

CENTRO UNIVERSITÁRIO BARÃO DE MAUÁ

DIEGO STEFANELLI DA SILVA

**DA LITERATURA PARA O CINEMA: UM ESTUDO INTERSEMIÓTICO DA OBRA
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO**

Ribeirão Preto

2021

DIEGO STEFANELLI DA SILVA

**DA LITERATURA PARA O CINEMA: UM ESTUDO INTERSEMIÓTICO DA OBRA
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO**

Trabalho de conclusão do curso de Letras do
Centro Universitário Barão de Mauá para a
obtenção do título de licenciatura.

Orientador: Prof. Ma. Elaine Christina Mota

Ribeirão Preto

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

S579L

Silva, Diego Stefanelli da

Da literatura para o cinema: um estudo intersemiótico da obra Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago/ Diego Stefanelli da Silva - Ribeirão Preto, 2021.

75p.il

Trabalho de conclusão do curso de Licenciatura Plena em Letras do Centro Universitário Barão de Mauá

Orientador: Ma. Elaine Christina Mota

1. Semiótica 2. Tradução intersemiótica 3. Ensaio sobre a Cegueira I. Mota, Elaine Christina II. Título

CDU 821.134.3-31.09

Bibliotecária Responsável: Iandra M. H. Fernandes CRB⁸9878

DIEGO STEFANELLI DA SILVA

**DA LITERATURA PARA O CINEMA: UM ESTUDO INTERSEMIÓTICO DA OBRA
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO**

Trabalho de conclusão do curso de Letras do
Centro Universitário Barão de Mauá para a
obtenção do título de licenciatura.

Data de aprovação: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Ma. Elaine Christina Mota
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Me. Michel Luis da Cruz Ramos Leandro
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

Dra. Renata Maria Cortez da Rocha Zaccaro
Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão Preto

**Ribeirão preto
2021**

Dedico este trabalho aos meus pais Paulo e Carmen, à Elaine (meu amor), aos meus irmãos Marcelo e Camila e a toda a minha família e amigos: Tal qual Ariadne, que conduziu Teseu pelo labirinto do Minotauro, assim vocês me conduzem pelo labirinto da vida: não estou perdido!

AGRADECIMENTOS

A Deus, minha Força, meu amparo.

À Prof. Me. Elaine Christina Mota, minha orientadora, pela indicação de artigos e livros que possibilitaram a escrita deste trabalho: obrigado pela mão, pelo guiar sempre gentil e competente frente a minha cegueira acadêmica.

Ao Prof. Dr. Paulo Eduardo de Barros Veiga, pela indicação de teóricos e teorias que lançaram luz a meu caminho nos momentos de escuridão.

À prof. Me. Erika Chiarello Andrade, pela luz na correção do texto.

À colega Melissa Velludo, pelo olhar atento, por encontrar o filme quando mais precisei.

Aos meus queridos professores da 50ª turma de Letras do Centro Universitário Barão de Mauá bem como ao Coordenador de nosso curso, o Prof. Dr. André Alselmi: sem vocês, estas linhas estariam cegas, imersas em um mar de leite.

À Santa Ceia, meu grupo da faculdade. O curso foi ainda mais especial por conta de cada uma de vocês!

À minha namorada, Me. Elaine Cristina Ramos, por incentivar a realização deste trabalho todos os dias. Obrigado pela presença, pelo amor, pelos anos ao meu lado: caminho feliz por saber que está comigo!

À minha família, em especial ao meu pai, Paulo, por acompanhar meu progresso de perto e à minha mãe, Carmen, por acompanhar meu progresso de cima. Honro-os diariamente.

1. Todo objeto é uma sensação nossa.
2. Toda arte é a conversão de uma sensação em objeto.
3. Portanto, toda arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.

(Fernando Pessoa)

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso propõe a análise da tradução do romance *Ensaio sobre a Cegueira* do escritor português José Saramago para o filme intitulado *Blindness*, dirigido por Fernando Meirelles. Fez-se a apresentação do autor e da obra de partida (o romance) bem como a análise de seus elementos constitutivos por meio do Percurso Gerativo de Sentido, teoria inscrita na área da Semiótica Francesa, com o intuito de compreender como o texto literário produz sentidos. Para tanto, a análise levou em consideração os níveis fundamental, narrativo e discursivo do texto, assim como suas marcas temáticas e figurativas. A obra de chegada (o filme), por sua vez, foi analisada por meio de teorias semióticas do cinema, com foco nos estudos de Sergei Eisenstein. Tal como na obra de partida, foram apresentados o autor e o filme. Em seguida, foram analisados os temas e figuras da obra de chegada, além da relação de tensividade entre luz, volume, profundidade, som e imagens de cada cena analisada, para compreender a produção de sentidos nessa semiose. Por fim, fez-se a análise da tradução por meio dos conceitos da teoria intersemiótica, aproximando e afastando as obras, a fim de compreender as condições de tal tradução, destacando os papéis do tradutor e do “leitor” da obra de chegada e sua potencial adesão do novo leitor (espectador do filme).

Palavras chaves: Semiótica. Tradução Intersemiótica. *Ensaio sobre a Cegueira*. *Blindness*.

ABSTRACT

This paper aims at analyzing the translation of the novel *Ensaio sobre a Cegueira* by portuguese author José Saramago to the film *Blindness*, by Fernando Meirelles. The author and the novel were introduced and the elements of the novel were analyzed based on the Generative Path of Signification (a French semiotics theory), with the purpose of learning how the text produces meaning. In order to do so, the fundamental, the narrative and the discursive levels were taken into consideration as well as its thematic and figurative components. The analysis of the film was based on the semiotic theories of the cinema, with emphasis on Sergei Eisenstein's work. The author and the film were introduced, and the themes and images were analyzed in relation to the light, volume, depth and sound tensivity in each scene, to understand the meaning-making of a film. Finally, the translation was analyzed based on the intersemiotic theory in order to comprehend how the translation was done, giving emphasis to the role of translator as well as to that of the "reader" of the translation and its potential reader adhesion.

Key words: Semiotics. Intersemiotic Translation. *Ensaio sobre a Cegueira*. *Blindness*.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Programas narrativos das cenas do manicômio.....	44
Quadro 2 – Programas narrativos das cenas das ruas.....	50
Quadro 3 – Programa narrativo da cena da casa da mulher do médico.....	54

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Plano 1 (20:48)	61
Figura 2 - Plano 2 (26:37)	61
Figura 3 - Plano 3 (34:57)	62
Figura 4 - Plano 4 (35:22)	62
Figura 5 - Plano 5 (40:52)	63
Figura 6 - Plano 6 (41:45)	63
Figura 7 - Plano 7 (47:50)	63
Figura 8 - Plano 8 (1:12:56)	64
Figura 9 - Plano 9 (1:13:44)	65
Figura 10 - Plano 10 (1:15:03)	66
Figura 11 - Plano 11 (1:18:12)	66
Figura 12 - Plano 12 (1:21:35)	67
Figura 13 - Plano 13 (1:28:22)	68
Figura 14 - Plano 14 (1:30:00)	68
Figura 15 - Plano 15 (1:34:24)	69
Figura 16 - Plano 16 (1:40:36)	70
Figura 17 - Plano 17 (1:41:14)	71
Figura 18 - Plano 18 (1:45:35)	71
Figura 19 - Plano 19 (1:48:26)	72

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	INTERSEMIÓTICA - TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E TRANSMUTAÇÃO.....	13
2.1	O que traduzir.....	14
2.2	O fazer do tradutor	14
3	POR DENTRO DE ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA	16
3.1	O autor.....	17
3.2	A obra	18
3.3	A obra em seu mundo.....	23
3.4	A semiótica do romance	25
3.5	O manicômio	31
3.6	A casa da mulher do médico	49
4	POR DENTRO DE <i>BLINDNESS</i>	53
4.1	O diretor	53
4.2	A semiótica do filme	54
4.3	O manicômio	58
4.4	A casa da mulher do médico	69
4.5	Considerações sobre as cenas de <i>Blindness</i>	71
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
	REFERÊNCIAS	74

1 INTRODUÇÃO

A obra *Ensaio sobre a Cegueira* foi concebida pelo escritor português José Saramago no ano de 1995, 21 anos após a Revolução dos Cravos, movimento civil que culminou no fim da ditadura em Portugal. O período histórico é de grande importância para a análise da obra em questão, pois há a figura do exército como os agentes de contenção de uma crise de saúde, figura esta que recebe críticas quanto a seu trato com os cegos durante a epidemia de cegueira. Além disso, o período foi marcado por violência, perda de direitos, de dignidade.

Além da crítica à forma pela qual o Estado lida com a crise por meio do exército, há também outros elementos no romance de Saramago que são dignos de nota: não há qualquer referência quanto ao lugar e ao tempo em que os eventos se dão, assim como não há nenhuma indicação dos nomes ou das características físicas das personagens.

A partir desse fato, algumas questões se fazem pertinentes: se não há dados quanto ao espaço, ao tempo e às características físicas das personagens, como foi possível traduzir a obra para o cinema? Quais foram as estratégias utilizadas pela equipe técnica do filme para gerar a adesão dos espectadores? É a partir desses questionamentos que este trabalho se propõe a analisar como a tradução de um sistema de signos é feita para outro sistema.

Fez-se uma revisão bibliográfica de alguns dos principais autores nacionais e internacionais nas áreas da Semiótica Francesa e da Intersemiótica, a fim de compreender a produção de sentidos em um texto literário. Ademais, pesquisou-se sobre os autores que investigam sobre a geração de sentido no cinema, autores os quais forneceram o material teórico que viabilizou a realização de um estudo das cenas do filme contempladas neste trabalho.

Este estudo está dividido em três partes. A primeira aborda as teorias da Intersemiótica, em especial os conceitos de tradução, adaptação e transmutação, para que o leitor possa compreender as teorias em voga. Além disso, o texto envereda-se pela matéria da tradução, ou seja, registra a importância da definição do que é necessário traduzir e destaca a importância do tradutor da obra de partida e do receptor da obra de chegada.

Na segunda parte, apresenta-se o autor do romance desde sua juventude, com foco em sua senda pelos caminhos da literatura. A partir daí, é feita uma descrição do enredo do romance com o intuito de mergulhar o leitor deste trabalho na obra, para facilitar sua compreensão da análise aqui feita. Além disso, há também uma preocupação em relatar o mundo da obra, ou seja, os fatos e períodos históricos que influenciaram a produção de *Ensaio sobre a Cegueira*. Há também a conceituação teórica que fundamentou a análise das cenas do

romance, além da análise propriamente dita, que consiste em três cenas (manicômio, ruas e casa da mulher do médico), sob o viés da Semiótica Francesa.

Na terceira parte há uma breve menção à carreira do diretor Fernando Meirelles bem como há uma análise de cenas de seu filme à luz das teorias de Sergei Eisenstein e de outros autores que se dedicaram à análise da produção de sentidos do signo cinematográfico.

A humanidade consome textos literários há séculos, o que explica o fato de que a fabulação seja um elemento importante nas culturas humanas. Com o passar dos anos, o cinema veio como uma arte ressignificadora do texto literário, explorando seus entrecaminhos, atingindo mais pessoas. Portanto, compreender como uma obra literária é traduzida para o cinema constitui em um exercício de extrema importância, pois fornece subsídios para o leitor/espectador avaliar como sua obra favorita foi recriada, sob a ótica da ciência. O presente trabalho busca exatamente isso: munir seu leitor de teorias que ajudam a compreender os textos, melhorando assim sua experiência com a arte – seja ela no papel ou na tela.

2 INTERSEMIÓTICA - TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E TRANSMUTAÇÃO

Para que melhor se compreenda o processo de recriação de uma obra em outra semiose, é preciso esclarecer a diferença entre tradução, adaptação e transmutação. Jakobson (1970 *apud* PLAZA, 2003, p. 12) estabelece três tipos de tradução: “a interlingual, a intralingual e a intersemiótica”. Para os limites deste trabalho, discorreremos sobre a intersemiótica, na esteira da definição de alguns autores.

Para Jakobson: “A tradução intersemiótica ou transmutação [...] consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON 1970 *apud* PLAZA, 2003, p. 12).

Para Eco,

traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua e a estrutura de um texto dado naquela língua, e construir um duplo do sistema textual que, sob uma certa descrição, possa produzir efeitos análogos no leitor, seja no plano semântico e sintático, seja no plano estilístico, métrico, fonossimbólico, seja quanto aos efeitos passionais para os quais o texto fonte tendia. (Eco (a) 16) (ECO, 2010 *apud* MANCINI, 2020, p. 18).

Para Otavio Paz, “tradução e criação são operações gêmeas” (PAZ, 1984 *apud* PLAZA, 2003, p. 26). O autor complementa: “De um lado, ... a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; de outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação” (PAZ, 1984 *apud* PLAZA, 2003, p. 26).

Haroldo de Campos faz coro com Paz ao registrar que

A tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo [...] (Campos (a) 35). (CAMPOS, 2006 *apud* MANCINI, 2020, p. 22).

Eco, para exemplificar o conceito de adaptação, cita um jogo do qual participou em uma ocasião em que os participantes deveriam representar, por meio do corpo, pinturas de artistas famosos. Três participantes femininas decidiram representar a obra *Demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso. O autor comenta que “A representação não respeitava as cores, os contornos, nada [...] exceto a sugestão” (ECO, 2007, p. 371). O autor complementa: “tratava-se, portanto, de uma adaptação, com a passagem de uma matéria gráfico-cromática a uma matéria coreográfica, que tornava pertinentes, apenas e vagamente, o tema e alguns elementos “violentos” do quadro original. (ECO, 2007, p. 372).

Diante do exposto, pode-se afirmar que “[...] os pontos de partida e os encaminhamentos dados à questão da tradução podem diferir em cada um dos teóricos, mas

eles convergem num mesmo ponto de chegada: a tradução como transcodificação criativa” (PLAZA, 2003, p. 26).

2.1 O que traduzir

Admitindo que a tradução é, em essência, recriação, faz-se pertinente uma questão: o que traduzir? Mancini esclarece: “o que se traduz é o *projeto enunciativo*, esse “espírito” da obra de partida que molda suas características mais marcantes”. (MANCINI, 2020, p. 17).

A autora complementa:

Nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto “original”, mas àquilo que consideramos ser o texto original, aquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já dissemos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos. (ARROJO *apud* MANCINI, 2020, p. 18).

Mancini concebe projeto enunciativo como

o conjunto de estratégias de textualização postas em prática no ato de criação que dão corpo ao projeto de persuasão de um enunciador (o perfil discursivo de quem “diz”) em relação ao fazer interpretativo do perfil específico de enunciatário visado (perfil discursivo do leitor, espectador, ouvinte etc.) (MANCINI, 2020, p. 26).

Assim, outra questão é levantada: como analisar o projeto enunciativo da obra de partida? A autora estabelece três eixos: o primeiro é o Foco Narrativo, o eixo que “diz respeito à hierarquia dos *programas narrativos* que estabelece um peso diferenciado a cada uma das narrativas que organizam o conteúdo do texto, assim como seus modos de disposição [...]” (MANCINI, 2020, p. 27).

O segundo eixo é o da Dinâmica das Perspectivas, conforme a autora explica: “o jogo de vozes e os tipos de organização temporal e espacial, isto é, o modo como o enunciador se vale dos elementos da sintaxe discursiva para estabelecer suas estratégias de persuasão”. (MANCINI, 2020, p. 27).

O terceiro eixo, denominado Direcionamento Ideológico/Axiológico, é assim descrito pela autora: “as escolhas semânticas, temáticas e figurativas definem uma chave axiológica que pode ser mantida ou subvertida de uma obra para a outra”. (MANCINI, 2020, p. 27).

2.2 O fazer do tradutor

Dada a análise do projeto enunciativo da obra de partida, o tradutor consegue compor sua obra (obra de chegada, portanto). Tal obra é destinada a um público, que a recebe de variadas formas. Para que haja um engajamento do público, é importante destacar o papel do tradutor:

A posição de pivô do tradutor, cujo fazer interpretativo da obra de partida guia as estratégias de textualização de que se valerá para recriar no texto de chegada o fazer persuasivo responsável pela adesão do novo leitor, faz com que o fazer tradutório seja, em si, um termo complexo que congrega e complexifica duas modalidades do fazer: o fazer interpretativo e o fazer persuasivo. (MANCINI, 2020, p. 19).

A autora reforça: “O papel do tradutor se constitui, portanto, entre esses dois fazeres que, tensionados, estabelecem o fluxo de criação” (MANCINI, 2020, p. 19). Ao tradutor cabe a tarefa de determinar “[...] a operação das escolhas [...] dos elementos do texto de partida a serem recriados sob novas coerções” (MANCINI, 2020, p. 19).

Para Paul Ricoeur, “é com um ‘fazer’, à procura de sua teoria, que o tradutor ultrapassa o obstáculo – e mesmo a objeção teórica – da intraduzibilidade de princípio de uma língua a outra”. (RICOEUR, 2011 *apud* MANCINI, 2020, p. 18 e 19).

Eco faz coro com Mancini e Ricoeur acerca da recriação de um texto sob uma ótica nova:

Muitos sabem que Melville, em *Moby Dick*, nunca disse qual era a perna que faltava ao capitão Ahab. Pode-se discutir se esse detalhe é fundamental para aumentar a aura de ambiguidade e de mistério em torno dessa desconcertante figura, mas se Melville foi reticente talvez ele tivesse lá suas razões, que devem ser respeitadas. Quando John Huston “traduziu” o romance em filme, não poderia deixar de escolher, e decidiu que Gregory Peck não teria a perna esquerda. Melville podia permanecer reticente, Huston, não. Assim, o filme, dentro daquilo que tal revelação pode valer, nos diz uma coisa a mais que o romance. (ECO, 2007, p. 386).

Apesar da importância da figura do tradutor, não se pode esquecer da figura do público no processo de criação ou de recriação de uma obra. Para Marcel Duchamp, “uma obra se completa com o público” (DUCHAMP *apud* PLAZA, 2003, p. 2). Para Bakhtin, “o inacabamento de princípio” e a “abertura dialógica” são sinônimos” (BAKHTIN, 1979 *apud* PLAZA, 2003, p. 2).

A partir do exposto, pode-se concluir que o tradutor é investido de liberdade criativa e emprega seus recursos figurativos e temáticos na produção de sua obra de chegada, visando à adesão dos leitores, estes também produtores de sentidos.

Uma vez que tradução intersemiótica foi explanada, analisaremos as duas obras na próxima seção.

