UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS- CAMPUS IV

Margarida de Jesus Souza Oliveira

Maria Jaceni Soares da Silva

Ensaio Sobre a Cegueira: diálogos entre a linguagem literária e a cinematográfica

JACOBINA

2012

Margarida de Jesus Souza Oliveira

Maria Jaceni Soares da Silva

Ensaio Sobre a Cegueira: diálogos entre a linguagem literária e a cinematográfica

Monografia apresentada à Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas, Campus IV, Jacobina- BA, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientadora: Professora Drª Elizabeth Gonzaga de Lima.

JACOBINA

2012

Margarida de Jesus Souza Oliveira

Maria Jaceni Soares da Silva

Monografia submetida à aprovação do corpo docente da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, Departamento de Ciências Humanas, Campus IV, como pré-requisito para a conclusão do curso de Letras Vernáculas.

Aprovada em: _____/_____/_____

Banca Examinadora:

_____

Profª. Drª. Elizabeth Gonzaga de Lima- Orientadora

Universidade do Estado da Bahia

_____

Prof ª. Drª.Tércia Costa Valverde

Universidade do Estado da Bahia

_____

Prof Drª. Juliana Cristina Salvadori

Universidade do Estado da Bahia

AGRADECIMENTOS

Acreditar no seu próprio potencial é algo que o ser humano muitas vezes não consegue, ou por medo do desconhecido ou por acomodação.

Assim, queremos agradecer a todas as pessoas que diretamente ou indiretamente contribuíram para mostrar-nos o quanto somos capazes de ir além.

Agradecemos primeiramente a Deus por nos dar forças e nos erguer nos momentos mais difíceis de nossa jornada acadêmica.

Aos companheiros de sala que sempre nos incentivaram a continuar na busca do conhecimento.

Agradecemos a nossa orientadora Beth Lima pela sua competência, compreensão, paciência e colaboração.

A todos vocês o nosso imenso e sincero agradecimento.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....08

1. A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E CINEMA.....13
1.1 Narrativa literária e narrativa cinematográfica.....13
1.2 A linguagem literária e a cinematográfica.....27
1.3 Dialogismo e intertextualidade existente entre as duas artes.....33

2. DA LITERATURA AO CINEMA: A MAGIA DA ADAPTAÇÃO.....36
2.1 Resumo do Livro.....36
2.2 A magia da adaptação.....37
2.3 O processo de composição do romance.....43
2.4 O processo de composição do filme.....47
2.5 A metáfora da Cegueira.....54

Considerações finais.....64

Referências.....66

RESUMO

O propósito deste trabalho é realizar um estudo comparativo entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, tendo como objeto de estudo o romance **Ensaio sobre a cegueira** do escritor português José Saramago e a adaptação homônima para o cinema, do diretor brasileiro Fernando Meirelles. Investigando o processo de adaptação da narrativa literária para a linguagem cinematográfica estabeleceu-se uma relação entre literatura e cinema; os possíveis diálogos existentes entre essas distintas artes bem como suas especificidades. A análise revela que a adaptação cinematográfica transporta a trama para um espaço e uma época diversa, trazendo necessárias mudanças de conflitos e de temas, mas a essência mantém-se praticamente a mesma do romance saramaguiano. Demonstrando assim que apesar das diferenças, a literatura e o cinema também se aproximam, ampliando as possibilidades de leituras significativas.

PALAVRAS CHAVES: Cinema. Literatura. Adaptação. Dialogismo

ABSTRACT

The purpose of this paper is to perform a comparative study between the literary language and the filmic language, having as object of study the novel **Ensaio sobre a cegueira** by the Portuguese writer José Saramago and its adaptation for film with the same name by the Brazilian director Fernando Meirelles. Investigating the adaptation of literary narrative to the cinematic language, it has been set up a relationship between literature and cinema, possible dialogue between these different arts and its specificities. The analysis reveals that the film adaptation brings the plot to a different space and time, with necessary changes and conflict issues, but the essence remains virtually the same as the saramaguian novel. It has been demonstrated that despite differences, literature and cinema sometimes meet each other, expanding the possibilities for meaningful readings.

KEYWORDS: Cinema. Literature. Adaptation. dialogism

Introdução

O presente trabalho pretende analisar de forma comparativa a linguagem romanesca e a linguagem cinematográfica. Para tanto, nortearemos nosso foco de pesquisa no romance **Ensaio sobre a cegueira** do escritor português José Saramago e na adaptação fílmica homônima do diretor brasileiro Fernando Meirelles.

José Saramago foi o único escritor de língua portuguesa a receber o prêmio Nobel de Literatura, em 1998, desde que ele foi instituído. Em meio a uma diversidade de produções literárias tais como: "O Ano da Morte de Ricardo Reis" (1988), "A Jangada de Pedra" (1988), "História do Cerco de Lisboa (198), "O Evangelho Segundo Jesus Cristo" (1991), "Manual de Pintura e Caligrafia" (1992), "In Nomine Dei" (1993), "Objecto Quase" (1949), entre tantas outras, **Ensaio sobre a cegueira** foi escolhido para uma adaptação cinematográfica.

O título é desafiador, em forma de ensaio José Saramago aborda a cegueira metaforicamente. A cegueira abordada pelo escritor é uma metáfora a respeito da humanidade e que, além disso, faz uma crítica à sociedade, à degradação dos valores morais e éticos. O livro faz- nos pensar sobre a importância dos sentidos e de como a visão é essencial na vida dos seres humanos. Haja vista, que no dia-a-dia não nos atentamos para isso porque a visão já faz parte de nós.

O que nos chamou atenção no livro é que ele se configura em um paradoxo que se estabelece diante de situações limites. É um relato pela sobrevivência, são os conflitos e a lei do mais forte. E em meio a tudo isso, a toda a degradação em que estão vivendo aqueles personagens, ainda há espaço para amar e para alguns tirarem proveito daquela situação.

Um dos pontos que nos fascinou no romance é que embora ele tenha sido escrito em 1995, ele é o retrato da sociedade atual, uma sociedade pós-moderna. As características da pós-modernidade podem ser resumidas em alguns pontos: propensão a se deixar dominar pela imaginação das mídias eletrônicas; colonização do universo midiático pelos mercados (econômico, político, cultural e social); celebração do consumo como expressão pessoal; pluralidade cultural; polarização social devido aos distanciamentos acrescidos pelos rendimentos; falências das metanarrativas emancipadoras como aquelas propostas pela Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade. Krishan Kumar define o mundo pós-moderno como:

> [...] um mundo de presente eterno, sem origem ou destino, passado ou futuro; um mundo no qual é impossível achar um centro ou qualquer ponto ou perspectiva do qual seja possível olhá-lo firmemente e considerá-lo como um todo; um mundo em que tudo que se apresenta é temporário, mutável ou tem o caráter de formas locais de conhecimento e experiência. Aqui não há estruturas profundas, nenhuma causa secreta ou final; tudo é (ou não é) o que parece na superfície. É um fim à modernidade e a tudo que ela prometeu e propôs. (KUMAR, 1997, p. 157-158)

Em outras palavras a pós-modernidade tem o predomínio do instantâneo, da perda de fronteiras, gerando a ideia de que o mundo está cada vez menor através do avanço da tecnologia. Estamos diante de um mundo virtual, imagem, som e texto em uma velocidade instantânea. No campo urbano, a cidade é vendida aos pedaços porque nela há caos, desordem, padrões de diferentes graus de complexidade: o efêmero, o fragmentário, o descontínuo, o caótico predomina. E uma das mais evidentes características dessa sociedade é a mudança, ou seja, mudam-se valores: é o novo, o fugidio, o efêmero, o fugaz, o individualismo, que valem.

Devido aos avanços tecnológicos hoje existentes e ao capitalismo, a maioria da população dessa sociedade acaba se fechando em seu próprio mundo, não enxergando assim o que vai além dele.

Além disso, outro ponto que nos chamou atenção foi a maneira inusitada de Saramago abordar tanto a temática principal como as secundárias e também a forma como ele tece várias críticas a diversos segmentos da sociedade.

Destarte, diante dessa obra seria praticamente impossível para nós estudantes do curso de Letras e apaixonadas por literatura deixar passar despercebida uma obra com discussões significativas, por isso decidimos nos aprofundar um pouco mais sobre esse romance e empreendemos fazer uma análise mais detalhada dele e da sua adaptação fílmica.

A Adaptação de um livro de ficção para o cinema é uma história antiga, que já provocou debates de todos os tipos e continuará provocando. A leitura literária é mais estimulada no ambiente escolar, pois é nesse espaço que há uma cobrança maior para a leitura de livros. Sabemos que a leitura é fundamental para o desenvolvimento intelectual do ser humano, uma leitura de qualidade representa a oportunidade de ampliar a consciência, a visão do mundo. Porém, é fato que, nos últimos anos, o desenvolvimento tecnológico contribuiu e vem contribuindo para agravar o abissal distanciamento do homem com o livro,

comprometendo a saudável relação do leitor com o livro, assim o número de pessoas que destinam parte de seu tempo a tais leituras tem diminuído consideravelmente.

Acompanhar a história da leitura tem permitido observar as profundas mudanças que vem acontecendo no campo, envolvendo tanto os leitores quanto suas práticas de leitura. O avanço das tecnologias da informação nas diversas instâncias da vida tem provocado importantes alterações na orientação dos estudos referentes às práticas sociais de leitura na atualidade.

Parece haver um consenso de que, se por um lado, as tecnologias tornaram possível uma nova concepção de leitura em contextos eletrônicos, por outro, atribuiu outra dinâmica à leitura realizada no contexto dos documentos escritos.

Nesse sentido, pensar o fenômeno da leitura hoje demanda reflexões sistemáticas, tanto das tendências impulsionadas pelas inovações tecnológicas, quanto das práticas sociais referentes à cultura do papel. É importante observar de que forma as práticas de leitura e a relação entre leitor e texto são modificados de acordo com a introdução de novos suportes. No caso do texto eletrônico, notamos um distanciamento entre o leitor e o texto, já que ele passa a ter um contato menos "corporal" com o que lê.

Assim, no século XXI, já não é suficiente sermos leitores eficientes apenas em livros, pois estamos vivendo uma evolução constante das novas tecnologias em vários setores e as práticas sociais exigem um leitor capaz de ler e compreender códigos e linguagens variadas como teatro, revistas, filmes, entre outros. Porém, imersos no mundo digital, tais leituras se dão em um processo cada vez mais rápido.

