Algumas personagens terminam com um destino diferente do relatado no romance.

O filme adiciona alguns mecanismos que transmitem ao espectador, mesmo que de forma vaga, uma dimensão temporal da história, sugerindo que a epidemia não transcorreu por um período muito longo. Há também a preocupação de exprimir o passar do tempo, o crescimento vertiginoso da contaminação e a rapidez com que a cidade e o manicômio se degradam. Com relação ao espaço, o longa-metragem mantém-se muito próximo aos três núcleos centrais do livro: o manicômio, a cidade antes e depois do surto. Entretanto, na construção do espaço urbano, ao fundir cenas gravadas em três cidades, que se misturam inclusive em uma única imagem, consegue-se levar ao cinema a universalização do espaço existente

na narrativa, da mesma maneira que a diversidade física e étnica dos atores preserva a universalização das personagens.

*Deslocamentos* da ordem das ações são mais sutis, mas aparecem em *Blindness*. Enquanto, no romance, o primeiro cego descreve ao ladrão a sensação de estar cego antes que alguém se disponha a levá-lo para casa, no filme, essa conversa ocorre enquanto o ladrão dirige o carro do primeiro infectado. Alguns diálogos, na adaptação, são antecipados ou postergados com relação ao ponto em que ocorrem na narrativa.

A *redução* foi um procedimento recorrente adotado no processo de tradução da obra para o cinema. As instruções do alto-falante, transmitidas no filme por meio de um vídeo, são abreviadas, falas das personagens são resumidas, acontecimentos reiterados no romance manifestam-se uma única vez no longa-metragem, muitas passagens da narrativa são suprimidas no roteiro (a visita à casa da rapariga, o encontro com a velha do primeiro andar e com o escritor, a visualização das praças, a cave do supermercado convertida em sepulcro etc.). O narrador participativo do livro – que além de relatar os fatos, emprega variados recursos para discutir e comentar a história – é deixado de lado no filme, transferindo às imagens captadas pela câmera objetiva a tarefa de contar e mostrar a epidemia de cegueira e suas consequências. Em dois momentos, apenas, observa-se na adaptação a *voz over* do velho da venda preta funcionando como uma espécie de voz narrativa, próxima do romance.

O filme mantém alguns intertextos já presentes no texto literário, a tela da *Parábola dos cegos* ou o quadro d'*As três graças*, por exemplo, e acrescenta outros, as pinturas de Lucian Freud, mais próximas de nosso tempo, sem falar no diálogo oculto que o longa-metragem estabelece com toda a tradição cinematográfica que o antecede.

Todos esses aspectos apontados demonstram a pluralidade de elementos que compõem as imagens no cinema. Elas são resultantes de uma confluência de fatores: iluminação, cenografia, focalização, trilha sonora, representação dos atores, linguagem oral. Apesar de todas as aproximações existentes entre a literatura e o



cinema, como a capacidade de fabulação, a estrutura narrativa, a criação de imagens, a diferença dos meios materiais de expressão de um romance e de um filme, mesmo que contem a mesma história, impede a busca pela fidelidade. A tradução intersemiótica, como a que ocorre com *Ensaio sobre a Cegueira* e *Blindness*,

determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A tradução intersemiótica é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade (Plaza, 2010, p.30).

O filme dirigido por Meirelles busca ferramentas do meio cinematográfico a fim de retratar a insólita cegueira e seus efeitos. Para isso, vai ajustando, amoldando, alterando e tornando adequadas ao suporte audiovisual as situações selecionadas no romance. Por meio desse trabalho, apropria-se da narrativa de Saramago, faz dela uma releitura e, ao mesmo tempo, confere-lhe uma ressignificação.

Na comparação de *Blindness* com *Ensaio sobre a Cegueira*, nota-se que predominam no filme mais convergências do que divergências com a obra literária. O longa-metragem preserva uma forte aproximação com o romance (principalmente com a fábula), mantendo seus elementos fundamentais e tentando aproveitar o máximo possível das leituras que o texto oferece. Em síntese, “o adaptador busca o equilíbrio entre preservar o espírito do original e criar uma nova forma” (Seger, 2007, p.26).

Esse acercamento entre a adaptação e o texto tomado como ponto de partida talvez se deva pela responsabilidade de levar ao cinema a obra de um autor consagrado, ganhador de um prêmio Nobel e que se manteve resistente em liberar os direitos de seu romance para uma produção cinematográfica. Contudo, José Saramago se mostrou satisfeito com a tradução intersemiótica de *Ensaio sobre a Cegueira* e afinado com a concepção de que uma adaptação constitui-se como uma recriação. Quando o longa-metragem foi

apresentado ao escritor, ele o assistiu mudo e sem demonstrar reações. Sobre esse momento, conta Meirelles:

Deu tudo errado, pensei. Toquei seu braço levemente e lhe falei que não precisava comentar nada naquele momento, mas, então, com uma voz embargada, ele me disse, pausadamente: “Fernando, eu me sinto tão feliz hoje, ao terminar de ver este filme, como quando acabei de escrever o *Ensaio sobre a cegueira*”. [...] Na conversa e no jantar que se seguiram, ele disse que não considera o filme um espelho de seu trabalho e que nem poderia ser assim, pois cada pessoa tem uma sensibilidade diferente. Gostou da experiência de ver algo que conhecia, mas que, ao mesmo tempo, não conhecia. (Meirelles, 2010, p.140)

*Blindness* mostra-se, portanto, como uma tradução intersemiótica bem-sucedida, que soube dar aos elementos da narrativa uma configuração adequada ao meio audiovisual, tornou-se mais uma produção importante na carreira de seu diretor e ainda contribuiu para a divulgação da obra do escritor português. Tanto o filme de Meirelles quanto o romance de Saramago, por meio da projeção de imagens, desestabilizam a visão e a percepção do leitor/espectador, convidando-o a pensar sobre suas próprias atitudes, seus valores, revelando a possibilidade de ver além das aparências. Ambas as obras, portanto, descortinam a nossa visão e nos desafiam a enxergar o mundo e as relações sociais com outros olhos.