3 POR DENTRO DE ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

Saramago foi laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1998. Ao justificar a premiação, a academia define, em poucas palavras, a natureza poética de Saramago: “[...] capacidade de tornar compreensível uma realidade fugidia, com parábolas sustentadas pela imaginação, pela compaixão e pela ironia.” A afirmação da academia revela um ingrediente assíduo na receita saramaguiana: a realidade. Este conceito é ressignificado na poética do autor, uma vez que ele acredita não haver diferenças entre “a isso que chamamos realidade” e a “realidade fictícia, da imaginação, da invenção” (SARAMAGO, 1992). A realidade dos sentidos e a fictícia, em uma relação simbiótica, fornecem subsídios para uma investigação mais profunda da alma humana. Um exemplo observado em uma de suas obras (*Ensaio sobre a Cegueira*, 1995) é a caracterização de um fenômeno do mundo real (a cegueira) que se manifesta de maneira inusitada (uma cegueira branca). A humanidade recebe aos olhos um “mar de leite” (SARAMAGO, 2017, p. 14) e é relegada à própria sorte no mar de imundícies do corpo e do espírito, ambos cegos. O objetivo é claro: a expiação dos seus pecados cotidianos por meio da privação do sentido responsável pela manutenção do tecido social:

[...] habituamo-nos à comodidade da água encanada, posta ao domicílio, e esquecemo-nos de que para que tal suceda tem de haver pessoas que abram e fechem válvulas de distribuição, estações de elevação [...] e para tudo faltam os olhos. (SARAMAGO, 2017, p. 225).

Sem olhos, corrompidas, famintas e sujas, as personagens embarcam em uma jornada física e metafísica em busca da redenção, mais para o aprendizado de uma lição, nas palavras do autor, em entrevista para o programa português *Por Outro Lado*, apresentado por Ana Souza Dias:

É preciso ler a última frase com muita atenção: “a cidade ainda ali estava” – como se a cidade que ainda está ali estivesse a perguntar às pessoas que passaram por aquela experiência terrível se tinham aprendido a lição, como se a cidade dissesse: “Aprenderam a lição?” (JOSÉ..., 2021).

Portanto, há na obra o caminhar pela vereda da dor em direção à reflexão, para que assim seja possível trilhar um caminho social mais humano. Caminham por tal vereda personagens e leitor, aqui também em relação simbiótica, uma vez que a escrita “impregnada de oralidade” (MOISÉS, 2015, p. 528), sem travessões ou outros recursos de pontuação que distinguem as vozes das personagens do narrador, coloca o leitor em um estado de desconforto ao longo da leitura, aludindo ao desconforto das personagens.

Este é o Saramago de *Ensaio sobre a Cegueira*, preocupado com a essência humana despojada dos liames da aparência, com a celebração da substância em detrimento da forma, como o autor relata em entrevista ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, no ano de 2003: “[...] a estátua é a superfície da pedra, não pensamos nisto. A partir de *Ensaio sobre a Cegueira* eu teria (tudo isto vai no condicional) passado, ou teria tentado passar, pelo interior da pedra, lá onde a pedra não sabe que é estátua”.

Saramago passa então para a camada interna das personagens e do próprio leitor ao tirar de ambos uma referência visual: no leitor, as divisões entre as vozes e nas personagens, a visão. É pela dificuldade, pela tribulação, pelas trevas da vida que se encontra o equilíbrio individual e social. Esse processo discursivo extrapola a obra e tange a vida do próprio autor, pois seu momento de trevas se dá quando precisa deixar a escola por conta de necessidades financeiras: o que parece sacramentar o fim da literatura para o jovem autor, apenas faz nascer a centelha que o conduzirá a uma biblioteca no seu contraturno de trabalho. A centelha então torna-se brasa, sua curiosidade é alimentada no calor da paixão à medida que lê, pois, como ele próprio disse, em entrevista ao programa *Roda Viva* em 1992, “Cada palavra nasce da anterior”, e então o que é trevas faz-se luz. Para Saramago, as tribulações que obscurecem o caminho têm papel didático, já que, segundo ele, “Se cresce mais à sombra do que ao Sol”. (SARAMAGO, 2003).

3.1 O autor

José Saramago nasceu em Azinhaga, Portugal, em 16 de novembro de 1922. Filho de camponeses sem terra, experimentou anos de dificuldades econômicas em função da baixa renda dos pais, que se viram obrigados a buscar melhores oportunidades de trabalho na capital Lisboa. Esse fato, contudo, pouco influiu na melhora da condição de vida da família: “Embora as condições em que vivíamos tivessem melhorado um pouco com a mudança, nunca viríamos a conhecer verdadeiro desafogo econômico”. (SARAMAGO, 2008). Em face de tais adversidades, Saramago precisou deixar os estudos acadêmicos para se dedicar ao ensino técnico em busca de uma vida melhor. Para tanto, estudou o ofício de serralheiro mecânico visando a um trabalho, a uma renda. Embora a vida tenha imposto ao autor a adoção de um caminho contrário às letras, o destino lhe sorriu: na grade curricular de seu curso de serralheiro mecânico, havia a matéria “literatura”. É a essa época, dos estudos técnicos, por meio das aulas de literatura, que ele atribui seu encantamento pela arte da palavra:

[...] foram os livros escolares de Português, pelo seu carácter “antológico”, que me abriram as portas para a fruição literária: ainda hoje posso recitar poesias aprendidas naquela época distante. Terminado o curso, trabalhei durante cerca de dois anos como serralheiro mecânico numa oficina de reparação de automóveis. Também por essas alturas tinha começado a frequentar, nos períodos noturnos de funcionamento, uma biblioteca pública de Lisboa. E foi aí, sem ajudas nem conselhos, apenas guiado pela curiosidade e pela vontade de aprender, que o meu gosto pela leitura se desenvolveu e apurou. (SARAMAGO, 2008).

A partir daí, imbuído de um forte sentimento criativo, Saramago tomou a senda da literatura e escreveu diversas obras em diferentes gêneros, como poesia, crônica e teatro. Apesar de sua extensa e variada obra, assevera Moisés (2015, p. 527) que “[...] foi com a ficção, notadamente a publicada após os anos 80, que (Saramago) granjeou o renome de que desfruta”.

De fato, a partir dos anos 1980, o autor publicou obras que o alçaram ao panteão da maioria literária, como *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). Em 1998, o Prêmio Nobel de Literatura lhe é conferido, o que atesta o caráter superior de sua prosa.

3.2 A obra

A obra *Ensaio sobre a Cegueira* se inicia com uma cena muito comum em todas as cidades do mundo: motoristas e pedestres aguardando o sinal ora verde, ora vermelho. Durante esse momento, ao abrir-se o sinal para os carros, um deles não sai – o motorista vem a cegar, subitamente: “[...] o que estava à vista desapareceu atrás dos punhos fechados do homem, como se ele ainda quisesse reter no interior do cérebro a última imagem recolhida, uma luz vermelha, redonda, num semáforo. Estou cego, estou cego, repetia com desespero [...]”. (SARAMAGO, 2017, p. 12).

A partir de então, muitos motoristas, impacientes com a situação, começam a buzinar “como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata” (SARAMAGO, 2017, p. 11).

Dos curiosos que se ajuntam para entender a situação, há quem ofereça ao motorista cego uma carona para casa. O cego é levado para casa em seu próprio carro pelo bom samaritano, que o agradece pelo gesto: Nota-se que talvez haja algo de redentor na natureza humana, diferente daquilo observado no trânsito.

Da porta passam então para o interior do apartamento. Ao sair, o “bom samaritano”, leva consigo o carro do cego. Pouco tempo depois, a mulher do cego chega ao apartamento e

encontra o marido. Ao constatar que o marido cegara, procede a agendar uma consulta médica por telefone.

No consultório, o médico examina os olhos do cego e espanta-se: “Não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, [...] nada em parte alguma”. (SARAMAGO, 2017, p. 23).

Pouco tempo depois de ter examinado seu enigmático paciente, o médico cega também e decide informar por telefone as autoridades de saúde acerca do problema: “O relato do médico foi breve, mas completo, sem rodeios, sem palavras a mais, sem redundâncias e feito com uma secura clínica que, tendo em conta a situação, chegou a surpreender o diretor” (SARAMAGO, 2017, p. 41). A autoridade de saúde do outro lado da linha decide examinar o médico posteriormente e diz que acompanhará o progresso do contágio, mas ainda não observa tal fato com rigor médico:

Há, pelo menos, uma boa presunção de causa e efeito, Sem dúvida, contudo ainda é demasiado cedo para tirarmos conclusões, dois casos isolados não têm significado estatístico, [...] Compreendo o seu estado de espírito, mas devemos defender-nos de pessimismos que podem vir a verificar-se infundados. (SARAMAGO, 2017, p. 41).

Em seguida, o médico e sua mulher são surpreendidos com uma ambulância que vem apenas para levá-lo, a partir do relato que fizera ao telefone. O médico adentra o veículo e é surpreendido por sua mulher, que se senta ao seu lado: “Só posso levá-lo a ele, são as ordens que tenho, a senhora saia. A mulher calmamente respondeu, Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo.” (SARAMAGO, 2017, p. 44).

Dada a epidemia, o governo logo traça um plano de contingência: isolar os infectados e os que, porventura, tiverem contato com eles. Para isso, há quatro opções:

O quartel é o que oferece melhores condições de segurança, Naturalmente, tem porém um inconveniente, ser demasiado grande, tornaria difícil e dispendiosa a vigilância dos internados [...] quanto ao hipermercado, haveria que contar, provavelmente, com impedimentos jurídicos vários, questões legais a ter em conta, E a feira, [...] A indústria não gostaria com certeza, estão ali investidos milhões, Nesse caso, resta o manicômio, Sim, senhor ministro, o manicômio, Pois então que seja o manicômio. (SARAMAGO, 2017, p. 46).

O médico e sua mulher são então transferidos para o manicômio. Para entrar na ambulância com o marido, ela disse que cegara, mas, na verdade, ainda conserva intacta a sua visão. O médico então pede que a mulher saia daquele lugar, mas ela recusa:

Não te posso obrigar, Pois não, meu amor, não podes, fico para te ajudar, e aos outros que aí venham, mas não lhes digas que eu vejo, Quais outros, Com certeza não crês que vamos ser os únicos, Isto é uma loucura, Deve de ser, estamos num manicômio. (SARAMAGO, 2017, p. 48).

Assim como o médico previra, mais cegos chegam ao local. Neste momento, entram o primeiro cego, o ladrão que o roubou, a rapariga dos óculos escuros e o garotinho estrábico

desacompanhado de sua mãe. A mulher do médico então descreve ao marido, ao pé do ouvido, os cegos que ali entraram.

Subitamente, o alto-falante anuncia as regras que os cegos e suspeitos devem seguir, uma vez que ingressam nas alas do manicômio. Ao todo são proferidas quinze regras. Em função do teor polêmico da mensagem proferida, o médico propõe aos cegos de sua camarata uma organização interna: “Todos ouvimos as ordens, aconteça o que acontecer, uma coisa sabemos, ninguém vos virá ajudar, por isso seria conveniente que nos começássemos a organizar já, porque não vai tardar muito que esta camarata esteja cheia de gente”. (SARAMAGO, 2017, p. 52). Os cegos começam a se unir, vão de mãos dadas pelo manicômio, ajudam-se para as urgências fisiológicas, como foi com o rapazinho estrábico, que precisava ir ao banheiro. No caminho, eles seguiram em fila. Mas como ainda estão cegos dos olhos e do espírito, não tardará até que os instintos masculinos afluam e encontrem vazão pelas mãos:

“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 debaixo dos cabelos, a outra, direta e sem cerimônias, apalpando-lhe o seio”. (SARAMAGO, 2017, p. 57).

A rapariga reage e fere o homem:

Ela sacudiu-se para escapar [...] mas ele tinha-a bem agarrada. Então a rapariga jogou com força uma perna atrás num movimento de coice. O salto do sapato [...] foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um berro de surpresa e dor (SARAMAGO, 2017, p. 57).

O médico e sua mulher se dirigem ao portão para solicitar medicamentos aos soldados que fazem a guarda dos internos para o tratamento do ferido. Prontamente recebem uma negativa de um dos militares. O médico então leva a questão para uma instância superior apelando para que o soldado comunique o caso a seu superior. O militar rebate: “Olhe lá, ó ceguinho, quem lhe vai comunicar uma coisa a si sou eu, ou você e essa voltam agora mesmo para donde vieram, ou levam um tiro”. (SARAMAGO, 2017, p. 69).

O que se sucede durante aquela noite é um ato de pura coragem: o ferido decide caminhar. Passa pela porta e apoia-se em uma corda que vai até o portão. Durante esse pequeno percurso (que para sua atual condição mais parece uma maratona) o homem tem um momento de sobriedade: “Assombrava-o o espírito lógico que estava descobrindo na sua pessoa, a rapidez e o acerto dos raciocínios, via-se a si mesmo diferente, outro homem”. (SARAMAGO, 2017, p. 79-80).

O homem então continua sua jornada e chega ao portão: “Muito devagar, no intervalo entre dois ferros verticais, como um fantasma, começou a aparecer uma cara branca.

A cara de um cego. O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa”. (SARAMAGO, 2017, p. 80). Sua jornada termina.

As condições sanitárias do manicômio são, no mínimo, insalubres:

[...] o nível de saturação já deveria ter sido atingido. 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. (SARAMAGO, 2017, p. 136).

Percebe-se aí a ruína do primeiro pilar da civilização: o asseio. Não tarda até que tal ruína atinja também outro pilar; o da moral. Novos cegos chegam, alguns tomam a frente e decidem estabelecer, arbitrariamente, uma nova ordem dentro do manicômio:

Quietos todos aí e calados, se alguém se atreve a levantar a voz, faço fogo a direito, sofra quem sofrer, depois não se queixem. [...] Está dito e não há volta atrás, a partir de hoje seremos nós a governar a comida [...] a comida passa a ser vendida, quem quiser comer, paga. [...] Cada camarata nomeará dois responsáveis, esses ficam encarregados de recolher os valores [...] dinheiro, joias, anéis, pulseiras, brincos, relógios, o que lá tiverem. (SARAMAGO, 2017, p. 140).

Os cegos maus haviam pedido tudo o que havia de valor para os cegos de todas as camaratas esgotando, assim, sua fonte de renda. Diante desse panorama, os homens maus pedem que as camaratas enviem as mulheres: “A resposta foi curta e seca, se não nos trouxerem as mulheres, não comem” (SARAMAGO, 2017, p. 165).

Diante da fome, as mulheres aceitam por fim seu destino insólito, encabeçadas pela mulher do médico. Preparam-se para a sessão de tortura física, psicológica e espiritual. Afilam-se: “Uma fila grotesca de fêmeas malcheirosas, com as roupas imundas e andrajosas, parece impossível que a força animal do sexo seja assim tão poderosa, ao ponto de cegar o olfato, que é o mais delicado dos sentidos” (SARAMAGO, 2017, p. 174).

A violência corre a passos largos na camarata dos maus. Pela manhã, as mulheres são liberadas com a exigência de que voltem naquela noite. No caminho de volta, uma delas desmaia e vem a falecer.

Contudo, a dignidade delas ainda resiste, presa ao átomo, lá onde nenhuma mão é capaz de tocar: “[...] sete mulheres nuas, a cega das insônias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria”. (SARAMAGO, 2017, p. 181).

O inferno pelo qual passaram as mulheres incita a mulher do médico a fazer justiça com as próprias mãos: retorna à camarata dos maus, furtivamente aproxima-se do chefe, deferindo-lhe um golpe de tesoura mortal à garganta. A atitude extrema da mulher do médico coloca todos em um campo de batalha: cegos bons improvisam armas dos ferros das camas e

se preparam para o combate. Uma luta feroz irrompe, logo um incêndio consome rapidamente todo o manicômio, e os cegos debatem-se em busca da saída para longe das chamas.

Saem às ruas os internos. Não há soldados atirando ou dando ordens. As ruas vazias e sujas, como uma extensão do manicômio do qual acabam de escapar. Fome. A mulher do médico precisa encontrar um lugar para instalar seu rebanho humano, composto de alguns dos seus companheiros de camarata.

Ao andar por algum tempo, encontra um supermercado e decide coletar o que conseguir, porém logo se dá conta de que a tarefa será um tanto árdua:

[...] prateleiras vazias, escaparates derrubados, pelo meio vagueavam os cegos, a maior parte deles de gatas, varrendo com as mãos o chão imundo, esperando encontrar ainda algo que pudesse aproveitar, uma lata de conserva que tivesse resistido às pancadas com que tentaram abri-la [...] um naco de pão, mesmo feito pedra. (SARAMAGO, 2017, p. 219).

Procede a abastecer alguns sacos de plástico que levará consigo até os seus. Durante sua feliz coleta, nota uma embalagem de chouriço e outra de pão negro e decide comer, para assim conseguir forças para voltar. Na saída, não se deu conta de que o cheiro do chouriço poderia atrair os outros cegos, e cerrou os dentes, sem sucesso: “[...] a fome sempre teve um olfato finíssimo” (SARAMAGO, 2017, p. 220). Os cegos sentiram o cheiro e, desesperados, se deslocam na direção da mulher, que sai em disparada do supermercado. Em seguida, percebe que está perdida. Sente novamente todo o peso do mundo em suas costas e cai a chorar. Neste momento, aproxima-se um cão:

Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça [...] e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele. (SARAMAGO, 2017, p. 226).

Após a reconfortante refeição, decidem ir à casa da mulher do médico. A casa é como uma nova chance para reaver a dignidade que lhes fora extirpada, sendo a mulher do médico como uma pastora a guiá-los por esse processo de reumanização:

[...] para as necessidades estará um balde na varanda, bem sei que não é agradável ir lá fora, [...] é melhor assim do que termos a casa a cheirar mal, não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade. (SARAMAGO, 2017, p. 262).

Apesar da melhora das condições em que vivem, ainda é preciso fazer expedições em busca de comida. Em uma delas, as personagens decidem entrar em uma igreja e percebem algo inusitado: as imagens e pinturas têm os olhos tapados: “[...] aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, [...] todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados” (SARAMAGO, 2017, p. 301).

As imagens e as pinturas da igreja, ao contrário do que se imagina, veem, mas “veem com os olhos que as veem, só agora a cegueira é para todos” (SARAMAGO, 2017, p. 302). Contudo, como se nota na obra, a esperança fica no entorno da desesperança, pronta para tomar nos braços as desgraçadas personagens, como a lhes restituir primeiro a visão da alma, para pô-las de novo em seu caminho rumo à restituição da visão dos olhos. E assim, após uma longa tormenta, um porto seguro, alcançado pelo primeiro cego: este volta a ver. Aos poucos todos voltam a ver, cada um a seu tempo, dado seu aprendizado. A mulher do médico agora põe-se a pensar:

[...] levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam, Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (SARAMAGO, 2017, p. 310).