Sob essa perspectiva, muitos buscam conhecer as adaptações cinematográficas e televisivas de obras literárias visando economizar tempo e acreditando que o fato de assistir tais adaptações lhe proporcionará o conhecimento da obra escrita. O que muitos não percebem é que embora a obra escrita e a fílmica partilhem do mesmo título, isso não significa que sejam necessariamente iguais, haja vista que são linguagens diferentes, produções diferentes e, por fim, são artes distintas.

As imagens e os sons obtidos diretamente da realidade sejam através da arte ficcional ou pela documentação escrita tem fascinado as pessoas. Nesse contexto, os séculos XX e XXI têm sido considerados os séculos das imagens, e, como tal, tem oferecido um ambiente propício para a disseminação e adaptação de obras literárias.

O cinema surgiu no final do século XIX em decorrência do avanço científico e do aperfeiçoamento das técnicas de projeção de imagens empreendidas por diversos cientistas, e

vem ocupando espaço de extrema importância em nossa sociedade. Além disso, desde o seu princípio as obras literárias têm fornecido vasta matéria prima para a produção de filmes.

Foi pensando nessa significativa contribuição das obras literárias para o cinema e nas adaptações que delas se originam que nortearemos nosso trabalho em torno do seguinte questionamento: **quais as semelhanças e diferenças entre arte escrita e audiovisual?**

Nessa perspectiva, temos como objetivo comparar as relações existentes entre filme e obra literária. É sabido que toda obra é permeada por outros discursos, dessa forma podemos dizer que está presente nela certo grau de intertextualidade, isso ocorre uma vez que o autor concorda com o texto alheio e a partir dele formula o seu próprio argumento, estabelecendo assim um diálogo entre artes.

Buscaremos elencar as semelhanças e as diferenças existentes entre as duas linguagens, pois embora as obras partilhem do mesmo título, sabemos que ambas circulam em espaços diferentes e linguagens diferentes.

Para que esses objetivos fossem alcançados utilizamos a pesquisa bibliográfica comparativa, a qual tem como objeto de estudo a comparação, ou seja, colocar lado a lado os diferentes elementos e perceber que pequenos detalhes são passíveis de inúmeras interpretações. Assim, a comparação deve ser desenvolvida com cuidado e muita atenção, visto que em uma análise comparativa, pequenos e simples detalhes fazem uma grande diferença.

Foi imprescindível ficarmos atentas às similaridades e disparidades existentes entre as diferentes artes. Assim, nosso trabalho está dividido em dois capítulos e conclusão. O primeiro capítulo intitulado "A relação entre literatura e cinema" no qual discorreremos sobre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica, as quais mesmo fazendo parte de artes distintas há conexões existentes que apontam para semelhanças e diferenças em relação ao formato como são feitas. Abordaremos ainda sobre a linguagem literária e cinematográfica bem como os elementos que as constituem. Trataremos sobre a intertextualidade e o dialogismo presente em tais obras visto que, tanto o dialogismo quanto a intertextualidade permeiam a estrutura de todo e qualquer texto, seja ele imagético, verbal ou audiovisual.

No segundo capítulo intitulado "Da Literatura ao Cinema: a magia da adaptação" discorreremos acerca do resumo da obra e analisaremos a adaptação da obra de José Saramago. É importante ressaltar que ao utilizarmos o temo magia em relação à adaptação estamos fazendo alusão a Robert Stam que utilizou esse termo para caracterizar a adaptação como uma espécie de magia, ou seja, de como um diretor apropria-se de um romance para transforma-lo em filme. Sabemos que adaptar uma obra literária não é algo tão simples, pois

existem interesses em jogo, seja por conta do escritor que não deseja que se perca a essência da sua obra, seja por conta do diretor que tem de transformar trezentas páginas de um livro em aproximadamente duas horas de vídeo, sempre com a preocupação de realizar seu projeto com base no livro sem compromisso com fidelidade.

Dessa forma, trataremos sobre como é realizado o processo de composição do romance e do filme, como também abordaremos as impressões do autor e do diretor sobre esse processo, assim como estaremos ao longo do texto trazendo fragmentos da obra.

1 A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E CINEMA

1.1 Narrativa literária e narrativa cinematográfica

A capacidade de narrar é algo inerente aos seres humanos. Frequentemente narramos acontecimentos ou contamos eventos de que participamos, assistimos ou sobre os quais ouvimos falar. Para o crítico francês Barthes:

> a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos tem as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a literatura está sempre presente, como a vida. (BARTHES, 2001, p. 103-104)

Nota-se, portanto, que as obras narrativas sempre estiveram presentes na sociedade, contudo, no decorrer dos tempos foi surgindo diversas maneiras de narrar alguma coisa ou algum acontecimento. A evolução foi tamanha que as obras narrativas que hoje existem são as mais diversas e quase tão variadas são os meios em que estas são encontradas. Vivemos na contemporaneidade em meio às novas formas de narrar as quais se fazem presente os mitos, lendas, adivinhas, contos, crônicas, romances, histórias em quadrinhos, novelas e seriados de televisão, jogos eletrônicos, filmes de animação, etc. Muitas são as formas de se narrar acontecimentos por palavras (oralmente ou escrita) por imagens (estáticas ou dinâmicas) por gestos, por sons, entre tantos outros meios existentes.

Sob essa perspectiva, uma narrativa representa uma sequência de acontecimentos interligados, que são transmitidos em uma história. As histórias sempre reúnem aqueles que as narram e aqueles que as ouvem, leem ou assistem.

Todavia, o que precisamos compreender é como a narrativa, seja ela literária ou cinematográfica apresenta a mesma estrutura de base. Essa estrutura é comum a todas as formas de narrativas, independente de seu meio de expressão. Mesmo em um mundo de profundas transformações culturais que influenciam significativamente a forma através da

qual, certos gêneros se renovam ou incorporam mudanças, alguns elementos da narrativa são constantes, como assinala Ismail Xavier:

> [...] a narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinada num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado (esse espaço imaginário em que vivem as personagens) ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material (a comunicação oral, o texto escrito, o filme, a peça de teatro, os quadrinhos, a novela de TV). Na descrição do mundo que a narração constrói, posso falar em tempo, espaço, tipos de ação e de gente (personagens) ou mesmo descrever certos procedimentos de quem narra (XAVIER, 2003, p. 64-65).

As conexões existentes entre alguns elementos narrativos na literatura e no cinema apontam para semelhanças e diferenças em relação ao formato de como são feitos, mas ainda que ocorram modificações culturais que influenciem e renovem certos gêneros, alguns operadores se fazem sempre presentes. Assim, além da transposição das conotações psicológicas e míticas de uma narrativa, existem elementos estruturais que podem estar presente na maioria das narrativas, como por exemplo, a estruturação temporal que diferencia o tempo em que a história propriamente aconteceu daquela em que ela é narrada. Linearidade, *flashback, flashforward* são algumas das técnicas empregadas que podem alterar a estruturação temporal de uma narrativa fílmica podendo ser ela mais ou menos linear.

Assim sendo, convém mencionar que uma obra narrativa é estruturada sobre cinco elementos principais, que são: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador. Com base no exposto se faz necessário que entendamos como funcionam esses elementos da narrativa, pois é com base nesses elementos que faremos nossa análise.

Para tanto, a seguir, trataremos sucintamente de enredo juntamente com o tema, o assunto e a mensagem da história; tempo, espaço, personagem, bem como alguns de suas particularidades.

No que tange ao espaço, o romance **Ensaio sobre a cegueira** nos dá pistas, ou mesmo as descrições do espaço, logo nas suas primeiras páginas, nos levando a fazer uma relação com uma cidade grande, vejamos:

“O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancados todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer [...] (SARAMAGO, 1996, p.11) e “[...] tinham chegado à porta do prédio, [...] entraram dificilmente no elevador apertado. Em que andar

mora [...]" (SARAMAGO, 1996, p.14)[1]. A partir das informações, o autor do romance, leva o leitor a criar um espaço imaginário, não um espaço qualquer mas, um espaço que contenha todas as características pelo autor descritas.

Já no filme, este espaço é mostrado com as mesmas características descritas no romance, porém, são as imagens que constroem esse espaço.

O tema, assunto e mensagem dizem respeito à história que é narrada. Contudo, eles não são elementos da narrativa, ou seja, não participam da estrutura da narrativa, mas sim da essência da história. Em meio a toda história narrada, é possível identificamos um tema, isto é, o que tratou a história narrada, ou um assunto que relata sobre como a narrativa se desenvolve ou de que forma o tema é abordado. E por fim, uma mensagem que diz respeito à que conclusão ou ensinamento tirar-se-á ao término da narração.

Nesta perspectiva, no romance, **Ensaio sobre cegueira** e no filme homônimo, temos a temática principal que é a cegueira, posto que o próprio título nos fornece esta ideia e, no início da narrativa tal fato é confirmado a partir do desespero do primeiro personagem a ser acometido por uma "cegueira , neste momento, inexplicável" (p. 23) vejamos:

> (...) o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar, a saber, quando alguém, enfim, consegue abrir uma porta, Estou cego. (p. 12)

Ainda temos as temáticas secundárias que são apresentadas no decorrer tanto da narrativa literária, quanto da narrativa fílmica. Eis algumas: o processo de despersonalização, pelo qual as personagens não têm nomes, são tratados ou pela função que exercem na sociedade, ou por alguma característica ou mesmo são números: "o cego perguntou" (p.14), "a mulher" (p.18), "o marido" (p.18) "o médico" (p.19), "a empregada da recepção" (p.21). Outra temática abordada é a crítica ao governo, pois ele, em diversos momentos, demonstrou descaso com a sociedade e quando descobriu a epidemia colocou as pessoas em quarentena, vejamos as palavras do ministro:

> [...] até ver. Estas mesmas palavras, Até ver, intencionais pelo tom, mas sibilinas por lhe faltarem outras, foram pronunciadas pelo ministro, que mais tarde precisou o seu pensamento, Queria dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá (p. 45/46)

[1] Por se tratar de uma análise comparativa entre o Livro *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e a adaptação fílmica homônima de Fernando Meirelles utilizaremos apenas as páginas para citar passagens do livro, e hora, minuto e segundo para citarmos trechos do filme. Assim, evitaremos repetições demasiadas.