Assim se dá a conclusão de Ensaio sobre a Cegueira: com a cidade a perguntar se a lição foi aprendida, se é possível subir os degraus da dignidade sem que seja preciso descer os da indignidade. Fica a esperança de que a visão retorne a todos e que a sociedade sangue a “dura pele do egoísmo” (SARAMAGO, 2017, p. 169) e possa desfrutar de uma vida mais adequada aos seres que somos – dotados de capacidade reflexiva e transformativa.

3.3 A obra em seu mundo

Um mundo caótico sulcado pela esperança: o mundo ainda vale a pena, é viável escrever sobre o caos, pois ainda há pelo que lutar, há muito a que reparar. Assim, pode-se dizer que uma história tão complexa quanto *Ensaio sobre a Cegueira* encontra no romance um meio adequado de expressão, uma vez que para Frye (1973, p. 185) “A estória romanesca é, de todas as formas literárias, a mais próxima do sonho que realiza o desejo”. O autor vai além e assevera que: “Há [...] um elemento genuinamente “proletário” na estória romanesca, que nunca se satisfaz com suas várias encarnações: [...] a estória romanesca surgirá de novo, tão faminta como sempre, procurando novas esperanças e desejos de que alimentar-se”.

Há diversos elementos presentes na obra de Saramago que apontam para uma história romanesca bem-sucedida e que corroboram a fala de Frye (1973, p. 185-186):

A forma perfeita da história romanesca é claramente a procura bem-sucedida, e uma forma assim completa tem três estádios principais: o estádio da jornada perigosa e das aventuras menores preliminares; a luta crucial, comumente algum tipo de batalha na qual o herói ou o seu adversário, ou ambos, devem morrer; e a exaltação do herói.

Frye (1973, p. 185-186) cita os termos gregos “*agón* (conflito), *pathós* (luta de morte) e a *anagnórisis* (reconhecimento)” para descrever os três estágios da história romanesca. Em *Ensaio sobre a Cegueira* nota-se o *agón* (a luta dos cegos no manicômio) que substancia o *pathós* (a morte dos cegos maus e as consequências desse ato). A centelha revolucionária da trama é a mulher do médico, reconhecidamente a heroína não apenas por ser os olhos de centenas de pessoas, mas pela força em conduzi-las à salvação.

Percebe-se que as considerações feitas ainda se fazem atuais, pois permeiam a literatura contemporânea e são verificadas em *Ensaio sobre a Cegueira*. Para que se entenda melhor o processo de composição da obra, é importante ressaltar o período histórico no qual se encontra: “O grande marco histórico para a literatura portuguesa contemporânea é a Revolução dos Cravos, em 1974, que deu fim ao Estado Novo e décadas de vigilância política e policial sobre artistas e escritores”. (DANTAS, 2012, p. 138).

Conforme citado anteriormente, a prosa de vários escritores portugueses, incluindo a de Saramago, ganha força a partir dos anos 80, após um período de sufocamento criativo promovido pela ditadura naquele país. Muitos foram os “títulos pretensamente escondidos no fundo das gavetas, aguardando o fim da ditadura para se revelarem” (DANTAS, 2012, p. 138). A América Latina, em efervescência criativa, acabou por influenciar escritores portugueses por meio das obras de autores como Cortázar, Vargas Llosa e Garcia Marquez, motivando-os, como afirma Lúcia Jorge, “a contrapor uma nova confiança na forma romanesca aos modelos existencialistas e do *nouveau-roman*, vigentes até então. Eles impuseram uma aposta nos modos tradicionais de dizer” (JORGE, 1999, p. 161-162 *apud* DANTAS, 2012, p. 138-139).

Uma nova forma de dizer que acaba por não apenas retratar o passado, mas questioná-lo: Linda Hutcheon (1988) faz considerações acerca de uma poética pós-moderna:

O pensamento de Linda Hutcheon (1988) acerca das contradições típicas da poética pós-moderna, que, longe de rejeitar o passado, na verdade o retoma, principalmente por meio da paródia, com o intuito de questioná-lo, desafiá-lo, mas sem descartá-lo completamente, ou, como diz esta autora, sem implodi-lo (SANTOS, 2016, p. 183).

Em *Ensaio sobre a Cegueira* se faz presente a autoridade militar como responsável por cuidar dos internos, e tal cuidado é torpe, desumano, o que reforça a ideia da retomada do passado pré-1974 de maneira crítica: um mundo de supressão de direitos que tem como líder o exército, no uso de sua retórica característica. É a “história sendo repensada – como uma criação humana” (HUTCHEON, 1988, p. 34 *apud* SANTOS, 2016, p. 186). Hutcheon, (1988 *apud* SANTOS, 2011, p. 187) afirma que “a arte pós-moderna visa desmitificar nossos processos cotidianos de estruturação do caos, de concessão ou atribuição de significado”.

Segundo Ana Paula Arnaut, a ficção portuguesa das últimas décadas (incluindo, portanto, José Saramago), pode ser descrita a partir de três pilares: “o entrecruzamento entre o mundo real e o ficcional (e a decorrente implicação do leitor nesse processo), a mistura de diferentes “gêneros” de prosa ou de formulações romanescas, e a já referida obsessão pela História” (ARNAUT, 2002 *apud* DANTAS, 2012, p. 142). Tais pilares descrevem não apenas a literatura do período citado, como também reforçam, para a autora, as características do pós-modernismo (que ganha o prefixo *-post* em seu texto).

O questionamento do passado, a história que renasce na poética do escritor – o pós-modernismo apresenta-se como uma vertente histórico-literária ousada que permite ao escritor transitar por caminhos imaginativos novos. De tal maneira, não é estranho subverter os sinais de pontuação para provocar um efeito análogo à oralidade, ou incluir o leitor na narrativa, assim como ocorre em *Ensaio sobre a Cegueira*. Arnaut, citado por DANTAS (2012, p. 143), afirma que

a literatura postmodernista é ‘unmakin’; ela desfaz, expõe o (tradicionalmente) não apresentável, expõe o que julgamos poder ser entendido como o próprio processo de construção da obra. Um dos procedimentos mais evidentes no romance é o entrecruzamento entre o mundo real e o fictício, a convocação do leitor para a tessitura narrativa e, conseqüentemente, para a decifração conjunta do universo diegético, seja através de interpelações diretas, seja, mais indiretamente, pelo recurso a outros artifícios através dos quais se chama a sua atenção.

De fato, o que chama a atenção do leitor do texto de *Ensaio sobre a Cegueira* é a proximidade das vozes do narrador e das personagens:

Quanto ao narrador, este é sempre onisciente, mas nunca imparcial: não apenas toma partido de seus personagens como tece comentários de natureza histórica, social, metaficcional. O narrador – assumidamente nosso contemporâneo – mantém distância frente ao período histórico retratado, estabelecendo comentários críticos a respeito do que narra, faz previsões históricas e toma opções ideológicas claras (HUTCHEON, 1991 *apud* DANTAS, 2012, p. 155).

Quando o narrador tece algum comentário acerca dos eventos, ele se posiciona ideologicamente, o que corrobora a fala de Hutcheon. Na obra, pode-se citar a fala das mulheres em resposta à retórica dos homens, companheiros de camarata: “[...] gritavam em coro, entusiasmadas por terem encostado os homens à parede [...] agora queriam ver até onde ia a tão apregoadada coerência masculina.” (SARAMAGO, 2017, p. 166). Como se nota, o narrador está ancorado na retórica feminina ao retratar que a coerência dos homens não é universalmente validada. Tal fato se consolida no uso de ironia, mais precisamente no advérbio “tão”.

3.4 A semiótica do romance

Esta seção tem por objetivo analisar algumas cenas do texto verbal (a saber: o manicômio, as condições de vida no manicômio, o estupro das mulheres, a luta dos cegos bons contra os cegos maus, as ruas e a casa da mulher do médico) à luz da Teoria Semiótica, teoria esta que se lança a explicar os fenômenos expressivos do texto. De modo a atingir tal objetivo, é preciso esclarecer as bases que fundamentam a teoria em questão.

Lúcia Santaella institui que “O nome Semiótica vem da raiz grega *semeion*, que quer dizer signo. Semiótica é a ciência dos signos” (1983, p. 1). Diana Luz Pessoa de Barros complementa o conceito ao afirmar que “A semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (2005, p. 11). Se o fito da Semiótica é o *que* o texto diz, pode-se concluir que a referida ciência opera nos domínios do plano de conteúdo, que “é um dos planos da linguagem (Hjelmslev) ou o plano do significado (Saussure) que é veiculado pelo plano da expressão, com o qual mantém relação de pressuposição recíproca”. (BARROS, 2005, p. 81).

O plano de conteúdo, para a Semiótica, é concebido “sob a forma de um percurso gerativo” que “vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto”. (BARROS, 2005, p. 13). Este percurso, conforme explica Barros, é dividido em três etapas:

a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental (...) e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima. No segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito. O terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação (BARROS, 2005, p. 13).

José Luiz Fiorin argumenta que “a semântica do nível fundamental abriga as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto” (FIORIN, 2000, p. 18) e acrescenta que “uma categoria semântica fundamenta-se numa diferença, numa oposição”. (FIORIN, 2000, p. 18). Contudo, o autor pondera que tais diferenças devem ser operadas por um traço comum: “Não opomos, por exemplo, /sensibilidade/ a /horizontalidade/, pois esses elementos não têm nada em comum. Contrapomos, no entanto, /masculinidade/ a /feminilidade/, pois ambos se situam no domínio da /sexualidade/” (FIORIN, 2000, p. 19).

Barros (2005, p. 14) estabelece que tais oposições semânticas “são determinadas como positivas ou eufóricas e negativas ou disfóricas”. Entretanto, tais determinações acerca dessas oposições semânticas (ou seja, oposições de sentido) não competem ao leitor do texto, pois os opostos são verificados e analisados apenas no interior do texto, conforme alerta Fiorin (2000, p. 20):

Euforia e disforia não são valores determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas estão inscritos no texto. Assim, dois textos podem utilizar-se da categoria de base, /natureza/ versus /civilização/ e valorizar, de maneira distinta, esses termos. No texto

de um ecologista, a natureza certamente será o termo eufórico e a civilização, o disfórico. Num texto que trate dos perigos na floresta, talvez a situação se inverta.

O próximo nível a ser observado é o narrativo. Antes de analisá-lo, Fiorin (2000, p. 21) faz uma importante distinção entre narração e narratividade:

A primeira objeção que se poderia fazer, quando se diz que um dos níveis do percurso gerativo é no narrativo, é que nem todos os textos são narrativos. Na realidade, é preciso fazer uma distinção entre narratividade e narração. Aquela é componente de todos os textos, enquanto esta concerne a uma determinada classe de textos. A narratividade é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final.

O autor ainda aponta outras considerações importantes acerca da diferença entre narração e narratividade: “Entendida como transformação de conteúdo, a narratividade é um componente da teoria do discurso. A narração constitui a classe de discurso em que estados e transformações estão ligados a personagens individualizados” (FIORIN, 2000, p. 21).

Portanto, é no nível narrativo em que ocorrem as transformações, levadas a cabo por meio das personagens. Barros (2005, p. 15) reforça que:

No segundo patamar, nível das estruturas narrativas, os elementos das oposições semânticas fundamentais assumidos como valores por um sujeito e circulam entre sujeito graças à ação também de sujeitos. Ou seja, não se trata mais de afirmar ou de negar conteúdos, de asseverar a liberdade e de recusar a dominação, mas de transformar, pela *ação do sujeito*, estados de liberdade ou de opressão.

Fiorin aponta a existência de dois enunciados elementares na sintaxe narrativa: os enunciados de estado “que estabelecem uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto” e os de enunciados de fazer “(...) os que mostram as transformações, os que correspondem à passagem de um enunciado de estado a outro” (FIORIN, 2000, p. 21). O autor cita um exemplo:

“No enunciado “Aurélia é rica”, há uma relação de conjunção, indicada pelo verbo ser, entre um sujeito “Aurélia” e um objeto “riqueza”; em “Seixas não é rico”, há uma relação de disjunção, revelada pela negação e pelo verbo ser, entre um sujeito “Seixas” e um objeto “riqueza”. (FIORIN, 2000, p. 21)

A partir dos papéis narrativos (sujeito e objeto), Fiorin destaca que: “Não se pode confundir sujeito com pessoa e objeto com coisa. Sujeito e objeto são papéis narrativos que podem ser representados num nível mais superficial por coisas, pessoas ou animais”. (FIORIN, 2000, p. 22). O autor explica que: “Quando se diz ‘O tapete voador pousou no terraço da casa’, temos uma transformação cujo estado final tem um sujeito “tapete voador” e como objeto “terraço da casa”. (FIORIN, 2000, p. 22).

As considerações feitas até o momento acerca do nível narrativo reforçam a ideia de que o texto seja uma narrativa complexa. Fiorin (2000, p. 22) explica: “Os textos não são

narrativas mínimas. Ao contrário, são narrativas complexas, em que uma série de enunciados de fazer e de ser (de estado) estão organizados hierarquicamente”. O autor aponta a existência de quatro fases na narrativa complexa: “a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção” (FIORIN, 2000, p. 22).

Na fase da manipulação, o autor diz que é a fase na qual “um sujeito age sobre outro para levá-lo a querer e/ou fazer alguma coisa” (FIORIN, 2000, p. 22). O autor destaca quatro tipos mais comuns de manipulação:

Quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto de valor positivo, com a finalidade de levá-lo a fazer alguma coisa, dá-se uma tentação. Quando o manipulador faz fazer por meio de ameaças, ocorre uma intimidação. Se o manipulador leva a fazer manifestando um juízo positivo sobre a competência do manipulado, há uma sedução. Se ele impele à ação, exprimindo um juízo negativo a respeito da competência do manipulado, sucede uma provocação (FIORIN, 2000, p. 22).

Quanto à fase da competência, “(...) o sujeito que vai realizar a transformação central da narrativa é dotado de um saber e/ou poder fazer. (FIORIN, 2000, p. 23). O autor exemplifica: “Nos contos de fada, o poder aparece, por exemplo, sob a forma de um objeto mágico que dá ao príncipe um poder de vencer o dragão: ora é o anel mágico, ora a espada mágica, etc.” (FIORIN, 2000, p. 23).

Sobre a *performance*, o autor informa que “é a fase em que se dá a transformação (mudança de um estado a outro) central da narrativa. (FIORIN, 2000, p. 23). Como exemplo, o autor ainda cita os contos de fada: “Encontrar o pote de ouro no fim do arco-íris, ou seja, passar de um estado de disjunção com a riqueza para um estado de conjunção com ela pode ser uma *performance*. (FIORIN, 2000, p. 23).

Por último tem-se a sanção. “Nela, ocorre a constatação de que a *performance* se realizou e, por conseguinte, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. Eventualmente, nessa fase, distribuem-se prêmios e castigos. (FIORIN, 2000, p. 23).

Barros, acerca da organização hierárquica dos enunciados de fazer e de estado, afirma que: “A comunicação hierárquica de enunciado de fazer e enunciado de estado define o programa narrativo, a unidade operatória elementar da organização narrativa de um texto”. (BARROS, 2005, p. 23).

De modo a ilustrar tal programa, Barros (2005, p 24) estabelece o seguinte esquema:

$$PN = F[S1 \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

F = função

\rightarrow = transformação

S1 = sujeito do fazer

S2 = sujeito do estado

∩ = conjunção
Ov = objeto-valor

É importante explicar a diferença entre objeto e objeto-valor. Objeto, de acordo com a autora, “é o actante sintático da narrativa que se define pela relação transitiva de junção ou de transformação que o liga ao sujeito e que (...) pode receber investimentos de projetos (...) do sujeito (BARROS, 2005, p. 84). Quanto a objeto-valor, “é o objeto determinado pelas aspirações e projetos do sujeito, por seus valores, em suma. (BARROS, 2005, p. 84).

Com o esquema apresentado acima pode-se verificar, portanto, que um programa narrativo (PN) exhibe uma função (o que se deseja fazer) e a transformação que o sujeito do fazer (S1) deve provocar para que o sujeito do estado (S2) entre em conjunção com um objeto-valor.

As transformações instauradas no nível narrativo precisam de uma roupagem, de materialidade, para que sejam concretizadas no texto. Para tanto, verifica-se um outro nível no Percorso Gerativo: o discursivo. De acordo com Fiorin, “No nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são *revestidas* de termos que lhe dão concretude” (FIORIN, 2000, p. 29).

Barros explica:

As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação. O sujeito da enunciação faz uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e “conta” ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa “enriquecida” por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia. (BARROS, 2005, p. 53).

A autora define “enunciação” como “[...] a instância de mediação entre estruturas narrativas e discursivas. Pode [...] ser reconstruída a partir sobretudo das “marcas” que espalha no discurso”. (BARROS, 2005, p. 53).

Fiorin discorre sobre tais “marcas”: “No nível narrativo, [...] um sujeito entra em conjunção com a riqueza. [...] Assim, a conjunção com a riqueza aparecerá no nível discursivo como roubo de jóias, recebimento de uma herança, descoberta de uma mina de ouro, [...] etc. (FIORIN, 2000, p. 29).

O autor também discorre sobre “enunciação”: “A enunciação define-se como a instância de um eu-aqui-agora. Com efeito, o sujeito da enunciação é sempre um eu, que opera, ao realizar a produção discursiva, no espaço do aqui e no tempo do agora”. (FIORIN, 2000, p. 40). O autor complementa:

Se a enunciação se define a partir de um eu-aqui-agora, ela instaura o discurso-enunciado, projetando para fora de si os atores do discurso, bem como suas coordenadas espaço-temporais. Utiliza-se, para construir o discurso, das categorias de pessoa, de espaço e de tempo. Nesse processo, faz-se uso de dois mecanismos básicos: a debreagem e a embreagem. (FIORIN, 2000, p. 40).

Fiorin exemplifica o mecanismo de debreagem:

Comparem-se estes dois enunciados:

“Estou sozinho agora, aqui em meu escritório. Começo a pensar no que está acontecendo em minha vida”.

“André estava sozinho naquele momento em seu escritório. Começou a pensar no que estava acontecendo em sua vida”.

[...]

No primeiro caso (projeção do eu-aqui-agora), ocorre uma debreagem enunciativa; no segundo (projeção do ele-então-lá), acontece uma debreagem enunciva. (FIORIN, 2000, p. 41).

A debreagem é um mecanismo que gera um efeito de sentido e é manifestada na superfície do discurso. O autor reforça: “As debreagens enunciativa e enunciva produzem dois tipos básicos de discurso: os de primeira e os de terceira pessoa”. (FIORIN, 2000, p. 44). Quanto aos discursos em primeira e terceira pessoa, Fiorin afirma que “[...] narrar em primeira ou terceira pessoa é uma opção feita pelo enunciador, visando emitir efeitos de subjetividade ou de objetividade” (FIORIN, 2000, p. 44).