Percebemos o teor crítico também quando Saramago aborda em sua narrativa o discurso falso do governo. Tal discurso é repetido todos os dias através de um "altifalante" do manicômio com o intuito de manter a ordem:

> (...) O governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assuma também, como cumpridores cidadãos que devem de ser, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, a cima de quais quer outras considerações pessoais, um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional. (...) primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas, será inútil qualquer tentativa de manipular os interruptores, não funcionam, segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata, terceiro, em cada camarata existe um telefone que só poderá ser utilizado para requisitar ao exterior a reposição de produtos de higiene e limpeza, quarto, os internados lavarão manualmente as suas roupas, quinto, recomenda-se a eleição de responsáveis de camarata, [...] três vezes ao dia serão depositadas caixas de comida na porta da entrada [...] (p.50)

Contudo, constatamos mais à frente a ironia ao governo, pois nada do que foi dito ou prometido é cumprido:

> [...] O sargento declarou, enfim. Vou ver o que se pode arranjar, E a comida, aproveitou a mulher do médico a ocasião para recordar-lhe, A comida ainda não chegou, só do nosso lado já há mais de cinquenta pessoas, temos fome, o que estão a mandar não chega para nada, Isso de comida não é com o exercito, Alguém tem de resolver a situação, o governo comprometeu-se a alimentar-nos, [...] Atenção, atenção, os internados alegraram-se, pensaram que era o anúncio da comida, mas não [...] (p. 85).

Saber identificar esses três elementos, ou seja, o tema, o assunto e a mensagem se faz relevante uma vez que estes estão estritamente relacionados à motivação, interesse e satisfação do ouvinte/leitor/espectador em seu contato com a obra narrada. Destarte, tema, assunto e mensagem relacionam respectivamente ao passado, presente e futuro da ação de narrar. A estudiosa Cândida Vilares Gancho delimitou as fronteiras entre esses três conceitos:

> Tema é a ideia em torno da qual se desenvolve a história. Pode-se identificá-lo, pois corresponde a um substantivo (ou expressão substantiva) abstrato (a).
> Assunto é a concretização do tema é como o tema aparece desenvolvido no enredo. Pode-se identificá-lo nos fatos da história e corresponde geralmente a um substantivo (ou expressão substantiva) concreto (a).

> Mensagem é um pensamento ou conclusão que se pode depreender da história lida ou ouvida. Configura-se como uma frase. (GANCHO, 1998. p. 30).

Assim, tema e assunto são identificados ao longo do enredo. O pesquisador encontrará pistas nos acontecimentos e nos elementos narrativos que o conduzirão a esses conceitos. Além disso, o tema e o assunto estão estritamente relacionados. O assunto é a concretização do tema, "isto é, o tema a rigor, seria um elemento imaterial, ao passo que o assunto seria um elemento material" (CARDOSO, 2001, p. 42). É importante ressaltar que uma narrativa pode possuir vários temas, todavia, apenas o tema central estará relacionado ao assunto, sendo que os restantes temas funcionam como uma espécie de tema coadjuvante ou secundário.

É interessante frisar que embora haja algumas exceções, nem sempre é possível identificar o tema ou o assunto de uma obra em seu título. O título quando tomado de forma literal pode fornecer pistas, mas pode também não apresentar qualquer relação direta com o tema ou assunto.

Quanto à mensagem de um conto popular, por exemplo, costuma ser o que popularmente chamamos de moral da história. Está relacionado a um ensinamento de ordem cultural, social, moral ou religiosa que é transmitida. É, portanto, desdobramento do conceito que deu origem ao tema do conto.

Contudo, não é sempre que a mensagem de uma narrativa equivale à moral da história. Nas narrativas modernas, como nos filmes, por exemplo, a mensagem não precisa ser necessariamente uma moral para a história nele narrada. A mensagem, nesse caso, costuma estar relacionada à vida cotidiana com situações e experiências com as quais o espectador se identifique de alguma forma.

Na análise do filme e do romance em questão a mensagem transmitida é a da metáfora da cegueira. Podemos perceber que a cegueira não é normal, é uma cegueira branca e inexplicável, "é uma cegueira tão anormal, tão fora do que a ciência conhece que não poderá durar sempre. E se fossemos ficar assim para o resto da vida" [...]. (p.59). De forma similar Meirelles aborda na narrativa fílmica as mesmas características da cegueira: "[...] vejo coisas se movendo como partículas de luz, como uma luz brilhante através de um mar branco, parece que estou nadando em leite" (3 min. e 45 segundos).

O enredo é caracterizado como conjunto de acontecimentos que se sucedem de modo ordenado numa história, dos quais participam as personagens. Também pode ser chamado de trama, ação e intriga. O estudioso João Batista Cardoso dá um exemplo de como se constitui um enredo. Para ele

> A história de um acidente é um acontecimento (conjunto universo) que se dilui em acontecimentos marginais (subconjuntos) que vão evoluindo desde o começo, quando os carros se chocam num cruzamento, por exemplo, até o final, quando se dá o resultado do que ocorreu. (CARDOSO, 2001, p. 35)

Dessa forma, Cardoso deixa claro que o enredo de uma história é constituído por uma série de acontecimentos marginais ou fatos que fazem parte de subconjuntos do conjunto universo que vão evoluindo ao longo da história. Portanto, cada fato é um acontecimento marginal à parte, mas que no decorrer da história, se encontra interligado aos demais e, é constituinte do conjunto maior do acontecimento principal que é o que denominamos de conjunto universo.

Nas narrativas cinematográficas e literárias podemos identificar o enredo a partir das sequências dos acontecimentos: "estou cego" (p.12) que desencadeia nos acontecimentos subsequentes, o recolhimento ao manicômio:

> A comissão agiu com rapidez e eficácia. Antes que anoitecesse já tinham sido recolhidos todos os cegos de que havia notícia, e também um certo número de presumíveis contagiados, pelo menos aqueles que foram possível identificar e localizar numa rápida operação de rastreio exercida sobretudo nos meios familiar e profissional dos atingidos pela perda da visão. Os primeiros a serem transportados para o manicômio desocupado foram o médico e a mulher. (p.47)

As humilhações e as brigas também fazem parte desse enredo: "o inferno prometido vai principiar" (p.72) e "estamos todos em risco de morrer à fome, [...] na situação em que todos ali se encontravam famintos, cobertos de porcaria até às unhas, roídos de piolhos, comidos de percevejos, espicaçados de pulgas [...]" (p.166/167). Uma das cenas mais chocantes desse enredo é a dos estupros:

> A rapariga chorava em silêncio. O cego da pistola retirou o sexo [...] disse com voz vacilante [...] Eh, rapazes, podem vir buscar esta, mas tratem-na com carinho, que ainda posso precisar dela. Meia dúzia de cegos avançaram de rebolão pela coxia, deitaram mãos à rapariga dos óculos escuros, levaram-na quase de rastos, Primeiro eu, primeiro eu, diziam todos. (p. 177)

No enredo duas questões fundamentais merecem atenção: sua natureza ficcional (verossimilhança) e as partes que o compõe (estrutura). Destarte, podemos tratar por verossimilhança a "lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor é, pois, a essência do texto de ficção" (GANCHO, 1998, p. 10). Assim, os acontecimentos de uma história não precisam ser 'verdadeiros', ou seja, correspondem aos fatos como de fato

ocorreram, mas precisam respeitar a lógica interna do universo em que o enredo se desenvolve.

Ao analisarmos uma obra literária ou cinematográfica é praticamente impossível não nos determos para um dos elementos fundamentais: a personagem.

É comum ao assistirmos um filme ou ao lermos um livro nos identificarmos a tal ponto com determinados personagens que, muitas vezes, nos colocamos no lugar daquele personagem, ou seja, acabamos quase que inconscientemente sentindo as mesmas emoções. Existem casos em que leitores chegam até mesmo a acreditar que tal personagem de fato exista, chegando assim, a confundir a vida real com a ficção. Mas isso não é motivo para críticas conforme nos revela Beth Brait:

> (...) Curiosamente, esses mesmos leitores que acreditam separar com clareza a vida da ficção mesmo que muitas vezes apreciem mais a ficção que a vida, teriam algumas dificuldades para negar que já se surpreenderam chorando diante da morte de um personagem. [...] e não se trata de uma emoção superficial, provocada apenas pelo dado da surpresa: a releitura do romance não impede que a emoção seja revivida (BRAIT, 2002, p. 9).

Percebe-se assim, a influência que um personagem pode desempenhar na vida dos leitores. Mas o que faz a figura desse personagem se tornar tão real na vida dos leitores a ponto de muitos conquistarem a imortalidade? Esta não é uma questão simples de ser respondida. Contudo, para que entendamos como é constituído um personagem recorremos inicialmente para o significado da palavra, ou seja, recorremos ao auxílio de um dicionário.

O novo dicionário nos dá a seguinte definição:

> Personagem [Do fr. Personage] S. f. em.1. Pessoa notável, eminente, importante: personalidade, pessoa. 2. Cada um dos papeis que figuram numa peça teatral e que devem ser encarnados por um ator ou uma atriz; figura dramática. 3. P. ext. cada uma das pessoas que figuram em uma narração, poema ou acontecimento. 4. P. ext. Ser humano representado em uma obra de arte: "A criança é um dos personagens mais bonitos do quadro" (FERREIRA, 1975).

Notamos que o verbete para explicar a palavra personagem utiliza o termo pessoa três vezes e o termo ser humano uma vez, isso acaba confundindo muito mais que esclarecendo por se tratar de um dicionário geral da língua e não de um dicionário especializado em teoria literária, claramente essa confusão existente entre a relação pessoa-ser vivo- personagem- ser ficcional.

Todavia, para que fique mais claro e evitemos essa confusão entre a relação pessoa-personagem, recorremos ao Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem, o qual nos ajudará a pensar o problema da relação personagem-pessoa. “Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagem e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (“o que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”)” (Brait apud Ducrot e Todorov, 2002, p 10). Esqueceu-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é um “ser de papel”.

Entretanto, recusar toda a relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas segundo a modalidade própria da ficção. No caso das narrativas analisadas há uma imensa relação de verossimilhança, posto que a cegueira metafórica que acomete os personagens é vivenciada pela vida real, mesmo que involuntariamente.

Por personagens principais temos: o médico, a mulher do médico, o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o ladrão, o velho da venda preta, o rapazinho estrábico, a rapariga dos óculos escuros, a empregada da recepção e o chefe dos malvados ou o cego da pistola. Entre os personagens secundários temos: o taxista, o ajudante de farmácia, um policia, a mulher do ladrão, o funcionário do ministério da saúde, a criada do hotel, a empregada do escritório e a do consultório, o cego contabilista, a cega das insônias, a velha do andar de baixo, entre outros.

No filme, diferente do romance, ainda podemos mencionar os personagens figurantes, aqueles que não são fundamentais na trama e servem apenas para compor o cenário, contudo sua presença é necessária quando se trata da linguagem audiovisual.

Quanto ao tempo em uma narrativa ele pode ser: cronológico, ou seja, tempo da história que é determinado pela sucessão cronológica dos acontecimentos narrados. O histórico que se refere à época ou momento histórico em que a ação se desenrola. O psicológico que é um tempo subjetivo, vivido ou sentido pela personagem, que flui em consonância com o seu estado de espírito. E por fim temos o tempo do discurso que resulta do tratamento ou elaboração do tempo da história pelo narrador.

Quando falamos em localizar a ação no espaço significa que queremos saber onde ela se passa, em que locais as personagens se movem. Assim, o espaço ou ambiente físico é o espaço real, que serve de cenário à ação, onde as personagens se movem. O espaço é constituído pelo ambiente social, representando, por excelência, pelas personagens figurantes. O espaço ou ambiente psicológico: espaço interior da personagem, abarcando as suas

vivências, os seus pensamentos e sentimentos. E por fim temos o espaço ou ambiente, este pode ser desde uma praia a um lago congelado. De acordo com espaço ou ambiente é que os fatos da narração se desenrolam.

Para confirmar o ambiente nas narrativas em questão, a literária e a cinematográfica, mencionaremos o manicômio, é onde acontece a maior parte da história em ambas as artes. O manicômio é um lugar que:

> (...) estar murado em todo o seu perímetro, ainda tem vantagem de compor de duas alas, uma que destinaremos aos cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central que servirá, por assim dizer, de terra-de-ninguém, por onde os que cegarem transitarão para irem juntar-se aos que já estavam cegos, [...] Servindo de corrimão, uma corda grossa ia do portão à porta principal do edifício, Andem um pouco para o lado direito, há aí uma corda, ponham-lha a mão e sigam em frente, sempre em frente, até aos degraus, os degraus são sei, [...]. No interior a corda se abria em duas, um ramo para a esquerda, outro para a direita [...]. (p. 46/47)

Após a descrição deste ambiente a continuidade da narrativa se dá em uma cidade que é descrita na literatura e na narrativa fílmica onde podemos visualizar que é uma metrópole devido ao que é mostrado, uma cidade degradada, na qual tem muitas lojas, automóveis , prédios, entre outros. É neste ambiente onde muitas coisas acontecem.

Fotografia 1: Cena do filme retratando a degradação da cidade após a epidemia da cegueira. Fonte: http://www.flickr.com/photos/alexandregabriely/1544655389/ . Acesso em 30/08/12

> O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão s se eliminados agora mesmo por estes homens e

> estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. (p. 251)

Para emitir o desfecho da história o ambiente ou espaço é o da casa do médico: “a casa estava limpa, e desarrumação era só o esperado [...] foi, portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos, [...] cheiro de casa, e era simplesmente o cheiro duma casa fechada, [...]” (p.257) onde o grupo da mulher do médico, após se alimentarem, se banharem, dormirem e conversarem pouco a pouco começa a enxergar novamente.

Percebemos assim, que alguns elementos da narrativa são comuns a estrutura de uma narrativa, assim não é diferente quando falamos em narrativas cinematográficas. Pois, percebemos que as imagens pertencem ao universo dos resquícios mais antigos da vida humana que chegaram até nossos dias. Desde as primeiras civilizações a imagem sempre esteve presente na sociedade, como, por exemplo, o mundo da Pré-História é conhecido pelas inscrições rupestres; o mundo da Antiguidade, pelas suas imagens inscritas em paredes ou em diferentes suportes como os vasos. A imagem sempre teve um papel de destaque, e nos últimos anos ela tem sido fonte de pesquisa de vários estudos.

Além disso, é preciso ressaltar que, desde os tempos em que se fixou a palavra escrita, o novo código não veio substituir a imagem. A convivência entre expressão visual e expressão escrita sempre foi muito próxima. Assim, não podemos estudá-las separadamente, pois a história da imagem se confunde com um capítulo da história da escrita e seu distanciamento pode significar um prejuízo para o entendimento de ambas.

Como mencionado anteriormente, a história das civilizações nos mostra que a preocupação do homem em registrar movimentos já vem de tempos remotos. Dessa forma, o desenho e a pintura foram às primeiras formas de representar os aspectos dinâmicos da vida humana e da natureza, criando e recriando, desta forma, narrativas através de imagens.

Neste sentido, várias são as discussões que ressaltam as diferenças entre cinema e literatura, da mesma forma como são infinitas as discussões sobre o que separa uma arte da outra. Por outro lado, o que se observa é que pouco se fala a respeito das semelhanças entre elas, sobre os mecanismos que as aproximam, proporcionando, portanto, a possibilidade de adaptação do texto literário para o cinematográfico.

O cinema e a literatura devem ser analisados como linguagens diferentes, nesse caso nos referimos à linguagem como qualquer sistema de signos que serve de meio de comunicação de ideias ou sentimentos através de signos convencionados, sonoros, gráficos, gestuais etc., podendo ser percebida pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a

distinguirem-se várias espécies ou tipos como a linguagem visual, corporal, gestual, etc., ou, ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos. Com base no exposto observa-se que enquanto a literatura registra eventos e narra a história através de signos linguísticos impressos, o cinema também registra eventos, contudo, ele narra a história por meio de um sistema de códigos audiovisuais, como imagens previamente capturadas pelo método fotográfico bem como utiliza a linguagem sonora e musical para dar mais emoção e vivacidade à narrativa. Nesta perspectiva, para Pellegrini "A imagem tem seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor" (PELLEGRINI, 2003, p.16).

Assim, a diferença existente entre o cinema e a literatura não deve ofuscar o real objetivo de ambas as artes, isto porque são caracterizadas como formas de registros, ou seja, permitem a gravação e a reprodução de informação seja em um texto escrito como no caso da literatura ou um texto imagético como é o caso do cinema. Outro ponto convergente entre essas artes é que tanto a literatura quanto o cinema têm como estrutura básica a narrativa, haja vista que devido a sua capacidade de representar podem ser utilizadas para tal fim. Para ambas as artes:

> Toda narrativa repousa na representação da ação, esta, organizada num enredo, envolve ao longo do tempo. [...] há uma corrente fluida de fatos linguisticamente elaborados de acordo com a experiência perceptiva de um narrador: a sucessão desses fatos se faz por meio do discurso, que por sua vez é uma sucessão de enunciados postos em sequência. (PELLEGRINI, 2003 p.17)

Dessa forma, enquanto a arte cinematográfica utiliza a tela para narrar e mostrar toda a história, a arte literária utiliza a narrativa verbal e lança mão do imaginário para construir o cenário, os personagens e por fim, usa o imaginário para construir as imagens da história. É a partir daí que no mundo pós-moderno, algumas pessoas comungam da ideia de que o cinema pode alienar ou diminuir o senso imaginário das pessoas. Ou seja, quando lemos um livro representamos através da nossa mente tudo que é narrado através da escrita, imaginamos os personagens descritos com as características que conseguimos atribuir, isso com base no que temos armazenado em nossa mente. O que o cinema opera é tornar nossa imagem mental, o que na literatura depende de cada universo do leitor, em uma imagem "real" ou mesmo concreta, a mesma para todos. A imagem pode até ser a mesma, mas com certeza despertará diferentes impactos no leitor/espectador.

Que impactos causará ao leitor ou ao espectador a cena que tanto é descrita na narrativa literária quanto na cinematográfica quando a mulher do médico se revolta ao ser e ver suas

companheiras serem solicitadas como mercadorias de troca por comida? Na narrativa literária: "[...] os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim simplesmente, Tragam-nos mulheres. [...] Se não trouxerem mulheres não comem" (p.165), "se queres comer, abre as pernas." (p.185), na narrativa fílmica o recado é similar: "[...] então, já se passou mais ou menos uma semana e vocês não tem mais nada para oferecer, então a ala três bolou um novo plano, tragam suas mulheres, as mulheres pela comida" (1 hora, 7 min. e 36 segundos). Ou quantos leitores/espectadores se colocariam no lugar da mulher do médico que revoltada, principalmente pelos estupros, comete um assassinato? Vejamos:

> A mulher do médico entrou na camarata, deslizou devagar entre as camas, mas nem esses cuidados precisava ter, ninguém a ouviria ainda que tivesse vindo de tamancos, [...]. Enquanto entrava pela coxia, a mulher do médico observava os movimentos daquele que não tardaria matar, como o gozo o fazia inclinar a cabeça para trás, como já parecia estar a oferecer-lhe o pescoço. [...] levantou lentamente a tesoura, as laminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais [...] fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego [...] (p. 185).

Podemos perceber, a partir destas duas cenas, que tanto a vida real pode ser representada na ficção quanto o que é apresentado na ficção pode acontecer na vida real, um exemplo disso é a mulher do médico que embora nunca tivesse se imaginado assassina, tornou-se uma devido às circunstâncias. Tanto no romance quanto no filme essa cena é bastante chocante, contudo, no livro ficamos imaginando o sentimento daquela mulher que após ser e ver suas companheiras serem violentadas e uma delas morta, é tomada de um sentimento de revolta e consegue tomar uma atitude para acabar com aquela situação. Já no caso do filme é possível visualizar cada passo, cada gesto, cada sensação, é como se transformássemos o que imaginamos em imagem. Para alcançar esta façanha o cinema faz uso de diversos recursos técnicos que o afastam da literatura. De modo tal que:

> (...) a técnica cinematográfica e a dinâmica de suas imagens de celuloide em movimento invadem a técnica literária e suas palavras estáticas no papel. (...) Mas é inegável que há entre o desenvolvimento do romance- relacionado, sobretudo com a subversão da ordem cronológica da narrativa – e a conquista pelo cinema de uma linguagem própria (cortes, planos, angulações) (...). (PELLEGRINI, 2003, p.22/23)

É neste ponto que inicia as diferenças e as especificidades de cada meio. Contudo, não há nada que impeça de uma narrativa visual se apoiar na verbal, é dessa forma que temos inúmeras obras literárias transformadas em filmes, porém alguns se transformam em grandes

obras cinematográficas enquanto outras, às vezes, não conseguem o mesmo impacto. Devemos levar em conta o momento de cada criação, pois são estes momentos, que contribuem para o sucesso destas distintas artes.