O enunciador pode operar outras debreagens, conforme o autor explica: “[...] pode o autor operar debreagens internas, ou seja, de 2º grau. Isso ocorre quando ele dá a palavra a uma das pessoas do enunciado ou da enunciação já instaladas no enunciado”. (FIORIN, 2000, p. 46). O autor faz uma importante consideração acerca da importância das debreagens internas: “[...] são responsáveis pela produção de simulacros de diálogos nos textos [...] ao dar voz aos atores já inscritos no discurso”. (FIORIN, 2000, p. 46). O autor segue: “A debreagem de 2º grau cria a unidade discursiva denominada discurso direto e cria um efeito de sentido de verdade”. (FIORIN, 2000, p. 46).

O autor esclarece que: “no discurso indireto não há debreagem interna. Ouvimos a palavra de outro pela voz do narrador”. (FIORIN, 2000, p. 47). Além disso, pontua que há duas variantes de discurso indireto: “[...] a variante analisadora de conteúdo e a variante analisadora de expressão. (FIORIN, 2000, p. 47).

Quanto à variante analisadora de conteúdo, Fiorin explica que: “[...] o narrador apresenta o que foi dito (o conteúdo), despido de qualquer particularidade de expressão. Importa tão-somente o conteúdo ‘objetivo’”. (FIORIN, 2000, p. 47).

Em relação à variante analisadora de expressão, o autor explica que “não tem importância o conteúdo ‘objetivo’ comunicado. O narrador pretende ressaltar particularidades

de expressão, maneiras de dizer, com vistas a caracterizar o ator cujo discurso ele analisa”. (FIORIN, 2000, p. 47).

O autor resume os tipos de discurso da seguinte maneira:

Se no discurso direto se estabelecem fronteiras bem nítidas entre a fala do narrador e a da personagem e se no discurso indireto a fala do narrador invade a da personagem e esta é apresentada por aquela, no discurso indireto livre é a fala da personagem que invade a fala do narrador. Neste, ressoam duas vozes na fala do narrador: a sua e a da personagem (FIORIN, 2000, p. 47).

Conforme dito anteriormente, o nível narrativo recebe um aporte de materialidade por meio de temas e figuras, operadas pelo sujeito da enunciação, e que se referem a termos concretos e abstratos. Fiorin explica: “Aos elementos concretos presentes no texto chamaremos *figuras*; aos elementos abstratos, denominaremos *temas*”. (FIORIN, 2003, p. 72). O autor complementa: “*Figuras* são palavras ou expressões que correspondem a algo existente no mundo natural: substantivos concretos, verbos que indicam atividades físicas, adjetivos que expressam qualidades físicas” (FIORIN, 2003, p. 72). Quanto aos temas, o autor explica que “são palavras ou expressões que não correspondem a algo existente no mundo natural, mas a elementos que organizam, categorizam, ordenam a realidade percebida pelos sentidos. O autor faz uma ressalva importante: “É preciso ter bem presente que uma figura não tem significado em si mesma. Isoladamente, ela pode sugerir ideias muito variadas e noções muito imprecisas. Seu sentido nasce no encadeamento com outras figuras.” (FIORIN, 2003, p. 79). Além disso, Fiorin afirma que: “Para compreender o tema de um texto figurativo, é preciso perceber primeiro as redes coerentes formadas pelas figuras” (FIORIN, 2003, p. 79).

Como se vê, a narrativa complexa exhibe uma trama de significações muito bem estabelecida, o que exige do analista literário a adoção de critérios de análise específicos como aqueles apresentados até aqui, para que se possa compreender a narrativa de maneira satisfatória. Tendo em vista tal objetivo, o próximo item se lança à análise das cenas mencionadas anteriormente, de acordo com os preceitos da Semiótica.

3.5 O manicômio

O espaço é um elemento de extrema importância para a narrativa, pois não apenas fornece palco para as personagens centrais da história como também influi nas ações delas. Nanci Geroldo Richter explica a função do espaço: “As funções principais do espaço são as de atrelar as ações das personagens a sua forma de agir, ou seja, influenciando suas emoções, pensamentos, formas de ação e possíveis transformações[...]”. (RICHTER, 2007, p. 11).

No romance, a eleição do espaço de acolhimento para cegos e suspeitos de contágio é conduzida por oficiais do governo. Há quatro opções: “[...] um manicómio vazio [...] umas instalações militares, [...] uma feira industrial em fase adiantada de acabamento, e [...] um hipermercado em processo de falência” (SARAMAGO, 2017, p. 46). A forma como tais oficiais discutem o tema é digna de nota: o narrador privilegia o discurso direto, pois visa a um efeito expressivo específico – o de mostrar a fala das personagens de maneira crua, distanciando-se do que foi dito: “Agora falta decidir onde os iremos meter, senhor ministro, disse o presidente da comissão de logística e segurança [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 46).

A presença da figura “meter” evidencia a má-vontade dos detentores do poder com o povo. Além dela, há, na mesma passagem, outras figuras que reforçam essa ideia, tais como “dispendiosa”, impedimentos jurídicos” e “a indústria não gostaria com certeza”. Tais figuras, analisadas conjuntamente, nos permitem concluir que o governo se dispõe a ajudar, mas com o menor investimento possível, o que se verifica insuficiente para uma solução rápida para o problema.

A decisão do governo sobre onde instalar os cegos, contudo, é rápida: “A comissão agiu com rapidez e eficiência” (SARAMAGO, 2017, p. 47). Optou-se pelo manicómio. Outro dado digno de nota é o contraponto entre a eleição do local e o pensamento do ministro acerca dos contaminados, pois ele não se importa com o tempo em que os cegos ficarão confinados: “[...] tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá.” (SARAMAGO, 2017, p. 45-46). Nota-se aí a presença da figura “quarenta”. O número quarenta “é o *número da espera, da preparação, da provação ou do castigo.*” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 834). Aos olhos do governo, os acometidos pela cegueira devem experimentar, em primeiro momento, o castigo da espera.

Sobre o manicómio enquanto instituição, o sociólogo Erving Goffman o define como: “um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada” (GOFFMAN, 2005 *apud* SOTTA, 2015, p. 62).

Nota-se na fala de Goffman o uso da expressão “considerável período de tempo”, o que nos permite concluir que tal instituição não tem um caráter de permanência definitiva. Contudo, verifica-se o oposto no romance: os cegos fixam moradia permanente naquele espaço. Portanto, um lugar de passagem se torna um lugar de habitação: um não-lugar transformando-se em lugar. Richter explica a noção de lugar e não-lugar:

Os lugares e não-lugares, ambos estudados por Marc Augé, referem-se aos diferentes espaços urbanos, dentre eles o lugar: onde nos instalamos, onde “se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores” (1994:73). [...] os não-lugares são aqueles pelos quais passamos, tais como aeroportos, quartos de hotel, rodoviárias, bem como os meios de transporte [...] (RICHTER, 2007, p. 19).

Assim como afirmado por Goffman, a vida no manicômio é “fechada e formalmente administrada” (2005 *apud* SOTTA, 2015, p. 62). Desta vez, contudo, pelo exército, ou seja, o braço armado do governo. A figura “portão aberto à justa” (SARAMAGO, 2017, p. 47) alude ao mínimo praticado pelo governo: mínimo no custo de operacionalização, mínimo na passagem pelo portão. Logo à entrada, os internos devem subir seis degraus. A figura “seis” pode significar “o número da *prova entre o bem e o mal*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 888). É exatamente isso que se verifica no manicômio – momentos de bem e de mal, de acordo com a relação de junção (e disjunção) das personagens com a dignidade.

A camarata onde os cegos ficaram inicialmente é assim descrita pelo narrador: “[...] comprida como uma enfermaria antiga, com duas filas de camas que tinham sido pintadas de cinzento [...] As cobertas, os lençóis e as mantas eram da mesma cor” (SARAMAGO, 2017, p. 47). Para Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 302), a cor cinza (ou gris) “[...] dá uma impressão de tristeza, de melancolia, de enfado”. Além disso, há outras figuras, além do cinza, que reforçam o aspecto ruim do espaço: “[...] sentinas encardidas, [...] árvores mal-cuidadas, os troncos davam a ideia de terem sido esfolados. Por toda parte se via lixo.” (SARAMAGO, 2017, p. 47).

Portanto, o manicômio está em desalinho com a finalidade de tratamento: é um depósito humano, gerido pela força militar, que apenas garante que os cegos ali instalados não saiam. Um não-lugar transformado em lugar e que prepara leitor e personagens para uma jornada de transformações – majoritariamente negativas.

As transformações, levadas a cabo pelas ações das personagens, são verificadas no nível narrativo do percurso gerativo, conforme descrito anteriormente. Para tanto, uma análise dos percursos narrativos bem como de sua materialização no discurso (por meio, principalmente, dos espaços, das personagens, do narrador, dos temas e das figuras) se faz necessária para que se compreenda a produção dos sentidos das cenas a que este trabalho se propõe a fazer.

Na cena do manicômio, há vários programas narrativos, todos concorrendo para um tema fundamental. Assim, pode-se estabelecer como valores semânticos fundamentais a Opressão X Liberdade. A opressão é posta em prática pela ação do sujeito do fazer (exército) sobre o sujeito do estado (cegos e suspeitos de contágio). A transformação operada pelo exército

põe cegos e suspeitos de contágio em disjunção com a liberdade, ao transportá-los para o manicômio. O Programa Narrativo 1 (PN1) pode ser descrito da seguinte forma:

$F(\text{conter a crise}) [S1 (\text{exército}) \rightarrow S2 (\text{cegos e suspeitos de contágio}) \cap O_v (\text{liberdade})]$.

O exército é o sujeito do fazer em função do poder que exerce sobre os cegos e suspeitos de contágio. Contudo, não os leva por força ao manicômio, mas pela esperança de que médicos virão atendê-los e prestar todos os serviços necessários à saúde: “Onde estão os médicos que nos tinham prometido, [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 73). Pode-se dizer, portanto, que, na fase da manipulação, o exército recorre à tentação, pois oferece como recompensa “um objeto de valor positivo” (FIORIN, 2000, p. 22).

O exército também é dotado de competência para levar adiante o plano de contenção dos cegos e suspeitos de contágio por ser a representação da força legal, associada ao Estado. Além disso, dispõe de uma articulada rede de soldados e de veículos de transporte em massa, o que o põe como única instituição capaz de realizar uma operação de transferência de pessoas a nível nacional.

Tendo a seu favor tais dispositivos, o exército (sujeito do fazer) consegue uma *performance*, ou seja, uma transformação que afeta os cegos e suspeitos de contágio (sujeitos do estado): a transferência destes ao manicômio, ceifando assim sua liberdade.

Tem-se, portanto, a sanção, ou o “reconhecimento do sujeito que operou a transformação” (FIORIN, 2000, p. 23) ao se verificar que “já tinham sido recolhidos todos os cegos de que havia notícia, [...] numa rápida operação de rastreio”. (SARAMAGO, 2017, p. 47).

Conforme descrito anteriormente, as autoridades governamentais revelam seu desdém pelos acometidos pela cegueira, ao utilizar a figura “meter” em “Agora falta decidir onde os iremos meter, senhor ministro, disse o presidente da comissão de logística e segurança [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 46). Deste momento em diante instaura-se a animalização das pessoas: os cegos e os suspeitos de contágio são “bichos contagiosos” que devem ser contidos com o rigor do poder. Tal postura se materializa na citação de quinze regras, sendo que uma delas deixa expressa a visão desumana do Estado sobre os necessitados: “décimo primeiro, [...] não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior na hipótese de virem a verificar-se doenças entre eles, assim como a ocorrência de desordens ou agressões [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 51). A passagem a seguir revela as intenções do exército:

“A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam [...] como caranguejos coxos [...] Sabiam o que no

quartel tinha sido dito essa manhã pelo comandante do regimento, que o problema dos cegos só poderia ser resolvido pela liquidação física de todos eles [...] sem contemplações falsamente humanitárias, palavras suas, da mesma maneira que se corta um membro gangrenado para salvar a vida do corpo, A raiva de um cão morto, dizia ele, de modo ilustrativo, está curada por natureza (SARAMAGO, 2017, p. 105).

As figuras “imbecis”, “caranguejos coxos”, membro gangrenado”, “raiva” e “cão” concorrem para o tema da inferiorização, da desumanização, da animalização.

Os internos iniciam um processo de disjunção com a saúde e com a razão, uma vez que não há auxílio do mundo externo em caso de doenças ou conflitos internos. E é exatamente isso o que se verifica na superfície do texto, ou seja, no nível discursivo: na cena da agressão da rapariga dos óculos escuros ao cego que a apalpa (o ladrão), há a presença da figura “coice” “[...] jogou com força uma perna para trás, num movimento de coice” (SARAMAGO, 2017, p. 57) e da figura “estilete” “O salto do sapato, fino como um estilete” (SARAMAGO, 2017, p. 57). A figura “coice” remete a uma ação de um animal irracional, e a figura “estilete” remete à agressão. Ambas subjazem a essas figuras e daí vêm os temas “irracionalidade” e “violência”.

Além das figuras “coice” e “estilete”, há ainda outra que reforça a ideia de um mundo que parte a passos largos para a violência, para a irracionalidade, para a doença: a água utilizada na limpeza da ferida do cego ladrão é descrita como “[...] suja, [...] morna, choca, como se estivesse a apodrecer no interior dos canos” (SARAMAGO, 2017, p. 58). É essa a água a limpar o ferimento que a rapariga dos óculos escuros causou no homem que a apalpou. O símbolo “água” é descrito por Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 59) como “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”. Assim, a água, elemento responsável pela conjunção com a saúde, tem sua significação alterada, pois coloca o cego ladrão em conjunção com a doença, que se pronuncia no agravamento de seu ferimento.

As dores do cego ladrão são materializadas no nível discursivo por meio da figura “matilha”: “Como uma matilha de lobos acordados subitamente, as dores correram em todas as direcções para logo a seguir voltarem à cratera soturna em que se alimentavam” (SARAMAGO, 2017, p. 76). Tal figura reforça ainda mais o processo de animalização pelo qual as personagens passam no manicômio.

Apesar da retratação da animalização, há no texto a presença de figuras e temas que sugerem uma resistência ao jugo da opressão, todas envolvendo, em algum grau o símbolo da água enquanto “meio de purificação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 59). Em uma das cenas, o velho da venda preta anuncia que tem um rádio e procede a procurar uma estação de notícias: “Pôs-se à procura das estações emissoras, [...] enfim a mão ganhou firmeza, a música tornou-se reconhecível, Deixei estar só um bocadinho, pediu a rapariga dos óculos

escuros[...]” (SARAMAGO, 2017, p. 121). O pedido da rapariga sugere que há ainda dignidade entre os internos, apesar das condições em que vivem. Outros internos também partilham do mesmo sentimento: “[...] os cegos foram-se aproximando devagar, não se empurravam, paravam logo que sentiam uma presença à sua frente e ali se deixavam ficar, a ouvir, [...] alguns choravam, [...] as lágrimas correndo [...] como de uma fonte. (SARAMAGO, 2017, p. 121). Neste momento, nota-se que há uma nota de dignidade no ser humano, este capaz de emocionar-se com a música. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 700) a música “[...] supõe um acordo da alma e do corpo [...] uma harmonia das faculdades da alma [...] e dos elementos constitutivos do corpo”. As figuras “aproximando devagar”, “não se empurravam”, “paravam logo que sentiam uma presença à sua frente” (SARAMAGO, 2017, p. 121), indicam a harmonia dos corpos. Já a figura “alguns choravam” e “como uma fonte” apontam para o interior, para a alma, a se purificar por meio das lágrimas. Portanto, tem-se uma não-opressão que sugere uma esperança, um alívio da opressão do sistema, um consolo em meio ao sofrimento pelo qual os cegos passam.

Apesar de um arrefecimento da opressão, esta ainda é forte e domina os programas narrativos. Desta vez, nota-se que os opressores são trocados: sai o exército e sua retórica de extermínio como solução sanitária e entra em cena o jugo de outros cegos, no interior do manicômio. Para ilustrar este momento da narrativa, podemos considerar o seguinte Programa Narrativo (PN2):

F(controlado do manicômio) [S1 (cegos maus) \rightarrow S2 (cegos bons) \cap Ov (bens pessoais)].

Os cegos maus, novos sujeitos do fazer, operam uma transformação sobre os sujeitos do estado (cegos bons), colocando estes em disjunção com seus objetos pessoais. A ideia dos cegos maus é estabelecer um novo sistema de governo, uma redistribuição da comida, que é agora precificada: para comer, os cegos bons devem pagar com dinheiro ou outros objetos de valor. Tal procedimento visa consolidar o poder nas mãos dos cegos maus, inicialmente pela captação das riquezas dos cegos bons.

Para que tal poder seja consolidado, verifica-se, no nível narrativo, que a manipulação se dá por meio da intimidação, pois os cegos bons são levados a entregar os objetos de valor sob ameaças de não comerem, ou pior, de serem alvejados por uma arma de fogo.

É este objeto que consolida a competência: para que possam operar uma transformação, os cegos maus dispõem de uma pistola e a utilizam para intimidar os cegos bons:

Então a mulher do médico, aterrorizada, viu um dos cegos quadrilheiros tirar do bolso uma pistola e levantá-la bruscamente ao ar. O disparo fez soltar-se do tecto uma

grande placa de estuque que foi cair sobre cabeças desprevenidas, aumentando o pânico” (SARAMAGO, 2017, p. 140).

Desse modo, com o pânico instaurado, os cegos maus exigem os pertences dos cegos bons e conseguem operar a transformação com sucesso, pois deixam os cegos bons em disjunção com os objetos de valor que possuem.

Assim, os sujeitos do fazer (cegos maus) recebem sua recompensa – todas as riquezas dos cegos bons assim como o poder sobre a comida.

A figura da arma, presente pela primeira vez no interior do manicômio, pode simbolizar, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 128), “[...] o instrumento da justiça e o da opressão, a defesa e a conquista. Em qualquer hipótese, a arma materializa *a vontade dirigida para um objetivo*”. Neste caso, a arma é o instrumento da opressão e da conquista dos cegos maus.

A passagem a seguir exemplifica a truculência dos maus:

Quietos todos aí, e calados, se alguém se atreve a levantar a voz, faço fogo a direito, sofra quem sofrer, [...] a partir de hoje seremos nós a governar a comida, [...] a comida passa a ser vendida, quem quiser comer, paga, Pagamos como, perguntou a mulher do médico, [...] Esta está-se a armar em esperta, comentou um dos do grupo, se lhe deres um tiro é uma boca a menos a comer, Visse-a eu, e já tinha uma bala na barriga (SARAMAGO, 2017, p. 140).