Cada meio dá ênfase ao que acha necessário ou ao que é importante para o escritor ou para o cineasta. No romance, desde o inicio, percebemos a ênfase dada ao sofrimento quando o primeiro a cegar chora, vejamos: "o cego implorava, Por favor, alguém que me leve a casa. (...) Não vejo, não vejo, murmurava entre o choro (...). Ah, fez o cego, e pôs-se a chorar outra vez." (p.12/13), sua esposa quando recebeu a noticia também "começou a chorar" (p.18); "o médico deixou sair um gemido breve, consentiu que duas lágrimas, Serão brancas, pensou, lhe inundassem os olhos e se derramassem pelas fontes (...) (p.38); "o velho da venda preta puxou a manta para cima da cabeça para poder chorar à vontade" (p.151) "a rapariga dos óculos escuros não pronunciou palavra sobre esta questão de enxada ou pá, todo o seu falar, por enquanto, eram lágrimas e lamentos (...)" (p.83/84), a mulher do ladrão "(...) percebeu a dimensão da fatalidade que lhe entrava em casa quando um marido desfeito em lágrimas lhe caiu nos braços" (p35); e assim, o choro está constantemente presente em todo o decorrer da narrativa literária a partir de diversos personagens.

Já o filme não dá esta ênfase ao choro, porém não deixa de estar presente em raros momentos e quando ocorre é igual ao fato narrado no romance: quando a mulher do médico percebe que se esqueceu de dar corda no relógio, então "sem poder dominar-se, desatou num choro convulsivo, como se lhe tivesse acabado de suceder a pior das desgraças" (p.100). Outro momento em que há o choro e que também é igual ao romance é quando está tocando uma música no rádio do velho da venda preta e a rapariga dos óculos escuros chora. Nesse momento todos da ala estão sentados em torno do velho da venda preta ouvindo a música tocar e, em seguida inicia-se o pensamento do velho da venda preta:

> E durante a música o reino dos cegos se espremeu num círculo em torno de um radinho de pilha, só podemos imaginar as cabeças inclinadas, olhos abertos, as lágrimas. Pra que perguntar se eram lágrimas de tristeza. Alegria e tristeza não são como óleo e água, elas coexistem. (41 min. e 35 segundos).

Percebemos com isso que existem várias cenas que são transportadas do livro para o cinema da mesma forma enquanto outras não, contudo isso não significa que determinada obra vai ter sucesso ou não, pois conforme já mencionado, devemos levar em conta o momento de criação de cada arte, haja vista que serão estes momentos, que contribuirão para o sucesso destas diferentes linguagens.

Nessa perspectiva, percebemos que no mundo contemporâneo a cultura é principalmente visual. Jogos, videogames, telenovelas, propagandas e revistas em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura, cuja força se centraliza primariamente na imagem e posteriormente no texto escrito. Este por sua vez, acaba desempenhando apenas um papel de complemento, chegando algumas vezes a ser até desnecessário, pois ao observarmos uma imagem não precisamos necessariamente de um texto escrito para analisá-la e compreendê-la, a própria imagem por si só, na maioria das vezes, é carregada de significação. Isto nos mostra a importância e o impacto que os recursos imagéticos podem causar.

Podemos pensar nas narrativas visuais do cinema ou da telenovela como produtos culturais, a que praticamente todos têm acesso e que competem com as narrativas literárias no gosto do público consumidor de cultura. Um espaço onde o que captura primeiro é o texto imagético ante ao texto verbal, ou seja, a primeira leitura que se faz em uma narrativa visual é a leitura da imagem. Dessa forma, fica evidente que:

> [...] cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor. (PELLEGRINI, 2003 p.17-17)

Percebe-se então, com base na afirmação de Pellegrini, que cada arte possui seus próprios mecanismos para atingir seus espectadores. Tal percepção nos leva a entender que a leitura que se faz de uma obra literária escrita difere da leitura de uma obra adaptada cinematograficamente.

Nesse sentido, convém lembrar que o cinema, historicamente estigmatizado como baixa-cultura com relação à literatura, não necessitava das palavras, visto que era um cinema mudo. Foi o advento do som sincronizado que trouxe a possibilidade da palavra em cena, conectando-se à montagem, através das falas do roteiro que passa a estar preso à palavra.

Independente do meio utilizado para contar uma história, o importante é sabermos e compreendermos que há diversos tipos de narrativa e que todos apresentam certos elementos comuns que lhes constituem, contudo as diferenças entre esses tipos se devem especialmente ao gênero ao qual a narrativa se insere como é o caso, por exemplo, do romance, da epopeia, do conto, da novela e do filme.

1.2 A linguagem literária e a cinematográfica

Linguagem é uma palavra dotada de diversos significados e para que possamos entender a linguagem literária e a cinematográfica é necessário conhecermos alguns conceitos que se têm atribuído a tal termo.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais- PCN (2000), para a área de Linguagem, Códigos e suas Tecnologias, definem linguagem como a capacidade humana de articular significados coletivos em sistemas arbitrários de representação, que são compartilhados e que variam de acordo com as necessidades e experiências da vida em sociedade. Já para Proença Filho citando Ernst Cassirer, este entende a linguagem como "a faculdade que o homem tem de expressar seus estados mentais através de um conjunto de sons vocais chamado língua, que é ao mesmo tempo representativo do mundo interior e do mundo exterior" (PROENÇA FILHO,1990 p. 17). Ainda segundo este mesmo autor Citando Coseriu, caracteriza a linguagem como uma atividade humana "universal", que se efetiva "individualmente", porém sempre segundo técnicas historicamente determinadas, neste caso, a língua. Dentro desse universo de interpretação acerca da linguagem, de maneira geral, ela faz parte de todo tipo de comunicação.

A partir de tais definições entendemos que são diversas as linguagens que chegam até nós: pela palavra (linguagem verbal, oral e escrita), pela imagem (linguagem visual e audiovisual), pelo gesto (linguagem gestual), entre outras. Mas qual linguagem predomina tanto no cinema quanto na literatura?

Na literatura, assim como em todos os romances, prevalece à linguagem escrita e a partir dos diversos recursos que a escrita dispõe o escritor Saramago, subverteu a norma: pôs tudo em estado de desordem, revolucionou a partir da sua inovação: ausência de pontuação, uso excessivo de vírgulas e uso de letras maiúsculas no meio das frases, vejamos: "[...] encontraria a rua limpa, varrida, asseada, que os seus vizinhos estariam cegos dos olhos, mas não do entendimento, Que estupidez a minha, disse em voz alta, Porquê, que se passa, perguntou o marido, Nada, fantasias, Como o tempo passa, [...]" (p. 256). Observamos que falta no texto o travessão para identificar o interlocutor no diálogo e somos apenas ajudados pelo início das falas de cada personagem ser assinalado por uma letra maiúscula. Também aqui se vê a frase, característica da escrita de Saramago, quase sem pontos finais e cadenciada na pausa por vírgulas. Tais inovações obrigam o leitor a prestar bastante atenção, a partir da interpretação e pontuando o texto de acordo as perguntas e falas dos personagens

e, além disso, ainda criar as imagens do que é lido em sua mente. Deste modo, o escritor exige muito mais do leitor que uma simples leitura, é preciso ler, pontuar interpretar, entender e imaginar.

Porém, apesar de parecer, não é fácil entender a linguagem do romance **Ensaio sobre a cegueira** isto porque o autor, além dos recursos inovadores: excesso de vírgulas falta de pontuação e letras maiúsculas entre frases ainda há presença de muitos léxicos desconhecidos por parte do leitor ou mesmo pouco utilizados no cotidiano, que tornam ainda mais lento o entendimento, eis algumas das muitas encontradas no romance: “interditos”, “manípulo”, “balburdia”, “jocoso”, “côdea”, ”ricochetes”, “Carpideiras”, ”gabardina”, “horda”, “albaroamento”, “falua”, “bafientos”, etc.

Já no filme não temos muito problemas referentes à interpretação, haja vista que a linguagem que predomina é a oral, assim um filme e um romance são formas de representação, por isso são duas linguagens diferentes. Enquanto uma tem por recurso a escrita à outra se utiliza de todos os recursos audiovisuais possíveis, havendo assim uma transposição quando se lança mão da matéria prima literária.

No cinema sempre há um espetáculo, ou seja, tudo que é mostrado chama atenção, atrai ou prende o olhar. Para Pellegrini

> [...] o que se capta em primeiro lugar, é um contexto demonstrativo em vez de um contexto verbal: percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama (PELEGRINI, 2003 p.15).

Com base na perspectiva da cultura contemporânea percebemos o poder de encantamento da imagem, isto porque, as imagens têm o poder de fazer que tudo se assemelhe com a realidade, vez que a imagem não é o real, mas, sim uma imitação do que é real.

É comum ouvirmos dizer que a imagem, às vezes, parece muito com a realidade, isso devido ao poder que a imagem exerce sobre toda a sociedade. Erenildo João Carlos reforça esse “poder que a imagem tem de ser confundida com o que é representado” (CARLOS 2010 p.31). Segundo Carlos, tal processo é o que Baudrillard chama de “simulacro”, processo pelo qual o par significante-significado substitui o referente, isto é, assume o seu lugar. É nesse momento que a imagem aparece como se fosse o real, tem um efeito de realidade. Bourdieu reforça a ideia do efeito real da imagem para ele “a imagem tem a particularidade de poder

produzir o que os críticos literários chamam de *efeito de real,* ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver" (BOURDIEU, 1997, p. 25). Assim, "quando a representação (significante-significado) é identificada com a referência (ser, ente, coisa concreta representada), acontece a desreferencialização do real, isto é, a imagem gera o efeito de realidade." (CARLOS, 2010, p.31).

O Cinema possui uma linguagem aberta e plural que reproduz de maneira direta os objetos da nossa realidade, isto é, no cinema tanto há quantidade quanto uma diversidade de linguagem seja ela verbal ou imagética, e a partir delas e das cenas pode-se construir o significado, apresentando uma forte imitação ou relação do real.