No nível discursivo, o encadeamento das figuras “quietos”, “calados”, “atreve”, “faço fogo”, “sofra”, e “bala na barriga” sugerem os temas “opressão”, “violência” e “ganância”. Os cegos bons entram em um processo de disjunção com todos os bens pessoais que possuem: “A mulher desafivelou o relógio, fez o mesmo ao marido, tirou os brincos, um pequeno anel com rubis, o fio de ouro que trazia ao pescoço, [...] A rapariga dos óculos escuros já reunira os seus bens, não variavam muito, a mais só havia duas pulseiras” (SARAMAGO, 2017, p. 143).

Os cegos bons não apenas entram em disjunção com os bens de valor econômico: a perda também é da ordem da saúde: “[...] para cá não vieram apenas pessoas saudáveis, ainda que cegas, inclusive algumas destas, que pareciam trazer saúde para dar e vender, estão agora, como as outras, sem se poderem levantar [...] derrubadas por gripes fortíssimas [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 160).

Em seguida, fazem com que as mulheres entrem em disjunção com a integridade física: “Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres”. (SARAMAGO, 2017, p. 165). Neste trecho, nota-se que o narrador distancia-se do fato ao projetar no discurso a fala de um dos atores do discurso. Ao utilizar a fala “Tragam-no mulheres”, fala esta enunciada pelos cegos maus, o

enunciador utiliza o discurso direto, para produzir um “efeito de verdade” (FIORIN, 2000, p. 46). Além do efeito de verdade, tal procedimento exclui do narrador a responsabilidade pela fala, uma vez que o enunciado dos cegos maus é demasiado torpe para aquele que narra a história.

Com efeito, o que se nota na descrição da cena do estupro das mulheres, além da violência em si, é a presença de debreagem interna (discurso direto) ao reproduzir a fala dos cegos maus. O enunciador, portanto, produz enunciados expressivos que levam o leitor a sentir a dor das mulheres na perspectiva delas. O trecho a seguir ilustra parte da cena:

O chefe dos cegos, de pistola na mão, aproximou-se, [...] Pôs a mão livre na cega das insônias [...] A cega começou aos gritos e ele empurrou-a, Não vales nada, puta. Passou à seguinte, [...] Olhem que esta não é nada má [...] os cegos relincharam, deram patadas no chão [...] Olá, saiu-nos a sorte grande, deste gado ainda cá não tinha aparecido. Excitado, enquanto continuava a apalpar a rapariga, passou à mulher do médico, assobiou outra vez, Esta é das maduras, mas tem jeito de ser também uma rica fêmea. [...] A mulher do médico encontrava-se junto ao catre [...] com as mãos convulsas apertando os ferros da cama, viu como o cego da pistola puxou e rasgou a saia da rapariga dos óculos escuros, como desceu as calças e, guiando-se com os dedos, apontou o sexo ao sexo da rapariga, como empurrou e forçou, ouviu os roncos, as obscenidades, a rapariga dos óculos escuros não dizia nada, só abriu a boca para vomitar [...] enfim o homem sacudiu-se todo, deu três sacões violentos como se cravasse três espeques, resfolegou como um cerdo engasgado, acabara. (SARAMAGO, 2017, p. 175-176)

Além do mecanismo de debreagem (utilizado com um efeito de sentido específico), nota-se também que as figuras “relincharam”, “patadas”, “gado”, “fêmea”, “roncos” e “cerdo” apontam para o tema da animalização, do despojamento daquilo que torna o homem um ser humano.

A sessão de tortura a que as mulheres são submetidas resulta na morte da cega das insônias. Nesse momento, entra em cena a água, utilizada para a limpeza dos corpos das mulheres. Desta vez a água aparece limpa, ao contrário do que se verificou no início, quando foi utilizada na limpeza do ferimento do cego ladrão. Portanto, a água passa por um processo de ressignificação e torna-se, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 59) “[...] fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”. A passagem a seguir ilustra tal momento:

[...] a mulher do médico [...] Queria um balde, [...] queria enchê-lo de água, [...] queria lavar a cega das insônias, limpá-la do sangue próprio e do ranho alheio, entregá-la purificada à terra [...] Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram, não podiam ver, sete mulheres nuas, a cega das insônias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras e depois a si própria. (SARAMAGO, 2017, p. 180).

As mulheres entram em disjunção não apenas com seus bens materiais, mas também com sua integridade física e moral. As mulheres perderam mais do que os homens. É nesse contexto que uma revolta é iniciada, sendo ela capitaneada pela mulher do médico. Faz-se, portanto, um novo programa narrativo (PN3):

F(vingar-se da opressão) [S1 (cegos bons) → S2 (cegos maus) ∩ Ov (poder)].

Na fase da manipulação, ao contrário do que se observou até aqui, é a mulher do médico tanto a manipuladora quanto a manipulada, uma vez que toma uma atitude de cunho pessoal que transforma a narrativa. Ela opera uma provocação: ou age e acaba com os abusos dos cegos maus ou a opressão continua desmedidamente.

A mulher é a única personagem que detém a faculdade da visão, o que em si é sua competência. Contudo, além da visão, há também a presença de uma tesoura, que é utilizada na morte do líder dos cegos: “Ia ser simples matá-lo. [...] Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. [...] A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais”. (SARAMAGO, 2017, p. 185).

Na fase da performance, a mulher do médico leva a cabo o plano de matá-lo e consegue operar a transformação: desfere o golpe que ceifa a vida do líder dos cegos maus: “A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos [...] um jacto de sangue lhe regava em cheio a cara”. (SARAMAGO, 2017, p. 185-186).

Quanto à sanção, teve a mulher do médico a recompensa pelo encerramento de uma era de opressão, de abusos físicos, morais e mentais. Pode-se concluir isso, visto que a mulher conseguiu tomar a arma de fogo do líder dos cegos, e tal fato inibiu uma reação dos outros cegos maus: “Surpreendidos por perceberem que a pistola já estava noutras mãos e que portanto iam ter um novo chefe, os cegos deixaram de lutar com as cegas” (SARAMAGO, 2017, p. 187). Essa passagem expõe a transformação pela qual a narrativa passa pela ação da mulher do médico: os cegos maus entram, portanto, em disjunção com o poder.

Quanto ao plano discursivo desse programa narrativo, há figuras e temas que reforçam a expressividade do texto: a começar pelas figuras, tem-se “tesoura”, “penetrarem”, “punhais”, “enterrou-se”, “força”, “jacto de sangue” e “em cheio”, que encerram o tema da brutalidade, da vingança. Quanto à tesoura, ela é representada por “punhais” (SARAMAGO, 2017, p. 185). Por se tratar de um instrumento cortante, a simbologia do punhal pode ser associada à da faca. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 475), “O símbolo da faca é,

frequentemente, associado também à ideia de execução, no sentido judiciário, de morte, vingança, sacrifício”.

A morte do líder dos cegos maus desencadeia uma luta campal no manicômio: a luta do bem (representado pelos cegos bons) contra o mal (representado pelos cegos maus). Armas são utilizadas: “O armamento era o que já conhecemos, os ferros retirados das camas, que tanto teriam serventia de alavanca como de lança” (SARAMAGO, 2017, p. 198). A lança, segundo Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 602), é “Símbolo axial, fálico, ígneo ou solar (Yang)”. Tal simbolismo aponta não apenas para a guerra, mas também para a consolidação do poder de um indivíduo ou grupo: “O simbolismo se encontra também na África negra, onde, por totalização do poder, o feixe de lanças designa o rei” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 602-603). Portanto, os cegos bons entram em conjunção com um estado de não-liberdade pois, apesar terem se livrado da opressão, ainda não se livraram dos algozes opressores.

A luta se dá em um ambiente em que a luz dá espaço às trevas: “Pelas poucas janelas que davam para o pátio interior entrava uma última claridade, cinzenta, moribunda, que declinava rapidamente, já a resvalar para o poço negro e profundo que ia ser esta noite.” (SARAMAGO, 2017, p. 200). Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 706) fazem uma importante observação acerca da cor preta: “A cor preta indicaria a fase inicial de uma evolução progressiva, ou inversamente, o grau final de uma evolução regressiva”. Nesse momento, encerra-se uma fase de opressão e violência, ou “regressiva”, segundo os autores.

Os cegos bons perdem a primeira batalha, mas a ação de uma mulher (a mulher do isqueiro), transforma a narrativa mais uma vez: ela traz consigo um isqueiro e decide atear fogo à camarata dos cegos maus, ainda atônitos com a recente batalha. Assim, arma-se outro programa narrativo (PN4):

F(matar os cegos maus) [S1 (mulher do isqueiro) → S2 (cegos maus) ∩ Ov (vida)].

Ela é a manipuladora e manipulada ao mesmo tempo, pois decide por conta própria ir até à camarata onde os cegos maus se refugiam por trás de barricadas feitas com as próprias camas. Na fase da manipulação, portanto, pode-se inferir que a mulher passou por um processo de intimidação, semelhante àquele por que a mulher do médico. A passagem a seguir ilustra a cena:

A mulher saiu sem dizer palavra, nem adeus, nem até logo, segue pelo corredor deserto, passa rente à porta da primeira camarata, ninguém de dentro deu por ela ter passado, atravessa o átrio, a lua descendo traçou e pintou um tanque de leite nas lajes do chão agora a mulher está na outra ala, outra vez um corredor, o seu destino é ao fundo [...] (SARAMAGO, 2017, p. 206)

A lua simboliza “[...] a dependência e o princípio feminino [...] assim como a periodicidade e a renovação. [...] Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir a ser, do nascimento e da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 630). A mulher instaura, neste momento uma renovação por meio da morte.

O objeto que utiliza é o isqueiro, o que a põe competente para realizar a transformação pelo fogo. O fogo “[...] obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói; o fogo das paixões, do castigo e da guerra. [...] o fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 506).

A transformação que a mulher opera (performance) se dá quando queima os colchões dos cegos maus:

Começa pela cama de cima, a labareda lambe trabalhosamente a sujidade dos tecidos, enfim pega, agora a cama do meio, agora a cama de baixo, a mulher sentiu o cheiro dos próprios cabelos chamuscados, deve ter cuidado, ela é a que deita fogo à pira, não a que nela deve morrer, ouve os gritos dos malvados lá dentro [...] (SARAMAGO, 2017, p. 2016).

A sanção é ao mesmo tempo uma recompensa e um castigo pois, além de matar os cegos maus, a mulher do isqueiro acaba por morrer na ação: [...] então de repente as chamas multiplicaram-se, transformaram-se numa única cortina ardente, um jorro de água ainda passou através delas, foi cair sobre a mulher, porém inutilmente, já era o seu próprio corpo que estava a alimentar a fogueira (SARAMAGO, 2017, p. 206-207).

O sacrifício da mulher do isqueiro está alinhado à simbologia da lua, uma vez que cresce (ao resolver incendiar por conta própria a ala dos cegos maus) e decresce (por meio de seu sacrifício). O objeto de sua vingança, o isqueiro, é descrito como “[...] um pequeno punhal de lume” (SARAMAGO, 2017, p. 206). Novamente, tem-se o punhal como figura, sugerindo o mesmo que a tesoura utilizada pela mulher do médico: um instrumento “de morte, vingança, sacrifício” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 475). A mulher do isqueiro não conta a ninguém o que tenciona fazer: “A mulher saiu sem dizer palavra, nem adeus, nem até logo” (SARAMAGO, 2017, p. 206). Seu silêncio também é uma figura da passagem. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 913-914),

Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos [...] O silêncio, dizem as regras monásticas, é uma grande cerimônia. Deus chega à alma que faz reinar em si o silêncio [...].

A mulher do isqueiro inaugura o fim dos tempos, é aquela imbuída de um poder superior capaz de purgar um lugar tomado pelo animalesco, pela sujeira do corpo e da alma. É

ela quem prepara o terreno para a conjunção dos cegos com o objeto-valor “liberdade”. Contudo, é a mulher do médico quem efetivamente estabelece tal conjunção pondo fim, assim, aos programas narrativos dessa parte da história. “[...] a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 210).

Pode-se, portanto, proceder à análise de tais programas. Barros (2005, p. 25) conceitua os tipos de programas narrativos: “[...] se a transformação resulta em conjunto do sujeito com o objeto, tem-se um programa de aquisição de objeto-valor; se termina em disjunção, fala-se em programa de privação”.

Ao relacionar os programas narrativos (PN), tem-se:

Quadro 1 – Programas narrativos das cenas do manicômio

Natureza da função	Relação narrativa/discurso	denominação	Exemplo
Privação	Transitiva	Espoliação	PN1: o exército tira dos cegos e suspeitos de contágio a liberdade
Privação	Transitiva	Espoliação	PN2: os cegos maus tiram dos cegos bons seus pertences bem como a dignidade das mulheres
Privação	Transitiva	Espoliação	PN3: os cegos bons tiram o poder dos cegos maus
Privação	Transitiva	Espoliação	PN4: a mulher do isqueiro tira a vida dos cegos maus, o que influi na liberdade dos cegos bons.

Fonte: Elaborado pelo próprio autor

Nota-se, no quadro acima, que os programas narrativos, ou seja, as transformações operadas pelos sujeitos, são de privação, pois todos os sujeitos do estado entraram em disjunção com os objetos-valor: perdem a liberdade, as garantias sociais, os bens pessoais, a dignidade, a integridade física, a humanidade, a vida. Apesar do trágico desfecho, culminando na liberdade dos cegos que conseguiram se salvar, eles ainda não estão completamente livres e, tampouco, estão em conjunção com qualquer um dos objetos-valor citados acima, pois ainda estão cegos e perdidos, tendo as ruas como seu novo lar.

Sobre o tema fundamental, ou seja, que encerra o tema da narrativa, Barros (2005, p. 15) propõe o seguinte esquema:

DISFORIA-----NÃO-DISFORIA-----EUFORIA

Aplicado à narrativa do manicômio, tem-se:

DISFORIA-----NÃO-DISFORIA-----EUFORIA

OPRESSÃO

NÃO-OPRESSÃO

LIBERDADE

A opressão é disfórica: se materializa na transferência dos cegos e suspeitos de contágio para o manicômio e na violência dos cegos maus. Há, também, um momento no qual a opressão se arrefece: na luta dos cegos bons contra a tirania dos maus, em uma luta pela liberdade, instaurando assim a não-opressão. A liberdade, valor eufórico, portanto positivo, se dá na destruição do manicômio e consequente saída dos cegos.

2.6 As ruas

Neste momento da narrativa, os cegos recém-saídos do ardente manicômio passam a habitar as ruas. Novamente, tem-se um lugar de passagem (não-lugar) que se torna lugar, pois há muitos cegos vivendo nesses espaços. Ainda que a saída do manicômio seja simbolicamente importante, a liberdade conquistada pelos cegos não é completa: além de permanecerem cegos, precisam passar por transformações, pois ainda há neles resquícios de animalidade:

Diz-se a um cego, estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição um manicômio e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade [...] Mantém-se juntos, apertados uns contra os outros, como um rebanho, nenhum deles quer ser a ovelha perdida porque de antemão sabem que nenhum pastor os irá procurar. (SARAMAGO, 2017, p. 211).

As figuras “cão” e “ovelha” apontam para a condição dos cegos – ainda animalizados. As ovelhas precisam de um “pastor” e têm na mulher do médico tal figura: será ela a guiá-los pelo mundo apocalíptico. Os programas narrativos, bem como toda sua materialidade (temas e figuras, principalmente), apontam para transformações diferentes daquelas verificadas no manicômio: os cegos passam a andar juntos, como um “rebanho” (SARAMAGO, 2017, p. 211). A passagem a seguir ilustra tal fato: “Estão sentados juntinhos, as três mulheres e o rapaz no meio, os três homens em redor, quem os visse diria que já nasceram assim, é verdade que parecem um corpo só, com uma só respiração e uma única fome” (SARAMAGO, 2017, p. 213). As figuras “juntinhos”, um corpo só”, “uma só respiração” e “uma única fome” apontam para os temas “união” e “fraternidade” e sugerem uma mudança

não só no comportamento como também nos sentimentos das personagens, afastando-as do animalesco e aproximando-as do que as torna humanas.

Unidas, as personagens têm a sorte de serem conduzidas pelo “labirinto dementado das ruas” (SARAMAGO, 2017, p. 211) pela única pastora com olhos que veem: a mulher do médico. Chevalier e Gheerbrant explicam algumas das simbologias do labirinto: “A origem do labirinto é o palácio cretense de Minos, onde estava encerrado o Minotauro e de onde Teseu só conseguiu sair com a ajuda do fio de Ariadne” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 597). Ariadne conduziu Teseu pelo labirinto do Minotauro assim como a mulher do médico conduz seu rebanho pelo labirinto das ruas. Nanci Geroldo Richter (2007, p. 44), a classifica como “[...] uma Ariadne dos tempos modernos”. O labirinto, segundo Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 597-598), “[...] também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana”. Em contraponto com o que o próprio autor disse em entrevista para o programa *Roda Viva* exibido em 2003, as personagens devem fazer uma viagem interior, rumo à essência, “pelo interior da pedra, lá onde a pedra não sabe que é estátua”.

A jornada segue, mas os cegos então em disjunção com o objeto-valor “abrigo”. De modo a prover um, a mulher do médico opera outra transformação na narrativa (PN5):

$F(\text{conseguir um abrigo}) [S1 (\text{mulher do médico}) \rightarrow S2 (\text{cegos de seu rebanho}) \cap \text{Ov} (\text{abrigo})]$.

A mulher do médico, novamente, é a manipuladora e a manipulada, fato que se faz pela voz do narrador: “O caminho que tomaram leva ao centro da cidade, mas não é essa a intenção da mulher do médico, o que ela quer é encontrar rapidamente um sítio onde possa deixar abrigados os que vêm atrás de si e ir sozinha à procura de comida” (SARAMAGO, 2017, p. 214).

Seus olhos ainda são os objetos de grande valor, pois a dotam de competência para alcançar o objetivo: pôr os cegos em conjunção com um abrigo.

Ao caminhar pela cidade, a mulher consegue encontrar uma pastelaria vazia, e decide abrigar seu rebanho neste local, estabelecendo assim a sanção: “A mulher do médico voltou para junto dos seus, recolhidos por instinto debaixo do toldo de uma pastelaria donde saía um cheiro de natas azedas e outras podridões, Vamos, disse, encontrei um abrigo, e conduziu-os à loja donde os outros tinham saído”. (SARAMAGO, 2017, p. 217).

A mulher orienta os seus quanto à possibilidade da chegada de outros cegos no lugar onde estão: “[...] há grupos lá fora, se alguém quiser entrar digam que o sítio está ocupado,

será o bastante para que se vão embora, é o costume [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 217). O que se nota nesse momento da narrativa, principalmente por meio da figura “dígam”, é que a voz pode ser usada para desfazer equívocos, o que sugere um passo em direção à ressocialização. Além disso, outro indício de que há um caminhar em direção à redenção é a presença da figura “água”, que cai em uma chuva torrencial. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 290), a chuva “[...] apresenta também a dupla significação de fertilização espiritual e material”. A chuva também ajuda a limpar os caminhos dos cegos: “Amolecidos pela chuva, os excrementos, aqui e além, alastravam-na calçada” (SARAMAGO, 2017, p. 217). Desse modo, caminhos e corações começam a ser gradualmente limpos.

Os cegos do rebanho da mulher do médico entram em conjunção com o abrigo, mas ainda lhes faltam dois itens essenciais à vida: comida e vestuário. A mulher então decide sair em busca de comida e roupas: “[...] eu vou à procura de comida, não sei onde a encontrarei, perto, longe, não sei, esperem com paciência [...] também tenho de arranjar roupas, estamos reduzidos a farrapos [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 217). O olhar agora é para si: a dignidade volta a ser um objeto-valor para os cegos e para a mulher do médico a partir da constatação da precariedade de suas roupas bem como do exercício de uma qualidade humana, expressa no texto pelas figuras “esperem” e “paciência”.

Forma-se, portanto, o seguinte Programa Narrativo (PN6):

F(conseguir itens de sobrevivência) [S1 (mulher do médico) → S2 (cegos de seu rebanho) ∩ Ov (comida, roupas e calçados)].

O narrador assim descreve a cena na qual a mulher do médico deixa os seus e parte em busca de comida e roupas: “Olhou-os com os olhos rasos de lágrimas, ali estavam, dependiam dela como as crianças pequenas dependem da mãe”. (SARAMAGO, 2017, p. 218). Nesse trecho, nota-se outro indício de que o mundo está mudando, pois entra em voga a figura “mãe”, que alude ao cuidado, ao amor perfeito. Quanto à simbologia, “A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura, e da alimentação [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 650).

A mãe dos cegos, provedora, parte em sua busca e inicia outra transformação na narrativa ao encontrar um supermercado. À primeira vista, o local parece não ter comida: “[...] prateleiras vazias, escaparates derrubados, pelo meio vagueavam os cegos [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 219). A mulher mesmo assim adentra o local, movida por um pensamento: “Num estabelecimento destes deve haver um armazém, [...] uma reserva de certos produtos de maior consumo” (SARAMAGO, 2017, p. 220). Decide, portanto, procurar por esse local:

“Finalmente, num corredor obscuro, onde a luz do dia mal penetrava, viu o que lhe pareceu ser um monta-cargas. As portas metálicas estavam fechadas, e ao lado havia uma porta [...] das que deslizam em calhas, A cave, pensou”. (SARAMAGO, 2017, p. 220).

Um dado digno de nota é o foco dado pelo enunciador ao discurso indireto nos excertos citados, referentes à página 220. Ao revelar pela voz do narrador a fala da mulher do médico, é produzido um efeito de sentido específico: demonstrar que a mulher apenas observa seus arredores enquanto pensa, sem fazer qualquer barulho que acuse sua descoberta. Tal fato é corroborado no momento em que fecha a porta da cave: “O corredor continuava deserto, era uma sorte, por causa do nervosismo, da descoberta que fizera, tinha-se esquecido de fechar a porta. Fechou-a cuidadosamente atrás de si [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 221). A mulher procede:

Roçando-se pela parede, começou a descer a escada, se este lugar não fosse o segredo que é, e alguém viesse a subir do fundo, teriam de proceder como tinha visto na rua, despegar-se um deles da segurança do encosto, avançar roçando-se pela imprecisa substância do outro, talvez por um instante temer absurdamente que a parede não continuasse do lado de lá, Estou a perder o juízo, pensou, e tinha razões para isso, a descer como ia por um buraco tenebroso, sem luz nem esperança de a ver, até onde, estes armazéns subterrâneos em geral não são altos, primeiro lanço da escada, Agora sei o que é ser-se cego, segundo lanço da escada, Vou gritar, vou gritar, terceiro lanço da escada, as trevas são como uma pasta grossa que se lhe colou à cara, os olhos transformaram-se em bolas de breu, Que é que está diante de mim, e logo a seguir outro pensamento, ainda mais assustador, E como encontrarei depois a escada [...] (SARAMAGO, 2017, p. 221).

A mulher do médico desce em direção a um lugar “sem luz nem esperança” que se assemelha ao inferno. Nanci Geroldo Richter assim analisa os lances da escada:

“Os lances da escada representam analogicamente os três estágios da descida ao inferno, ou seja, o Limbo, o *Érebo* e o *Tártaro – a treva total*, que percebemos pela imagem dos olhos da mulher do médico que são transformados em “bolas de breu”. (RICHTER, 2007, p. 69)”.

O medo e a confusão a dominam a mulher do médico neste momento:

[...] com uma infinita, resignada tristeza, pensou que o sítio onde estava não era um depósito de comidas, mas uma garagem, pareceu-lhe mesmo sentir o cheiro de gasolina, a este ponto pode-se iludir o espírito quando se rende aos monstros que ele próprio criou (SARAMAGO, 2017, p. 222).

Em meio a tais monstros e trevas, segue a mulher, confusa e desorientada, em busca de comida para os seus e para si. Sente que não há mais vida em seu corpo, como se estivesse morta: “[...] era como se não existisse no seu corpo nenhum outro órgão vivo [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 222). Contudo, há um órgão que ainda não sucumbiu às trevas e ao jugo dos monstros: o coração: “[...] o coração, sim, o coração ressoava como um tambor imenso, sempre a trabalhar às cegas na escuridão” (SARAMAGO, 2017, p. 222). Para Chevalier e

Gheerbrant (2020, p. 336), “O coração, órgão *central* do indivíduo, corresponde, de maneira muito geral, à noção de centro. [...] uma vez que responsável pela circulação do sangue”. Dessa maneira, apesar de confusa, a mulher é capaz de continuar em sua busca, pois ainda detém o equilíbrio, a razão, o juízo.

Ao andar pela cave às cegas, tateia uma das prateleiras que lá há e derruba uma caixa de fósforos – a reconhece pelo “ruído [...] ao chocarem contra o solo” (SARAMAGO, 2017, p. 223). Nesse momento, acende alguns fósforos e faz a luz em meio à escuridão. Em seguida, procede à coleta e come chouriço com pão e bebe água, para que tenha forças para sair dali com a comida. Sobe as escadas, escapa do inferno, mas ainda não está totalmente livre dele: o cheiro do chouriço é sentido pelos cegos que estão no nível térreo do supermercado. A mulher então corre “atropelando, empurrando, derrubando, num salve-se quem puder merecedor de severa crítica” (SARAMAGO, 2017, p. 225). Assim que sai do supermercado, depara-se com uma chuva torrencial “[...] lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu” (SARAMAGO, 2017, p. 225).

A água, símbolo presente nas cenas em que há purificação, reaparece nesse momento da narrativa como a substância que acelera o processo de limpeza das ruas e dos corpos:

[...] por toda parte há cegos de boca aberta para as alturas, matando a sede, armazenando água em todos os recantos do corpo, e outros cegos, mais previdentes, e sobretudo mais sensatos, sustentam nas mãos baldes, tachos e panelas, e levantam-nos ao céu generoso, é bem certo que Deus dá a nuvem conforme a sede (SARAMAGO, 2017, p. 225).

A presença das figuras “previdentes” e “sensatos” também contribuem para uma ideia de reumanização pois, como se nota, as pessoas estão recebendo investimentos figurativos que remetem ao humano, algo que vai de encontro ao que se verifica no manicômio.

Já nas ruas, a mulher encontra-se perdida. Desespera-se. Nesse momento, aparece o cão das lágrimas:

Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na, farejaram os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. (SARAMAGO, 2017, p. 226).

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 226), o cão é um símbolo bastante complexo. De modo a desfazer qualquer engano, o cão, em *Ensaio sobre a Cegueira*, é “[...] guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida”. O cão que a guia pelo momento de sofrimento, recém-saída do inferno da cave. Suas lágrimas são

enxugadas e ela pode ver um mapa da cidade, o que a ajuda a reencontrar o caminho de volta a aqueles que a esperam.

A mulher então, acompanhada de seu fiel guia, leva nos sacos a carga que coletara na cave, colocando os seus em conjunção com a comida. No dia seguinte, entram em conjunção com roupas e calçados – o que os possibilita andar pelas ruas imundas como seres humanos dignos.

A relação dos Programas Narrativos (PN5 e PN6) se dá da seguinte maneira:

Quadro 2 – Programas narrativos das cenas das ruas

Natureza da função	Relação narrativa/discurso	denominação	Exemplo
Aquisição	Transitiva	Doação	PN5: a mulher do médico dá o abrigo (objeto-valor) para os seus.
Aquisição	Transitiva	Doação	PN6: a mulher do médico dá comida, roupas e calçados (objeto valor) para os seus.

Fonte: Elaborado pelo próprio autor

Nota-se que os programas PN5 e PN6 são programas de aquisição, ao contrário do que se observou nos programas anteriores (PN1, PN2, PN3 e PN4), sugerindo assim uma mudança global na obra. As figuras presentes na cena apontam para os temas da ressocialização e da reumanização. Por meio de tais elementos, pode-se estabelecer o tema fundamental desta cena:

DISFORIA-----NÃO DISFORIA-----EUFORIA
ANIMALIZAÇÃO NÃO ANIMALIZAÇÃO HUMANIZAÇÃO

Os cegos, no início da cena, ainda recebem as figuras “cão” e “ovelha”, o que reforça o fato de ainda serem animais. O processo de não animalização é verificado no nível discursivo por meio das figuras “esperem” e “digam”, pois são verbos humanos e que estavam até então ausentes. Por fim, o valor positivo “humanização” começa a despontar principalmente pelo investimento figurativo que as personagens recebem e pela providência da mulher do médico, ao conseguir fazer com que os seus entrem em conjunção com os itens indispensáveis aos seres humanos. Contudo, ainda lhes falta um lar, um lugar fora das ruas, estas descritas como um não lugar.

3.6 A casa da mulher do médico

As personagens decidem ir à casa da mulher do médico. Nesse momento, o médico se lembra das chaves que carrega e as retira de um dos bolsos de sua calça. O fato de guardar as chaves de casa atesta sua fé: “[...] era [...] uma maneira de acreditar que um dia havíamos de voltar para casa” (SARAMAGO, 2017, p. 229). A fé do médico está intrinsecamente ligada ao simbolismo da chave. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 285),

O simbolismo da chave está, evidentemente, relacionado com seu duplo papel de *abertura e fechamento*. É, ao mesmo tempo, um papel de iniciação e de discriminação, o que é indicado, com precisão, pela atribuição das *chaves do reino dos céus* a São Pedro. O *poder das chaves* é o que lhe faculta *ligar e desligar, abrir ou fechar* o céu [...]

A casa (um apartamento, neste caso) é o único lugar da obra (ou seja, onde se pode morar) e se localiza fisicamente longe das ruas, no quinto andar de um prédio. O número 5, para Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 294), “[...] é símbolo de união, [...] também, do centro da harmonia e do equilíbrio”. As personagens se unem, se cuidam, entram em conjunção com tudo aquilo que é próprio à dignidade humana.

O narrador assim explica o interior do apartamento: “Tirante o pó doméstico, que se aproveita da ausência das famílias para docemente se pôr a embaciar a superfície dos móveis, [...] a casa estava limpa [...] Foi, portanto, a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos” (SARAMAGO, 2017, p. 257). As figuras “limpa” e “paraíso” remetem ao tema “dignidade”, que perpassa cena.

As personagens adentram o apartamento (neste caso, o paraíso) descalços. Logo tiram suas roupas imundas e vestem outras limpas, providenciadas pela mulher do médico. Nota-se, portanto, que as personagens entram em conjunção com o objeto-valor “roupas” – mais um passo rumo à dignidade, à humanização.

A responsável por tal revolução, novamente, é a mulher do médico. Ao afirmar que não irá “[...] repetir o discurso do altifalante [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 261), ela inaugura uma fase na qual as personagens passam a entrar em conjunção com o respeito, uma vez que não há a opressão das ordens vociferadas, mas sim o cuidado das regras democraticamente estabelecidas para uma convivência harmoniosa entre seres humanos.

Além do respeito mútuo, as personagens também recebem um investimento figurativo que remete ao tema “igualdade”, “[...] é verdade que não eram todas [pessoas] da

mesma estatura, mas na magreza pareciam gêmeas”. (SARAMAGO, 2017, p. 261), presente na figura “gêmeas”.

As personagens, já em conjunção com o respeito, com a igualdade e com a segurança de um lar, passam a fazer reflexões, mais um indício de sua reumanização. O médico diz: “Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma [...] (SARAMAGO, 2017, p. 262). Sua mulher diz: “[...] não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o [...] (SARAMAGO, 2017, p. 262). A rapariga dos óculos escuros também faz sua reflexão: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO, 2017, p. 262).

Em seguida, as personagens entram em conjunção com a comida e com a água, pela primeira vez pura:

E não tínhamos ainda um garrafão de água quando nos fomos daqui, perguntou ele de novo, a mulher exclamou, Sim, como foi que não me lembrei, um garrafão que estava em meio e outro que nem encetado estava, oh, que alegria, [...] vamos beber água pura. [...] a luz entrava por ele, fazia cintilar a joia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim, disse, Bebamos. [...] No centro da mesa, a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes. Quando os copos foram pousados, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar (SARAMAGO, 2017, p. 264).

As figuras “alegria”, “pura”, “luz”, “cintilar”, “joia”, “melhores”, “cristal”, “finíssimo”, “rito”, “sol”, “astros”, “brilhantes” e “chorar” denotam o quão precioso é o momento em que as personagens se encontram, sentadas à mesa com seus iguais, degustando a água mais pura de todo o mundo, em harmonia, dignificadas. Mais tarde, durante a noite, uma chuva forte cai sobre a cidade, e a mulher do médico opera outra transformação na narrativa, inaugurando mais um programa narrativo (PN7):

F(lavar) [S1 (mulheres) \square S2 (roupas, calçados e corpos) \cap Ov (dignidade)].

A mulher do médico é, mais uma vez, manipuladora e manipulada. Contudo, desta vez, pede ajuda à rapariga dos óculos escuros e à mulher do primeiro cego. Opera-se uma tentação, pois obtém um “valor positivo” (FIORIN, 2000, p. 22) ao final do processo. A competência é novamente a faculdade da visão, mas com um importante incremento: as mãos das outras mulheres, o que a permite operar a transformação mencionada. As mulheres passam a lavar roupas, calçados e corpos, performance que leva ao resultado, à sanção: roupas, calçados, corpos e almas lavados. A cena é assim descrita no romance:

O céu era, todo ele, uma única nuvem, a chuva desabava em torrentes. No chão da varanda, amontoadas, estavam as roupas sujas que haviam despido, estava o saco de

plástico com os sapatos que era preciso lavar. Lavar. [...] Abriu a porta, deu um passo, acto contínuo a chuva encharcou-a da cabeça aos pés, como se estivesse debaixo de uma cascata. Tenho de aproveitar esta água, pensou. [...] começou a juntar alguidares, tachos, panelas, tudo o que pudesse recolher um pouco desta chuva que descia em cordas, em cortinas que o vento fazia oscilar, que o vento ia empurrando por cima dos telhados da cidade como uma imensa e rumurosa vassoura. [...] Que não pare, que esta chuva não pare, murmurava enquanto buscava na cozinha os sabões, os detergentes, os esfregões, tudo o que pudesse servir para limpar um pouco, ao menos um pouco, esta sujidade insuportável da alma. Do corpo, disse, como para corrigir o metafísico pensamento [...] despiu de golpe a bata molhada, e, nua, recebendo no corpo, umas vezes a carícia, outras vezes a vergastada da chuva, pôs-se a lavar as roupas, ao mesmo tempo que a si própria. (SARAMAGO, 2017, p. 265).

Nesta passagem chama a atenção a figura “lavar” reiterada, o que reforça o tema “higiene”, não apenas a higiene das roupas, mas também da alma, como sugerido na fala da mulher do médico. Há também a presença da figura “nua”, que pode significar “uma espécie de retorno ao estado primordial” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 719). Desse modo, a mulher passa por uma profunda limpeza que ultrapassa sua pele, purificando seu interior.

Na sequência, instigadas pela ruidosa chuva, aparecem as outras mulheres:

Na porta da varanda, tinham aparecido a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego, que pressentimentos, que intuições, que vozes interiores as teriam despertado não se sabe [...] Ajudem-me, disse a mulher do médico quando as viu, Como, se não vemos, perguntou a mulher do primeiro cego, Tirem a roupa que têm vestida, quanta menos tivermos de secar depois, melhor, [...] e agora ao trabalho, vamos, somos a única mulher com dois olhos e seis mãos que há no mundo. [...] (SARAMAGO, 2017, p. 266).

Segundo essa passagem, nota-se o quão unidas estão as mulheres: o narrador as coloca em uma espécie de simbiose, uma mulher com um par de olhos e três pares de mãos.

Ainda sobre o narrador, este faz uma intrusão enquanto descreve a cena:

Talvez no prédio em frente, por detrás daquelas janelas fechadas, alguns cegos, homens, mulheres, acordados pela violência das bátegas constantes [...] recordem o tempo em que, assim, tal como estão agora, viam cair a chuva do céu. Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, [...] meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do púbis, como enfim alaga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos é capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade, cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu. (SARAMAGO, 2017, p. 266).

Tal intrusão produz um efeito de sentido específico: “[...] a figura do narrador saramaguiano é aquela do “sábio experiente que se transforma em contador, porque tem algo de importante a comunicar” (BERRINI *apud* MUNER, p. 3). Não só a mulher do médico é aquela a ver e sentir o caos: o próprio narrador, em seus juízos, deixa claro seu envolvimento, o quanto sente e pondera sobre o que vê, para passar ao leitor a ideia de que ele mesmo deseja passar pelo mesmo processo de purificação das personagens. Deste modo, limpas por dentro e por fora, as personagens finalmente entram em conjunção plena com a dignidade, pois têm

supridas todas as necessidades básicas, bem como demonstram amor e respeito para com seus semelhantes, o que as qualifica para a retomada da visão e conseqüente retomada da vida – desta vez com os ensinamentos provenientes de tudo o que experimentaram nos tempos de cegueira.

Assim, o programa narrativo 7 (PN7) pode ser assim explicado:

Quadro 3 – Programa narrativo da cena da casa da mulher do médico

Natureza da função	Relação narrativa/discurso	denominação	Exemplo
Aquisição	Transitiva	Apropriação	PN7: as mulheres, por si mesmas, lavam a sujeira do corpo, das vestes e da alma.