A partir da adaptação realizada por Fernando Meireles podemos perceber a presença de diversos tipos de linguagens: a linguagem visual ou imagética: todas as imagens que se sucedem no decorrer da narrativa fílmica e que contribuem para um melhor entendimento da trama ou mesmo no entendimento da mensagem; a linguagem audiovisual, uso da imagem e dos sons ao mesmo tempo, é o caso da trilha sonora, visto que para cada acontecimento há um tipo de música. Na adaptação de **Ensaio sobre a cegueira**, Meirelles inova ao trazer para trilha sonora um estilo musical tão novo para os espectadores quanto o universo da cegueira branca. Para criar essa trilha sonora Fernando Meirelles recorre ao Uakti que é um grupo brasileiro de música instrumental, formado por Marco Antônio Guimarães, Artur Andrés Ribeiro, Paulo Sérgio Santos e Décio Ramos. O Uakti é conhecido por utilizar instrumentos musicais não convencionais, construídos pelo próprio grupo. Em entrevista a uma estudante da USP Meirelles comenta sobre a escolha do grupo

> Uma coisa que pensei desde o início foi usar a música do Uakti, pois ela é toda percutida em canos, latas e objetos e achei que ficaria menos como uma intervenção musical, e mais como um ambiente sonoro. [...] As melodias vêm de som de água, de madeira batendo. Isso estava dentro da ideia de uma atmosfera sonora diferenciada para o filme. Em geral os filmes têm a voz, os ruídos e a música. Achei que os ruídos e as músicas pudessem ser mais parecidos. Da mesma família. A criação da música precisa levar em conta que esses diversos sons (ambiente, ruídos, etc.) vão se sobrepor à música – isso é importante para a "dosagem" das sonoridades. Na abertura do filme, quando o primeiro cego não pode mover o carro, os outros motoristas, irritados, tocam as buzinas. Para a música nessa parte, optei por usar um instrumento que tem alguma semelhança com o som de buzinas de carro. A sonoridade desse instrumento vai surgindo de dentro do som das buzinas e segue até a parte em que o primeiro cego é abandonado nomeio da rua e seu carro roubado. (PEREIRA, 2010, p.31)

Diferente do universo das letras, o cinema tem essa especificidade, ou seja, a música que acaba envolvendo ou emocionando ainda mais o espectador. Por exemplo, ao se tratar de um

acontecimento feliz, música alegre, se triste, música triste. Temos ainda no filme a presença da linguagem gestual, apesar de existirem outras citaremos o momento em que a mulher do médico vai ao pátio, se fingindo de cega, recolhe a enxada para enterrar os mortos e, após cansar de fingir-se de cega abaixa pega a enxada e faz um "gesto obsceno" (45 min. e 10 segundos) para os guardas. Este admirado diz: "Nossa! Viu? O senhor viu aquilo. Sargento, o senhor viu aquilo?" (45 min. e 12 segundos). Percebemos a partir do espanto dos guardas o poder que a linguagem gestual possui, porém há predominância da linguagem oral.

Como vimos o cinema não é composto apenas de uma linguagem, ele faz usos de diversas linguagens que se complementam para que o espectador possa estabelecer sentido. Por isso, completar o sentido do que é visto fica a cargo do espectador, isto irá depender do que cada um traz consigo, do seu conhecimento de mundo.

É necessário saber que tanto a linguagem cinematográfica quanto a linguagem literária se apresentam a partir das narrativas que cada arte apresenta. Além disso, os elementos que dão sentido a imagem na linguagem cinematográfica normalmente na linguagem escrita não possuem o equivalente.

Não se pode negar que ambas as artes, cinema e literatura, possuem linguagens convergentes, porém existem momentos em que há diferenças. Provavelmente uma dessas principais distinções, seja o modo como o cinema, com sua linguagem que é acessível a todos, haja vista que, para entendê-lo não é necessário que o sujeito seja alfabetizado, enquanto que para entender um romance o leitor deve ser conhecedor do código escrito, isto é, ser alfabetizado.

Segundo Proença Filho (1990), o suporte da linguagem literária, é a língua, é justamente por este motivo que o leitor, fundamentalmente, necessita conhecer a língua escrita. A literatura, a partir da língua, recria a realidade, é com a linguagem que o artista da palavra transforma o código linguístico. Apesar de fazer uso deste código escrito nem sempre é claro o seu sentido, uma vez que nem sempre, vem expresso claramente. Isto porque a literatura também trabalha com os possíveis "silêncios" ou ainda com o que é dito nas "entrelinhas".

Deste modo podemos citar uma importante característica literária, a autonomia. Qualquer texto literário semanticamente é autônomo, ou seja, tem capacidade para organizar e estruturar seu próprio "mundo", por tal motivo é que a linguagem literária basta a si mesma. Apesar de o universo literário ser autônomo ele não perde totalmente a ligação com a realidade.

A linguagem literária para Proença Filho (1990) é caracterizada também por sua plurissignificação a qual tem por base a conotação, muitas vezes usada com um significado diferente do que é comum.

Ao assistirmos um filme nos colocamos numa situação de abertura e fechamento emocional e afetivo constantemente. Enquanto o espectador assiste, há um movimento incessante entre o filme e espectador, isto porque a todo o momento palavras e imagens, todo e qualquer símbolo que represente o real, penetram em nossa mente e se transformam em realidades interiores, emoções, reações, rejeições, alegrias, risos e bem-estar. É o que já na Antiguidade Clássica Aristóteles denominou de catarse, ela surge no teatro, alcança a literatura e o cinema. Para Aristóteles a *kátharsis* (vinda de *katharós*, como limpeza) surge na tragédia, da forma que se explicitou, em seus elementos, como finalidade, como reguladora final de êxito: A catarse "é o próprio fim desta imitação" (ARISTÓTELES, 1998, L XIII, 1452 b 31).

É o efeito no espectador, ele ocorre quando na trama acontece uma passagem brusca de um extremo a outro, por exemplo, da felicidade para infelicidade. No ato da leitura isso vai sendo desvendado aos poucos, e o leitor vai sentindo essas reações a partir da leitura com o seu imaginário.[2]. Eis o poder da literatura, pois ela envolve o leitor na narrativa de tal forma como se o leitor estivesse presente vivenciando a história. Já o espectador sente essas reações a partir do conjunto de elementos imagem/som, ou seja, a partir de tudo que é mostrado na tela.

Cabe ressaltar que ao lermos um romance e em seguida assistirmos ao filme as emoções podem não ser as mesmas e as cenas que elegemos como principais em um meio, no outro pode não ser. No caso do cinema, pode acontecer, devido as técnicas, os recursos e a mistura de diversas linguagens de uma cena que passou de soslaio na linguagem escrita na audiovisual consiga uma maior repercussão ou mesmo uma nova interpretação.

Tanto assistir ao filme quanto desenvolvermos a leitura, pode possibilitar ao leitor/espectador atribuição de outros significados ou interpretações diferentes do que é apresentado tanto pelo recurso literário quanto cinematográfico. Isto porque assim como o texto literário, a completude da leitura, seja ela visual ou imagética fica a cargo do leitor. Grande parte das leituras que fazemos remete-nos a outras leituras já efetuadas da mesma forma, o que vemos pode reativar a nossa memória tanto do presente, passado ou nosso

[2] Nós, enquanto pesquisadoras/analisadoras, vivenciamos estas emoções, isto porque em alguns momentos da leitura as emoções afloraram transformando-se em lágrimas e em outros momentos era como se tivéssemos sito acometidas pela cegueira branca, pois chegamos a abrir e fechar os olhos e passando as mãos sobre os mesmos como se estivéssemos vendo tudo branco

mundo imaginado. Para Almeida (1999) o cinema é a arte da memória, pois suas imagens trazem a impressão do real que ficam guardadas ou adormecidas, e ao passo que ao assistirmos um filme, essas impressões ou imagens são reativadas através da nossa memória.

Assim, essas duas artes, cinema e literatura, com suas linguagens distintas e, independentes das linguagens e formas de narrar, conseguem cativar os leitores/espectadores fazendo com que a partir delas, cada um conclua, redirecione ou mantenha o seu sentido.

A literatura e o cinema são dois campos de produção distintos, porém a relação entre ambos pode ser possível. Apesar de possível, poderá ser um pouco complexa devido à impossibilidade de se abordar no filme o que há de literário no texto.

Por esse motivo é que há apenas uma transposição de artes: do literário ao cinematográfico, ou mesmo do texto a mídia. O que normalmente acontece é que o cinema faz uso recorrente da literatura havendo, neste caso, uma mudança de linguagem de espaços e às vezes uma redefinição de sentido. Por este viés, o que "interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar" (CAMPOS, 2003, p. 43) ou mesmo devido à amplitude da literatura ela possibilita diversas relações com as outras artes. Por tal motivo é que as características e peculiaridades de cada uma merecem reconhecimento.

Alguns cineastas apenas buscam no texto literário motivos, causas, estímulos ou mesmo inspiração para criar uma nova obra, nestes casos os livros servem como um apoio ao projeto cinematográfico, logicamente com uma linguagem e objetivos próprios do cineasta. Diante disso, podemos recorrer ao que retrata André Bazin: "seguir o livro página por página é algo diferente e outros valores estão em jogo e que o objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*" (BAZIN, 1999, p. 82-83).

Assim sendo, Literatura e Cinema conhecem momentos de convergência e de divergência. Isto revela o difícil problema da adaptação que é a transformação da obra escrita em filme, esta relação não prejudica o estudo do romance e do filme, pois o que torna possível um estudo sobre estes dois sistemas distintos, como o caso do romance e do filme, é o fato de os mesmos códigos poderem aparecer novamente em mais de uma arte.

1.3 Dialogismo e intertextualidade existente entre as duas artes

Ao discorrermos acerca de uma análise comparativa na qual temos como objeto de estudo um livro que foi adaptado para o cinema, ou seja, um filme que tem como referência uma obra literária, estamos também falando de um fenômeno conhecido como intertextualidade. O termo intertextualidade foi um dos primeiros a ser considerados como bakhtiniano e obteve cidadania acadêmica antes mesmo de termos como dialogismo alcançarem notoriedade na pesquisa linguística e literária. A ideia central das relações designadas convencionalmente por intertextuais surgiu a partir de Mikhail Bakhtin[3] no começo do século XX, como um meio para estudar e reconhecer a interação existente entre autores e obras, configurando-as como dialogismo.

Bakhtin (1992) propõe o dialogismo como propriedade fundamental da linguagem (seja como língua, seja como discurso), princípio que se estende à sua concepção de mundo e de sujeito. Há uma dialogização interna da linguagem, uma vez que um discurso se inscreve no outro. O dialogismo pode, então, ser compreendido de duas maneiras: como diálogo entre discursos, e como diálogo entre sujeitos (constituídos no discurso).

Bakhtin observa que as palavras ditas por um eu já vem circundadas por um sistema social antes sedimentado, ou seja, toda linguagem pertence a um sistema compartilhado por um indivíduo e outros que formam esse sistema. A linguagem é, então, o ponto de encontro entre, no mínimo, dois indivíduos, o eu e o outro (locutor e receptor). Assim, todo o indivíduo é essencialmente social, pois depende da linguagem e do outro para se compor. Além disso, qualquer discurso está carregado de ideologia, pois ela é o reflexo do que se vive na sociedade.

Sabemos que toda leitura se origina de outras leituras assim, segundo Koch (2000), a intertextualidade são pequenos pedaços de textos já existentes, ou seja, fragmentos de textos alheios, que servem como base para criação de textos novos. Por isso, podemos dizer que todo texto, de certa maneira, é um intertexto, pois remete a outros textos, formando, a partir de uma espécie de apropriação ou diálogo, algo novo. A intertextualidade pressupõe um universo cultural muito amplo e complexo, pois implica a identificação, o reconhecimento de remissões a obras ou a textos, trechos mais, ou menos conhecidos, além de exigir do interlocutor a capacidade de interpretar a função daquela citação ou alusão em questão.

[3] Mikhail Bakhtin, teórico russo, foi um dos primeiros a abordar a questão do dialogismo, das relações intertextuais entre obras e autores. Porém, estas relações dialógicas foram estudadas por ele somente em literatura e linguística, em obras de François Rabelais e Dostoiévski, abrindo o caminho para que outros teóricos, como Julia Kristeva e Robert Stam, aplicassem tais relações em outras mídias como o cinema e as artes plásticas.

José Saramago ao escrever o romance **Ensaio sobre a cegueira** não deixa de, em alguns momentos, utilizar-se da intertextualidade citando Homero em alguns momentos da narrativa, quando o médico: [...] "angustiado, tendo pela frente uma noite de ansiedade, ainda foi capaz de recordar o que Homero escreve na Ilíada, poema da morte e do sofrimento," (p.36) e ainda "pensou, esquecido por momentos de que ele próprio também o estava, a tal ponto pode uma pessoa chegar em abnegação, e isto não é coisa de agora, lembremo-nos do que disse Homero, ainda que por palavras que pareceram diferentes" (p.37). E o escritor continua, porém fazendo alusão à Bíblia sagrada: "Mantêm-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" (p.211), mais a frente novamente tem outra referência bíblica: "assim, no princípio, Deus criou os céus e a terra, a terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo , e o Espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas, em vez disto [...] (p. 253).

Como o intertexto faz referência a textos já existentes, podemos dividi-lo em dois tipos: o explícito, que ocorre quando o autor apresenta a fonte do intertexto, isto é, há citação clara e visível no texto novo; e o implícito, que ocorre quando a citação não possui a fonte explícita no texto, cabendo ao leitor a tarefa de identificá-lo, relacioná-lo e interpretá-lo, caso mais recorrente quando falamos em adaptações fílmicas.

Dessa forma, no momento em que passamos a realizar uma análise de uma obra fílmica, que teve como fonte uma obra escrita, como acontece com a maioria das adaptações, podemos dizer que está presente nela certa medida de intertextualidade, pois isso ocorre uma vez que o autor concorda com o texto alheio e deseja apropriar-se dele para defender sua argumentação, isto é, o texto escolhido serve como orientação argumentativa. A noção de intertextualidade, da presença contínua de outros textos em determinado texto, nos leva a refletir a respeito da individualidade e da coletividade em termos de criação.

A concepção de linguagem é um dos pontos centrais do pensamento de Bakhtin, uma linguagem em ação, presente na enunciação, revelando sua natureza dialógica. Segundo Brait (1997), a maneira de compreender a linguagem está no social, portanto, não pode ser isolada de seu contexto. Toda enunciação precisa de um enunciador (ato ilocutório) e um ouvinte (ato perlocutório), dessa maneira sempre existe interação entre o indivíduo e os outros que o cercam, e seu discurso se relaciona com o social, apropriando-se, dialogando e respondendo a ele.

O chamado enunciado, aquilo que se produz através do discurso, constrói-se dialogicamente, pois é necessário alguém para produzir o ato do discurso e alguém para

receber. Além disso, o enunciado articula-se já prevendo a resposta do interlocutor. O teórico afirma ainda, que a experiência verbal de um indivíduo se aprimora pela convivência com os outros, ampliando, com isso, o processo de assimilação. É o que Proença filho confirma:

> [...] as palavras de um enunciado estariam assim carregadas de significação vinculada a inúmeros contextos vividos, e toda comunicação envolve interação de um falante, um destinatário e um 'personagem' (de que se fala) envoltos por um horizonte comum que possibilita a compreensão dos elementos ditos e não ditos (PROENÇA FILHO, 1990, p 71).

Os enunciados, inclusive textos literários, são constituídos de palavras dos outros (intertextos). Nesse contexto, segundo Proença Filho, o texto pode ser comparado a um mosaico, neste caso, de citação, isto é, quando o escritor se apodera e transforma outros textos utilizados consciente ou inconscientemente.

Neste caso, a intertextualidade e o dialogismo são usados, "inconscientemente", por uma grande parte da população que, às vezes chegam a desconhecer tais léxicos, tal fato se dá principalmente no meio musical.

Portanto, a adaptação é a intertextualidade por excelência do diálogo entre cinema e literatura.

2 DA LITERATURA AO CINEMA: A MAGIA DA ADAPTAÇÃO

2.1 Resumo do Livro

Ensaio sobre a cegueira é um romance do escritor português José Saramago, publicado em 1995 e traduzido para diversas línguas. A obra se tornou uma das mais famosas de seu autor.

A narrativa começa em um semáforo, quando um homem subitamente deixa de enxergar, vítima de uma cegueira branca, leitosa, que começa a se espalhar contagiando todos os habitantes, exceto um, causando um caos na cidade. Esta cegueira não é a perda da visão, é a cegueira branca, ela vai além dos olhos humanos. Os que cegaram primeiro, na tentativa de evitar uma epidemia, as autoridades deixa-os isolados em um manicômio abandonado. Neste local, ficam guardas vigiando para que ninguém entre ou saia, e os internos não deveriam chegar perto do portão por que senão seriam mortos a tiros. As únicas informações que os isolados obtêm do mundo externo ao "abrigo" é através de um rádio e dos que chegam cegos. Quando o médico oftalmologista cega e é levado para o "abrigo", lugar sem qualquer higiene, onde a imundície se espalha, sua esposa finge-se de cega para poder acompanhá-lo. No abrigo o caos é total e a partir dele se desencadeia uma série acontecimentos no que tange a degradação e a humilhação a um ser humano.

Os cegos são poucos e se organizam na, tentativa de manter a ordem, porém, após a chegada de uma quantidade significativa de cegos começam as desordens. Os cegos se dividem em dois grupos: o guiado pela mulher do médico e o grupo dos malvados. A bagunça, a desorganização, as mortes, a falta de higiene e a comida pouca, tudo é motivo de briga. A partir de então, os conflitos começam a fazer parte da rotina dos cegos, a ponto de outros cegos se armarem e passarem a comercializar a comida que chegava ao abrigo. Após várias brigas e mortes, quando toda cidade já tinha cegado, eles percebem que não tem ninguém vigiando e saem. Ao chegar à rua, a única personagem que enxergava começa a contar a situação que ela vê na cidade, muito mais que apenas imundície, o caos total. Após muitos sofrimentos e depois de vagarem pela cidade a procura de alimentos, os cegos conduzidos pela mulher do médico, vão em busca de suas casas na esperança, de alguns, encontrarem seus familiares. Por fim, o grupo de cegos se refugia na casa do médico e como a cegueira repentinamente lhes sobrevieram da mesma forma, eles voltam a enxergar.

2.2 A magia da adaptação

Somos filhos de uma tradição escrita, contudo, reconhecemos cada vez mais que estamos imersos em um mundo imagético, e nesse mundo destacam-se as "imagens-sons" em movimento neste caso, o cinema.

Literatura e cinema são duas linguagens diferentes, porém complementares. Enquanto uma se fundamenta a partir das letras, a outra é a partir do audiovisual. Linda Catarina Gualda (2009) em seu artigo *"Literatura e Cinema: elo e confronto"* ressalta que da mesma maneira como a literatura foi uma grande forma de expressão artística de maior repercussão nos dois últimos séculos, o cinema aparece hoje como a mais unificante das artes. Segundo Abel Gance: "Entre os meios de comunicação desenvolvidos neste século, o cinema é o mais semiologicamente complexo e o mais rico de todas as mídias". (GANCE, 2006, p.362).

Neste ínterim a relação entre literatura e cinema existiu desde o começo da chamada sétima arte. Celso Sabadin (2000) menciona que foi quando o cinema ainda estava conquistando seu espaço que George Meliés, inventor da animação, dos *fades*, *fast* e *slow* decidiu trazer algo novo, diferente do que se fazia até então. Ele decidiu usar o filme para contar história, realizando assim Cinderella. Assim sendo, Meliés trouxe grandes contribuições para a tela, ou seja, a incorporação do relato, da história aos elementos fílmicos. Isso porque as imagens cinematográficas até então eram apenas paisagens e sem movimento. A partir desse momento, vários clássicos da literatura começaram a chegar ao cinema. Diante dessas mudanças, surge-nos o seguinte questionamento, as adaptações são magia ou apenas uma inevitável intertextualidade?