Fonte: Elaborado pelo próprio autor

Acompanhando a tendência dos programas narrativos PN5 e PN6, o programa narrativo PN7 também é de aquisição, marcando assim o processo de dignificação das personagens. A diferença agora é que a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro médico passam a agir, a se apropriar do objeto-valor, contrário ao que foi verificado nos programas narrativos anteriores. O revestimento figurativo da cena aponta para os temas “união”, “dignidade”, e “asseio”, elementos básicos de uma vida plena.

Deste modo, pode-se estabelecer o seguinte tema:

DISFORIA-----NÃO DISFORIA-----EUFORIA
 SUJEIRA NÃO SUJEIRA LIMPEZA

A sujeira é reforçada pelas figuras “sujidades” e “insuportável”, sendo elas utilizadas para retratar o estado das roupas, calçados e almas das personagens. A partir do momento em que as personagens recebem roupas novas, instaura-se uma transição, pois não estão tão sujas quanto eram nas ruas, mas ainda lhes falta o banho. Portanto, encontram-se em um estado de não sujeira. A chuva torrencial que cai lava os corpos, as almas e as vestes das personagens, o que as coloca em conjunção com a limpeza. É importante mencionar que o valor fundamental “limpeza” é uma conseqüência da humanização das etapas anteriores, ou seja, a partir deste momento, as personagens estão humanizadas, dignificadas e limpas – prontas para recomeçar.

4 POR DENTRO DE *BLINDNESS*

Em 2006, o diretor Fernando Meirelles foi convidado a dirigir o longa *Blindness*, a adaptação de *Ensaio sobre a Cegueira* para o cinema. O diretor faz o seguinte comentário sobre o corpus:

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 *apud* SOTTA, 2015, p. 46).

Escrito por Don McKellar, *Blindness*:

[...] 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 Montevideú (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. (SOTTA, 2015, p. 46-47).

O longa abriu o 61º festival de Cannes e “[...] foi bem recebido pelo público, apesar de algumas ressalvas quanto à intensidade do filme” (SOTTA, 2015, p. 47). Assim como *Ensaio sobre a Cegueira*, *Blindness* é intenso: toma os espectadores pela mão na urgência de uma epidemia, joga com seus sentidos e os mergulha em um mar de cegueiras, com a destreza de um bom contador de histórias.

4.1 O diretor

Fernando Meirelles é um diretor precoce: seu interesse pelo cinema remonta à sua adolescência. Contudo, seu envolvimento com a referida arte era, inicialmente, puramente recreativo: “Cresci com essa ideia de que fazer cinema era algo divertido, mas nada muito sério. Jamais uma opção de carreira” (CAETANO, 2007 *apud* SOTTA, 2015, p. 44).

Ao iniciar seus estudos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, intensificou seu interesse pela arte, pois “[...] trabalhou com fotografia, participou de um cineclube, desenvolveu animações e ainda [...] produziu vídeos, cliques musicais, documentários, propagandas partidárias, além de alguns programas de televisão [...]” (SOTTA, 2015, p. 44).

Em função de seu crescente interesse pela produção cinematográfica, fundou com um amigo a O2 Filmes, produtora que obteve grande sucesso com comerciais. Assim descreve Meirelles sua experiência com tal formato:

Graças à publicidade, já filmei – e aprendi muito – com quase todos os fotógrafos de cinema do primeiro time do Brasil. É só nomear. [...] 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 *apud* SOTTA, 2015, p. 45).

A partir do sucesso com os comerciais, a produtora O2 enveredou-se pela senda dos “formatos mais largos” (CAETANO, 2007 *apud* SOTTA, 2015, p. 45) e apostou na produção de longas-metragens. Sua primeira produção se deu em 2001 com o longa *Domésticas*, “baseado na peça de mesmo título, escrita por Renata Melo” (SOTTA, 2015, p. 45).

O longa que alçou Meirelles ao estrelato foi *Cidade de Deus* (2002). A obra ilustra de maneira crua a violência do crime organizado na favela homônima, localizada no Rio de Janeiro. “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” (SOTTA, 2015, p. 45-46). O filme recebeu indicações para importantes prêmios do cinema, como o Oscar e o Festival de Cannes “[...] nas categorias de melhor direção, montagem, fotografia e roteiro adaptado” (SOTTA, 2015, p. 46).

4.2 A semiótica do filme

Este capítulo tem por objetivo explicar a produção de sentido de um filme por meio de estudos de variados autores, em especial de Sergei Eisenstein e Roman Jakobson.

Jakobson, em sua obra *Linguística, Poética e Cinema* (2007), reflete sobre o material do qual o cinema se vale para suas produções: “[...] o signo é o material de todas as artes, e para os cineastas é evidente a essência sígnica dos elementos cinematográficos [...]” (JAKOBSON, 2007, p. 154). O autor complementa: “O objeto, (óptico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema”. (JAKOBSON, 2007, p. 154).

Jakobson exemplifica o conceito de signo aplicado ao cinema:

Podemos dizer a propósito de uma mesma pessoa: “corcunda”, “narigão”, ou então “corcunda narigudo”. O tema de nosso discurso é o mesmo nos três casos, mas os signos são diversos. Igualmente, num filme podemos tomar o mesmo homem de costas – ver-se-á a corcunda - , depois de frente – será mostrado o nariz - , ou então de perfil, e assim poderão ser vistos uma e outro. Nas três tomadas, três objetos funcionam como signo do mesmo sujeito. Quando dizemos do nosso monstrengo simplesmente “corcunda” ou “narigão”, desvendamos a natureza sinediótica da

linguagem. É esse o meio analógico do cinema: a câmara vê só a corcunda ou só o nariz (JAKOBSON, 2007, p. 155).

Portanto, vemos na tela alguns dos signos que constituem o objeto, ou seja, esse objeto aparece sempre fragmentado na tela. Jakobson (2007, p. 155), a partir de tal reflexão, estabelece que

Pars pro toto é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos em signos. A terminologia da cenarização, com os seus “planos médios”, “primeiros planos” e “primeiríssimos planos”, é nesse sentido bastante instrutiva. O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contiguidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da metonímia ou o da metáfora (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica). (JAKOBSON, 2007, p. 155).

Os entrelaçamentos dos fragmentos, os quais o autor cita, são de extrema importância para a configuração de uma imagem. Uma vez composta a imagem, ela se relaciona com outras, formando assim quadros ou planos.

Sergei Eisenstein, em sua obra intitulada *A Forma do Filme*, explica: “*Primo*: fotofragmentos da natureza são gravados; *secundo*: esses fragmentos são combinados de vários modos. Temos, assim, o plano (ou quadro) e a montagem”. (EISENSTEIN, 2002, p. 15).

O autor conceitua plano e montagem: “O menor fragmento ‘distorcível’ da natureza é o plano; a engenhosidade em suas combinações é montagem” (EISENSTEIN, 2002, p. 16). O plano está em franca relação com outros planos, e tal relação é de conflito (EISENSTEIN, 2002, p. 43). Assim, o autor explica como os conflitos se dão dentro do plano:

Conflito de direções gráficas

(linhas – ou estáticas ou dinâmicas).

Conflito de escalas.

Conflito de volumes.

Conflito de massas.

(Volumes preenchidos com várias intensidades de luz)

Conflito de profundidades.

Quanto à montagem, Eisenstein faz a seguinte comparação:

Se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, que permite o funcionamento do automóvel ou trator: porque, de modo semelhante, a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de um filme. (EISENSTEIN, 2002, p. 43).

A partir do que foi exposto, pode-se concluir que o filme é um produto de uma realidade materializada em um objeto ótico-acústico que, por sua vez, se converte em signos por meio de uma operação metonímica: apenas fragmentos desse mesmo objeto são retratados em uma cena, por exemplo. Assim, esses fragmentos (signos) são encadeados de maneira ordenada com o fito de produzir uma narrativa.

Jakobson (2007, p. 155) chama a atenção para o fato de que a montagem é essencial para o cinema, e o faz por meio de um pertinente exemplo:

O cão não reconhece o cão pintado, visto que a pintura é essencialmente signo – a perspectiva pictórica é uma convenção, um meio plasmante. O cão late para o cão cinematográfico porque o material do cinema é um objeto real; mas permanece indiferente diante da montagem, diante da correlação sígnica dos objetos que vê na tela. O teórico que nega o cinema como arte percebe o filme apenas como fotografia em movimento, não considera a montagem e não quer levar em conta que, neste caso, trata-se de um particular sistema de signos; o seu ponto de vista é idêntico ao do leitor de poesia para o qual as palavras não têm sentido.

Portanto, pode-se afirmar que há uma intersecção entre cinema e literatura: Esta, a partir de um tema fundamental, se vale do encadeamento de figuras e de temas para gerar um efeito expressivo. Aquela, por meio do encadeamento de planos, gera sua expressividade. Tanto as figuras quanto os planos são, essencialmente, signos – “[...] o material de todas as artes” (JAKOBSON, 2007, p. 154).

Marcelo Moreira Santos (2001, p. 1) explica a natureza do signo cinematográfico:

A construção do signo híbrido cinematográfico processa-se em uma tríade que a fundamenta, a *sintaxe*, a *forma* e o *discurso*, que são, conforme foi desenvolvido por Santaella (2001), os eixos correspondentes ao sonoro, visual e verbal respectivamente. Transposta para o cinema, a lógica da sonoridade, que é constituída pela sintaxe, irá no filme lidar com a combinação de diversos elementos como cenografia, figurino, diálogos, atores, luzes, cores, texturas, relevos, sons etc. Ao traçar esses elementos em uma composição, o filme adquire uma *forma*. Esta nada mais é que a harmonização da *sintaxe* das partes que estão contidas na ação/drama transferindo-as para os enquadramentos, criando imagens em movimento e conferindo-lhes uma narrativa que, através da montagem, a constitui como *discurso* ou argumento.

O filme conta com o sonoro, o visual e o verbal, bem como com outros elementos na produção de sentido. Desta forma, Randal Johnson (1982 *apud* SOTTA, 2015, p. 156-157) reflete sobre o fazer no cinema:

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração, e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas).

Os materiais de expressão, mencionados pelo autor, são muito bem explorados em *Blindness*. Um exemplo é a forma como a cegueira foi retratada. Sotta (2015, p. 174), explica:

“[...] há uma tentativa de aproximar o espectador da sensação de estar cego. Para tanto, ocorre de imagens desfocadas, mal enquadradas e superexpostas, que embaçam a visão de quem assiste”.

Há também o trabalho com a cor branca: “A cor branca [...] é profundamente explorada no filme, construído com brilho e iluminação muito intensos”. (SOTTA, 2015, p. 174). O autor também aponta o fato de que “[...] em algumas ocasiões, [as personagens] estão trajando alguma peça que se aproxima do branco” (2015, p. 174). A referida cor se destaca “[...] também nos móveis que compõem os cenários, bem como nas paredes e nos pisos” (2015, p. 174).

Em contraste com o brilho e iluminação referidos pelo autor, há a presença de cenas escuras, “[...] as quais se manifestam principalmente no manicômio” (2015, p. 175). O contraste entre o claro e o escuro “[...] se associa ao fato de existir uma cegueira branca que contradiz a manifestação comum de cegueira negra” (SOTTA, 2015, p. 175). Assim, o espectador experimenta tanto a cegueira alegórica quanto a real.

Além dos recursos citados, há também a presença de técnicas de filmagem que contribuem para a expressividade das cenas. Uma delas é o *travelling*: “Segundo Journot (2009, p. 147), o *travelling* consiste no deslocamento da câmera pelo espaço [...]: para a frente, para trás, de cima para baixo, de baixo para cima, lateral ou circularmente” (SOTTA, 2015, p. 176). Há também o *close-up*: “Plano em que a câmera focaliza o rosto de uma figura humana ou um detalhe qualquer que ocupa toda a tela” (SOTTA, 2015, p. 177), o *cross-fade* “(fundido encadeado): sobreposição de cenas, a imagem seguinte surge gradualmente, ao mesmo tempo que a primeira imagem se desvanece, havendo uma sobreposição temporária entre as duas (PUPO, 2011 apud SOTTA, 2015, p. 204) e o *plongée* “Tipo de enquadramento em que a câmera filma um objeto de cima para baixo”. (SOTTA, 2015, p. 222).

Os sons e a música em *Blindness* são dignos de nota: contribuem para o efeito expressivo das cenas. Meirelles afirma que a ideia era a de “trabalhar com timbres desconhecidos, com o intuito de colocar o espectador num universo sonoro tão novo quanto o mundo da cegueira (MEIRELLES, 2008 apud SOTTA, 2015, p. 178). No momento em que as pessoas cegam, há a presença de uma forte luz branca e de um “plim” (SOTTA, 2015, p. 179), um ruído que contribui para uma sensação de desconforto, de desorientação: a cegueira, portanto, é percebida na obra de Meirelles através da visão e da audição.

A sonorização vai além da cegueira ao revelar um mundo barulhento: Débora Regina Opolski citada por SOTTA (2015, p. 181) faz um estudo dos sons de *Blindness* e os divide em três blocos:

O primeiro deles corresponde à representação da vida movimentada da cidade antes do recolhimento. Apresenta-se o trânsito, de onde provém sons dos carros, de sirenes, de apitos. Em toda essa parte, anterior à quarentena, ocorre a utilização de sons de motores e equipamentos eletrônicos. Mesmo nos ambientes internos (OPOLSKI, 2009 *apud* SOTTA, 2015, p. 181).

O segundo bloco, para a autora, é verificado nas cenas do manicômio:

Dessa vez, até desaparecer, o som do trânsito fica cada vez mais distante, o que representa o afastamento das personagens da vida agitada na cidade. A paisagem sonora durante o isolamento é marcada pela movimentação humana (passos, vozes, suspiros, beijos, choro e gemidos) e também pelo som do ambiente, como o das goteiras – tendo em vista que os encanamentos ficam expostos – e do rangido das camas, portas e portão [...] (OPOLSKI, 2009 *apud* SOTTA, 2015, p. 181).

Já o terceiro, se dá nas cenas das ruas:

Os efeitos dessa fase são mais sutis, afinal, o trânsito deixou de existir e as pessoas não estão mais amontoadas no mesmo espaço, como era no manicômio, perambulam pela extensão da cidade. A atenuação sonora relaciona-se ao alívio dos cegos por recuperar a liberdade. No entanto, continuam sendo emitidos ruídos decorrentes das ações humanas (vozes, passos, tropeções, esbarrões em obstáculos, rompimento de embalagens) e do espaço em que os cegos estão (papéis voando pelas ruas). Nos ambientes internos que o grupo se abriga, quase não há mais interferências dos sons externos. (OPOLSKI, 2009 *apud* SOTTA, 2015, p. 181, 182).

A partir do exposto, pode-se afirmar que o filme de Meirelles explora bem o signo híbrido do cinema, o que se nota na montagem das cenas – carregadas de apelos às sensações. O capítulo seguinte pretende analisar as cenas (as mesmas daquelas analisadas no capítulo anterior) à luz dos estudos da produção de sentidos do cinema.

4.3 O manicômio

O manicômio é um espaço de extrema importância tanto no livro quanto no filme, pois dá palco para algumas das transformações mais profundas da narrativa. Na obra de Meirelles, o referido espaço recebeu investimentos figurativos da ordem da sujeira, da decadência – tudo para combinar com o estado de alma das personagens. De fato, há em *Blindness* uma preocupação em demonstrar não apenas as condições do manicômio, como também os sentimentos dos cegos e até mesmo dos próprios espectadores, por meio da câmera. A cena a seguir ilustra o exposto:

Figura 1 - Plano 1 (20:48)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

No plano supracitado, ou seja, na combinação de “fotofragmentos” (EISENSTEIN, 2002, p. 15), verifica-se um “conflito” (EISENSTEIN, 2002, p. 43) de profundidade, pois tem-se a perspectiva do espectador (este, próximo à câmera, que observa o momento em que as personagens são levadas ao manicômio) e a perspectiva das próprias personagens. O efeito de sentido em tal conflito é o de dar ao espectador a sensação de prisão. O portão é fechado lentamente e, ao cabo do fechamento, ouve-se o característico ruído metálico de sua trava, o que gera a tensão do aprisionamento bem como reforça a ideia de que o local aonde as personagens serão levadas é uma prisão – e não um ambiente terapêutico. Deste modo, pode-se concluir que se encontram presos personagens e espectador, reféns de um sistema que arbitrariamente decide sobre a saúde e o bem-estar das pessoas.

Figura 2 - Plano 2 (26:37)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

As especulações levantadas pelo espectador quando a mulher do médico e o seu marido são levados ao manicômio são confirmadas pela cena acima: o manicômio é de fato um local insalubre, decadente, impróprio para o tratamento de enfermidades. Nesse plano, há a presença de fragmentos que, combinados, reforçam tal ideia: canos enferrujados, iluminação insuficiente, o pano sujo a ser utilizado como bandagem para ferimentos, a expressão facial da personagem ao observar a água sair da torneira em jatos irregulares, sem fluidez, aludindo à sua estagnação nos canos. Por meio de tais fragmentos, é possível concluir que as personagens estão em disjunção com o tratamento e com a dignidade.

Figura 3 - Plano 3 (34:57)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Figura 4 - Plano 4 (35:22)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Nos planos previamente citados, é possível constatar que as condições de vida no manicômio deterioraram com o passar do tempo. Nos planos 3 e 4, nota-se como o espaço vai gradativamente acumulando lixo. Uma técnica cinematográfica que expõe tal fato é o *cross-fade*, presente no plano 3. Trata-se da “sobreposição de cenas, a imagem seguinte surge gradualmente, ao mesmo tempo que a primeira imagem se desvanece, havendo uma sobreposição temporária entre as duas”. (PUPO *apud* SOTTA, 2015, p. 204). O plano 3 também deixa exposta a figura da mulher do médico em um ambiente iluminado, estando ela a ajudar outros internos. No plano 4, a mesma mulher se encontra sentada, sozinha, em um ambiente escuro, cansada (os braços cruzados da atriz colaboram para tal efeito expressivo).

Figura 5 - Plano 5 (40:52)

BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Figura 6 - Plano 6 (41:45)

BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

No plano 5, tem-se o momento no qual o velho da venda preta sintoniza seu rádio em uma estação que transmite uma música calma, agradável, o que põe os internos em conjunção com aquilo que os faz humanos – ainda que por um momento. É um instante no qual todos podem esquecer as dores da vida em um local de abandono e imundície e mergulhar na própria alma, em algum lugar dela que ainda não tenha sido maculada pela cegueira. No plano 6, a expressão de deleite da personagem, em contraste com o fundo desfocado, apenas reforça tal ideia: o mundo fica em segundo plano, o que importa no momento é estar em conjunção com a música. Ainda há um resquício de humanidade dentro de cada um dos cegos ouvintes.

Figura 7 - Plano 7 (47:50)

BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Nesse plano, a mulher do médico consola seu marido levando sua mão ao seu rosto. A mulher está em uma posição de destaque não apenas pelo fato de estar em pé frente ao

médico, mas também por receber a luz natural que vem de uma janela quadrada localizada atrás dela. Para Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 578) “[...] a janela simboliza receptividade. [...] Se é quadrada, a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado do céu”. A mulher, detentora dos únicos olhos que veem em um mundo de cegos, exhibe os mesmos traços de um messias, de um ser capaz de operar transformações que os demais não podem em função de sua limitação.

Figura 8 - Plano 8 (1:12:56)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Neste plano tem-se a mulher do médico conduzindo as outras mulheres para a ala dos cegos maus culminando assim no estupro de todas elas. Conforme exposto anteriormente, nas cenas do estupro é o escuro que ganha destaque, seja nos espaços ou no traje das mulheres. Contudo, a mulher do médico traja roupas claras que realçam a luz do ambiente, destacando-a em meio às outras mulheres.

Os sons desse momento da narrativa são dignos de nota: ouve-se um instrumento musical que produz duas notas repetidamente culminando em um ruído desafinado, marcando a escalada de tensão no momento em que as mulheres caminham rumo à violência a qual serão submetidas. Tais sons são “não diegéticos” (BASBAUM, 2007 p. 3), ou seja, “[...] somente o espectador escuta”. (BASBAUM, 2007 p. 3). O efeito de sentido é o de elevar a tensão também no espectador.

Figura 9 - Plano 9 (1:13:44)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Nesse plano, as mulheres se encontram mais próximas de seu cruel destino. Há a presença da escuridão bem como dos sons mencionados no plano anterior, com a diferença de que neste notam-se os ruídos que os homens fazem ao perceberem a chegada das mulheres (gritos e batidas em superfícies metálicas). Ao longo da cena do estupro (composta de inúmeros planos) há a presença de apenas três elementos: a escuridão, os ruídos e os insultos dos homens. O escuro deixa o espectador sem referência visual, ou seja, ele não é capaz de compreender o que se passa na ala enquanto as mulheres são violentadas. Já os ruídos e xingamentos são perfeitamente audíveis. Assim como Eisenstein (2002, p. 43) afirma, “a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de um filme”. A combinação de tais elementos (ou seja, que se manifestam na montagem dos planos) com a técnica de *travelling* (SOTTA, 2015, p. 176) lateral, potencializam a barbárie do ato dos homens.

Sotta (2015, p. 175) reforça a composição do plano: “[...] a descrição de cegos como ‘vagas sombras’ (SARAMAGO, 2008, p. 75) é materializada no filme por meio de imagens nas quais os atores aparecem representados na tela por vultos, opondo-se à luminosidade que os cerca”. Há aqui o ser humano em disjunção com o que o torna humano.

Figura 10 - Plano 10 (1:15:03)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

A mulher do médico se encontra nas mãos do chefe dos cegos maus neste plano. Destaca-se a relação entre claro e escuro no rosto da mulher, o que evidencia tanto a natureza de luz dela (ao cuidar diligentemente de todos os cegos de sua ala) quanto a de escuridão (capaz de cometer um assassinato). Já o rosto do cego mau é tomado pela escuridão, sugerindo assim sua natureza.

Figura 11 - Plano 11 (1:18:12)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Nesse plano, tem-se as mulheres ao cabo do estupro que sofreram, já de volta a sua ala. Elas trazem consigo água para lavar os ferimentos da cega das insônias, assassinada pelos homens. Quanto aos “fragmentos” (EISENSTEIN, 2002, p. 15) do plano, chama a atenção o deslocamento da luz que, nesse momento da narrativa, sai da mulher do médico e passa para a cega das insônias (deitada). Nota-se, a partir da relação entre o claro e o escuro no plano, que é a cega das insônias que ilumina todas as mulheres que toca, é ela a luz das mulheres. Há também

uma música tocada com um violino, reforçando o sentimento de tristeza em função da morte. Não há diálogos nem expressões faciais das mulheres: há apenas a preocupação de limpar toda a sujeira do corpo da mulher que jaz em frente a elas.

Figura 12 - Plano 12 (1:21:35)



(**BLINDNESS**. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

A mulher do médico, nesse plano, é retratada de maneira diferente daquela observada até este momento da narrativa: sua luz dá lugar às trevas, nem mesmo é possível ver seu rosto. Ela se põe atrás do líder dos cegos maus para matá-lo, o que evidencia a escuridão dentro de sua luz, assim como descrito pelo conceito de *Yin-Yang*. Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 1055) explicam que “[...] o yin e o yang designam o aspecto obscuro e o aspecto luminoso de todas as coisas; o aspecto terrestre e o aspecto celeste; o aspecto negativo e o aspecto positivo [...] é, em suma, a expressão do dualismo e do complementarismo universal”. Os autores asseveram que “Yin e Yang só existem em relação um ao outro. São inseparáveis e o ritmo do mundo é o próprio ritmo de sua alternância”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, P. 1055). A alternância de sua luz com sua escuridão dita o destino não apenas da mulher do médico, mas de todos aqueles que estão sob seus cuidados.

Figura 13 - Plano 13 (1:28:22)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Nesse plano, a mulher do médico abre os portões do manicômio no momento em que o fogo consome o local. Não há a presença de nenhum soldado guardando o portão, o que deixa claro o fato de que os cegos estão abandonados à própria sorte.

Há, então, um conflito entre a claridade do portão e a escuridão do ambiente externo, que progride à medida que a mulher avança. Imersos em uma escuridão total, ficam a personagem e o espectador, sem a menor perspectiva do mundo do lado de fora dos portões. Contudo, a mulher brada “*We’re free!*”¹, e conduz os cegos para as ruas. Livres, porém não plenamente, pois ainda se encontram cegos e sem ter para onde ir.

2.1 AS RUAS

Figura 14 - Plano 14 (1:30:00)



(BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

¹ “Estamos livres!” – Tradução nossa.

Nota-se que os planos extraídos das cenas das ruas ganham signos alheios a aqueles verificados no manicômio: há a presença de cores brancas e de luz em abundância, sugerindo um novo momento na narrativa. Nesse plano, além da cor branca e da luz no ambiente, as personagens caminham pelas ruas de mãos dadas. Combinados, tais elementos produzem um efeito de união, valor pouco verificado no manicômio.

Figura 15 - Plano 15 (1:34:24)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Apesar da claridade, a escuridão ainda é presente nas ruas, sobretudo na cena do supermercado, uma das mais emblemáticas da narrativa. A mulher não é a única no escuro: o espectador também perde a referência da visão quando a câmera focaliza um ponto escuro do local. A única referência do espectador (e da mulher) é o ouvido: a partir da manipulação das embalagens e dos sons que emanam delas, é possível discernir o que são (líquidos, sólidos, latas, embalagens etc.). O som mais importante é o proveniente de uma caixa de fósforos, pois a partir dele o que é escuro pode ser iluminado. Nesse plano, a mulher produz uma pequena chama que a possibilita ver as prateleiras e assim coletar os gêneros alimentícios de que precisa. O conflito entre a claridade da chama e a escuridão do depósito no interior do plano realçam a descoberta da comida, tida como a descoberta de ouro no interior de uma escura mina.

Figura 16 - Plano 16 (1:40:36)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Nesse plano, tem-se a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego tomando um banho de chuva, o primeiro desde que saíram do manicômio. Além da simbologia da chuva apresentada no capítulo anterior, pode-se verificar uma outra neste plano, a partir da forma na qual as mulheres são retratadas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 289), “A chuva, diz o *I-Ching*, é originária do princípio *k'ien*, o princípio ativo, celeste, das *Águas Superiores* [...]”. Os autores discorrem mais sobre tal simbologia:

O caractere ling que, no Tao Te Ching (cap. 39), designa as influências celestes, se compõe do caractere wu, designando as encantações mágicas e, de três bocas abertas, recebendo a chuva do céu: é bem a expressão dos ritos [...] cujo efeito é o domínio do intelecto (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 289)

Nota-se a referência às bocas que recebem a água do céu, conforme mencionado na citação anterior, que indica uma mudança de consciência manifestada não apenas por fora (como expresso no rosto da personagem à direita no plano), como também por dentro (expresso pelo ato de beber a chuva que cai).

Figura 17 - Plano 17 (1:41:14)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Aqui, as ruas são descritas após a chuva. Há lixo por toda a parte, o que é reforçado pelo conflito de profundidades presente no interior deste plano: o lixo começa na porção mais próxima do espectador e se estende até o ponto mais distante. Além do conflito mencionado, há também outros elementos dignos de nota: a placa que diz *stop*² bem com a personagem próxima a ela, simbolizando assim uma mensagem para quem assiste: é preciso parar e repensar a forma como se vive.

4.4 A casa da mulher do médico

Figura 18 - Plano 18 (1:45:35)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

² “Pare”

Neste plano há o banho de chuva na sacada do apartamento da mulher do médico. Como se nota, há alegria nos rostos das personagens, uma vez que estão em conjunção com a dignidade. Há ainda um dado da fala das personagens que evidencia uma mudança de vida: elas conseguem sonhar, como esclarece o diálogo abaixo:

MULHER DO MÉDICO: You're beautiful!

RAPARIGA DOS ÓCULOS ESCUROS: Like you!

MULHER DO MÉDICO: Haha, you've never seen me!

RAPARIGA DOS ÓCULOS ESCUROS: In my dreams you're always beautiful.³

A música também é um importante elemento na composição do plano: trata-se de uma música lenta, tocada por um piano, o que reforça a ideia de calma, de paz, em uma atmosfera feérica.

Figura 19 - Plano 19 (1:48:26)



BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.

Esse plano provém da cena do jantar na casa da mulher do médico, cena na qual as personagens fazem um brinde com água com gás. A partir desse evento, as personagens começam, uma a uma, a enxergar novamente. Assim como no “plim” (SOTTA, 2015, p. 179) e na tela branca que enuncia a cegueira na obra de Meirelles, a volta à visão se dá de maneira semelhante. A técnica de filmagem utilizada para produzir o efeito de voltar a enxergar é o *cross-fade*, conforme conceituado por Sotta (2015, p. 204): “a imagem seguinte surge

³ MULHER DO MÉDICO: Você é linda!

RAPARIGA DOS ÓCULOS ESCUROS: Como você!

MULHER DO MÉDICO: [risos] Você nunca me viu!

RAPARIGA DOS ÓCULOS ESCUROS: nos meus sonhos você é sempre linda.

gradualmente, ao mesmo tempo que a primeira imagem se desvanece, havendo uma sobreposição temporária entre as duas.”

4.5 Considerações sobre as cenas de *Blindness*.

A partir da análise acima, percebe-se que a narrativa de *Blindness* se assemelha àquela de *Ensaio sobre a Cegueira*, em função dos signos contidos no interior dos planos: Para deixar claro que os cegos estavam sendo conduzidos para uma prisão, no interior do Plano 1 há a presença de grades e do som metálico que produzem ao fechar.

Para reforçar o abandono e o descaso, o Plano 2 traz os canos enferrujados, a água suja e a expressão de nojo da mulher do médico ao manipulá-la. Nos planos 3 e 4, a progressão da sujeira que se torna expressiva não apenas pela sujeira em si, mas também pela forma com a qual foi filmada, por meio do *cross-fade*.

Em meio à sujeira, ao abandono e ao descaso há também alento: a música que toca e transforma o semblante das personagens, como se nota nos planos 5 e 6. Por um instante, todos os internos resgatam o que há de humano dentro de si, o que os coloca em conjunção com a dignidade (ainda que por um único momento). Além disso, a mulher do médico, iluminada na maioria das cenas do manicômio, se põe como a mãe de todos os sofredores, tal qual um messias que guia seu rebanho em um mundo de dor e trevas. A expressividade de tal fato se dá no Plano 7.

Os planos 8, 9 e 10 apresentam outros signos: há a presença do escuro, das sombras e vultos, a perda da referência visual (principalmente na cena do estupro), sons animalescos provenientes dos homens. Todos esses elementos nos planos citados contribuem para o ilustrar a disjunção das personagens com a dignidade.

No Plano 11, a cega das insônias torna-se a luz para todas as outras, o que reforça a ideia de que as mulheres são as detentoras do bem, são elas as responsáveis pelas transformações positivas, apesar dos meios dos quais se utilizam para os fins de que necessitam. O Plano 12 ilustra bem tais meios: a mulher torna-se trevas para que possa dar fim ao líder dos cegos maus.

A incerteza é evidenciada na fuga do manicômio, descrita no Plano 13. No momento em que a mulher do médico abre o portão inaugurando a liberdade dos cegos, há apenas escuridão. No referido Plano, a fala da mulher é de liberdade, mas todos (cegos e espectadores) não sabem o que esperar de tal liberdade.

Nas ruas, mais precisamente no plano 14, é que a reumanização começa a acontecer: A cor branca é mais presente, há mais claridade, as personagens dão-se as mãos. Ainda há esperança.

O último momento de escuridão se dá no depósito do supermercado, no Plano 15. Os sons preenchem o Plano e tornam-se a referência para a mulher do médico e para o espectador. A chama do fósforo é a que revela o tesouro alimentício e a retomada da esperança.

A chuva no plano 16 é o primeiro prazer legítimo desde a vida antes do manicômio. A expressão nos rostos das personagens evidencia tal fato. Corpo e alma lavam-se da sujeira do mundo e preparam a todos para uma mudança de consciência.

O plano 17 é uma mensagem para o espectador, por meio da engenhosa combinação de fragmentos: o lixo e o cego próximo à placa *stop*, convidando a quem assiste para parar e pensar sobre o que vira até ali.

Os planos finais da análise (Planos 18 e 19) reestabelecem toda a esperança. A chuva, a música feérica, as palavras da rapariga dos óculos escuros, o brinde com água com gás (tida como um espumante que se abre apenas em ocasiões especiais), ou seja, todos esses elementos combinados produzem um sentido de felicidade, de conjunção com o que é humano por completo, alheio às vicissitudes do mundo durante a epidemia (pandemia?) de cegueira.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise das teorias abordadas neste trabalho, verificaram-se aproximações e distanciamentos das obras de partida e de chegada. O filme mantém muitos dos temas do romance, mas há diferenças em alguns dos programas narrativos. Tal fato se dá pela liberdade criativa que o tradutor tem em condensar um romance de centenas de páginas em um filme de aproximadamente duas horas. Assim como Mancini expõe, é o tradutor o responsável por escolher “elementos do texto de partida a serem recriados sob novas coerções” (MANCINI, 2020, p. 19).

Ao tradutor cabe também a delimitação do projeto enunciativo da obra de partida (aqui, o romance), para que seja possível nortear a tradução a que se propõe a fazer. Alguns temas do texto de partida foram mantidos na obra de chegada (o filme), com algumas pequenas mudanças temáticas e figurativas. Tais mudanças são verificadas em função da natureza da produção de sentido das obras de partida e de chegada. No romance, os sentidos são gerados a partir da delicada relação entre os programas narrativos e seus revestimentos temáticos e figurativos, que concorrem para um tema fundamental: é a delicada relação entre os níveis fundamental, narrativo e discursivo. É na relação entre as palavras que o romance gera seus sentidos.

Já na obra cinematográfica, é preciso considerar, como Eisenstein relata, a combinação de “fotofragmentos” (EISENSTEIN, 2002, p. 15), ou seja, imagens captadas pela câmera em um determinado momento. Em *Blindness*, Meirelles explora os aspectos do signo híbrido para proporcionar a seu espectador uma experiência análoga à de *Ensaio sobre a Cegueira*, o que pode gerar a adesão do leitor do romance.

Sendo assim, conclui-se que as obras do autor e do tradutor são distintas, porém complementares: elas devem produzir sentidos por meio dos signos próprios de sua semiose, mas, quando comparadas, preenchem os vazios uma da outra. O filme dá rosto às personagens, ilustra os espaços, emula os sons e cheiros, põe a nu os sentimentos que Saramago tão habilmente descreve em seu texto, o que contribui para expandir a experiência imaginativa do leitor do romance.

Dessa forma, o texto literário, traduzido para o cinematográfico, apenas corrobora a ideia de que a Literatura é inesgotável e produz discursos que não sobrepõem seu texto, mas que o enriquecem por meio da sensibilidade do tradutor, que traz uma perspectiva atual sobre um texto atemporal.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. O2 Filmes, Rhombus Media, Bee Wine Pictures: Fox Filmes do Brasil, 2008.
- BASBAUM, Sérgio. **Interação Música-Imagem**. São Paulo: PUC-SP, 2007.
- CHEVALIER, Jean *et. al.* **Dicionário de Símbolos**. 34. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2020.
- DANTAS, Gregório. A “segunda história”: considerações sobre romance português contemporâneo, [s.l.], v. 25. n. 1, p. 137-162, jan. 2012.
- ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. 9. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2000.
- FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. **Informação sobre o Prêmio Nobel de José Saramago**. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/cronobiografia/>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- FRYE, Northop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- MANCINI, R. A Tradução Enquanto Processo. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 40, n. 3, p. 14-33, set./dez., 2020.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.
- MUNER, Camila Rocha. Ensaio sobre a Cegueira: A voz de um narrador muito antigo. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica literária da PUC-SP**, São Paulo, n. 1, p. 1-6, 2012.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- POR OUTRO LADO. Entrevista concedida à Ana Souza Dias. Exibido pelo canal RTP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4OjpbODwM8k&t=2804s>>. Acesso em: 25 abr. 2020.

RICHTER, Nanci Geroldo. **Os Espaços Infernais e Labirínticos de Ensaio sobre a Cegueira**. 2007. 165 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-18122007-110516/en.php>>. Acesso em: 18 out. 2021.

RODA VIVA. Entrevista de José Saramago concedida ao programa Roda Viva, exibido pela TV Cultura em 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2tcmIDH19e0&t=4637s>. Acesso em: 25 abr. 2020.

RODA VIVA. Entrevista de José Saramago concedida ao programa Roda Viva, exibido pela TV Cultura em 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02_fVY&t=2824s. Acesso em: 25 abr. 2020.

SANTOS, Marcelo Moreira. Cinema e Semiótica: A Construção Sínica do Discurso Cinematográfico. **Revista Fronteiras**, [s.l.], v. 13, n. 1, p. 11-19, jan./abr. 2011.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. 76. ed. São Paulo, Companhia das letras, 2017.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. **Das Letras às Telas: A Tradução Intersemiótica de Ensaio sobre a Cegueira**. 1 ed. São Paulo, Editora Unesp, 2015.