Há uma vantagem de se conhecer a história através da leitura é que ela nos possibilita oportunidade única de criarmos um mundo todo próprio para as personagens, de nos carregar para a história que está sendo lida e a partir de então podermos viver as emoções de ser co-criador do texto, na medida em que arquitetamos rostos e cenários de tudo aquilo que está sendo contado. Porém, apesar da magia do cinema, este nos coíbe desse privilégio, na medida em que apresenta a mesma história sob a visão e a imaginação de outra pessoa. Apesar disso, alguns diretores conseguem a façanha de recontar o livro de forma que nos fascina, prendendo a atenção do princípio ao fim.

Leitores de um romance irão sempre assistir a um filme adaptado[4] com algumas expectativas, dentre estas podemos incluir a hierarquia de valores, que para Anelise Corseuil (2003), podem caracterizar o romance como uma obra original, verdadeira e "representativa" de determinada sociedade ou época. A autora segue discutindo que o filme pode ser visto, até certa medida, como autônomo e criativo, mas, que estará sempre em lugar de dependente do romance adaptado.

Neste sentido, adaptação fílmica para Robert Stam (2008) é estabelecer uma relação de um texto com outro, sendo assim, há uma transformação, um emaranhamento ou uma ampliação. Stam caracteriza a adaptação como "hipertextos nascidos de textos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização" (STAM, 2008, p.22). Nesta visão as transformações são inevitáveis na transposição da literatura escrita para as mídias, haja vista suas especificidades.

Tais transformações podem ser verificadas no romance **Ensaio sobre a cegueira**, do escritor José Saramago, pois observamos constantemente no decorrer da leitura, tanto escrita quanto visual, que muitas passagens são conservadas, suprimidas enquanto outras são modificadas e algumas acrescentadas. Vejamos:

> O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de pões surgiu o desenho do homem verde. [...] impacientes com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que se sentissem vir no ar a chibatada. O sinal verde ascendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual [...] vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás deles buzinavam frenéticos [...] estou cego. Estou cego, repetia com desespero enquanto o ajudavam a sair do carro [...]. (p.11- 12).

Verificamos que ao transpor a linguagem literária para a linguagem cinematográfica o cineasta conserva a cena inicial, em meio ao tumulto que se forma na rua, ouvimos as buzinas dos carros e os motoristas e os pedestres a gritarem: "ei saí da frente! Vamos! Saí daí seu maluco! Vamos, anda!" (2 minutos) Em meio a esse tumulto um homem preocupado com o que está se passando com o motorista se aproxima do carro e diz:

[4] Conforme o dicionário Aurélio adaptar é: 1.tornar apto: adaptar um operário para a nova técnica; 2. Adequar; 3. Modificar o texto de (obra literária), adequando ao seu público, ou transformando em peça teatral; 4.adequar-se: procurar adaptar-se a as exigências do patrão. A partir de tais definições a transposição de uma linguagem a outra, isto é, da linguagem literária a cinematográfica, está mais próxima ao que explica o verbete de número três, que é modificar o texto literário.

> Senhor abra a janela, senhor. Calma, calma aí. Senhor abra a janela por favor! Senhor por favor! Fique calmo fique onde está e me diga o que aconteceu. – eu estou cego! Estou cego! – Tudo bem! É como se algo estivesse enchendo meus olhos eu não fiz nada! –Tudo bem deve ser nervosismo [...] (3min. 3segundos)

O trabalho primordial do cineasta, após a leitura minuciosa do romance, é a seleção das principais cenas, sob o seu ponto de vista. E a partir da seleção algumas cenas, não menos importantes, ficam de fora. Entre outras reportamo-nos a cena da vizinha da prostituta, a qual o grupo da mulher do médico trata-a por "bruxa" quando retornam a casa da prostituta após estarem livres do manicômio:

> [...] a porta abriu-se e apareceu uma velha magríssima, só a pele sobre os ossos, esquálida, de enormes cabelos brancos desgrenhados. Uma mistura nauseante de cheiros bafientos e de uma indefinível podridão fez recuar as mulheres (p.235).
> [...] a velha deu um berro de susto e meteu-se atropeladamente em casa, atirando com a porta, Quem é esta bruxa, perguntou o velho da venda preta, são coisas que se dizem quando não sabemos ter olhos para nós próprios, vivesse ele como ela tem vivido, e queríamos ver quanto lhe durariam os modos civilizados (p.239-240)

No que tange as modificações é que na linguagem literária o rei da camarata três tanto pratica o sexo quanto manda que as mulheres façam sexo oral:

> [...] viu quando o cego da pistola puxou e rasgou a saia da rapariga dos óculos escuros, como desceu as calça se, guiando-se com os dedos, apontou o sexo ao sexo da rapariga, como empurrou e forçou, ouviu os roncos, [...] retirou o sexo que ainda estava a pingar e disse com voz vacilante, enquanto [...] ajoelha-te aqui, entre as minhas pernas, [...]. Chupa, disse ele. Não disse ela, Ou chupas, ou bato-te [...] (176/177).

Neste momento na linguagem cinematográfica só visualizamos a parte do sexo oral. Observamos isso a partir da fala do rei da camarata três:

> Nossa onde é que você estava, passei minha vida toda... Eu te conheço? Eu te conheço? Porque tá tremendo? Você tá tremendo? Não fica tremendo não. Calma vocês duas vem comigo. Você é loira? Você é loira? Beleza! [...] Hum, essa aqui já é mais madura, é assim que eu gosto. Você gosta disso? É a minha arma [...] mas que surpresa moça! Tudo bem você vem comigo, e se você fugir eu arranco seus mamilos com os dentes tá legal? Beleza, vai chupa, chupa vai, eu não to pedindo, tá legal. [...] Eu estouro sua cabeça e a cabeça da sua amiga, tá? eu acabo com vocês duas? Tudo bem, ai, ai, ai, isso, isso. (1h14 min. 25segundos)

O diretor revelou em seu blog[5] que algumas sequências foram remontadas e o resultado final é mais suave, mas igualmente forte. Porém, esse resultado mais suave só foi possível em virtude do *test screening*[6], no qual, segundo o blog de Meirelles, havia uma plateia de cerca de quinhentas e quarenta pessoas e dentre algumas dessas, mais precisamente sessenta e oito mulheres, deixaramm o local durante as cenas de estupro.

Assim, é compreensível que Meirelles faça alguns cortes, haja vista que no livro algumas cenas são fortes demais, dessa forma se Meirelles conservasse fielmente algumas cenas isso poderia causar certo repúdio por parte da plateia. Há uma cena intrigante em virtude de ter sido acrescentada durante o processo de adaptação. Referimos-nos, por exemplo, ao momento em que o cego da contabilidade está a recolher os objetos para trocar pela comida e entregam-no um esmalte. O rei da camarata dos malvados está pintando as unhas e por um descuido o derruba e diz: "Droga, cadê, cadê o esmalte? Droga, onde é que tá?" (1h. 20 segundos). Quando o esmalte cai ele delira dizendo para que ninguém o pegue. Porque Meireles inseriu esta cena? Qual a intenção do cineasta ao acrescentá-la? Tais questionamentos não são tão fáceis de responder sem o auxílio do próprio cineasta, porém pela própria natureza do filme em mostrar os desejos mais profundos do ser humano que está enclausurado, e, portanto com as sensações mais afloradas, não espantaria uma cena em que estupradores tidos como "machões" deixassem vir à tona seu lado feminino. Como já mencionado, uma adaptação pode manter, modificar ou retirar alguma cena, o que vai determinar isso é a intenção do cineasta.

Vimos que enquanto na narrativa literária, em vários momentos, a cegueira é descrita como: "[...] se tivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, [...]", (p.13) "[...] encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa [...]" (p.16). [...] Vejo tudo branco [...] (p.22), e "Ainda vejo tudo branco" (p.33), este mal branco, que toma conta dos personagens, é transposto para a narrativa cinematográfica e chega ao espectador através da luminosidade branca projetada na tela em todo o decorrer do filme até os minutos finais quando a mulher do médico olha para o céu e vê tudo branco e as imagens desfocadas, assim como em todo desenrolar do filme, Meireles usa e abusa do contraste claro/escuro de modo que, com esses efeitos despertem no espectador as emoções.

---

[5] Todas as alusões à montagem do Filme **Ensaio sobre a cegueira** foram baseadas no *blog* de Fernando Meirelles no endereço eletrônico: http://blogdeblindness.blogspot.com.br/.

[6] Um **teste de rastreio** é uma pré-estreia de um filme de show ou de televisão antes de seu lançamento geral, a fim de medir a reação do público. O público de visualização é selecionado a partir de um corte transversal da população, e geralmente são convidados a preencher um questionário ou fornecer algum comentário sobre o filme.

Com esses recursos, o cineasta transmite ao espectador uma noção de realidade, possibilitando que o espectador se insira na narrativa a ponto de em alguns momentos, sinta-se como se estivesse contagiado pela cegueira branca devido à perfeição que os efeitos de iluminação são utilizados.

Diante da verossimilhança, a questão da adaptação pode ser discutida por vários ângulos. Todavia, uma discussão que tende a prevalecer entre os estudiosos da área concentra-se na questão da interpretação que o cineasta faz em sua transposição do livro. Buscando assim, o sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima ou se afasta do texto de origem, ou seja, acaba-se caindo na discussão da fidelidade das adaptações. Segundo Randal Johnson (2003) insistir na fidelidade perde o sentido porque o filme deve ser julgado em relação aos valores do campo do filme e a literatura no campo da literatura e não um em relação aos valores dos outros. Destarte, a fidelidade é deixada de lado prevalecendo à apreciação do filme como uma experiência nova, julgado unicamente pelos recursos do cinema.

Tal maneira de proceder nas últimas décadas ganhou força, pois a atenção tem-se voltado mais para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura. Assim, livro e filme são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, dentre tantos outros fatores que distinguem as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura.

A interação entre as mídias possibilitou ao cineasta o direito à livre interpretação do romance, podendo ele inverter determinados efeitos e, a partir do seu ponto de vista, propor outra forma de entender certas passagens. Nessa perspectiva, a questão da fidelidade ao original deixa de ser o maior critério de juízo crítico, passando assim, a valer mais a apreciação do filme como nova experiência. Refletindo sobre a questão da fidelidade das adaptações Anelise Corseuil assinala que

> Existe uma cultura de adaptações ‘fidedignas’ que pode ser extremamente problemática, uma vez que muitos filmes adaptados esvaziam-se de significado próprio, quando tendem a repetir diálogos intermináveis. Ocorre que tais filmes nem sempre atualizam os temas tratados nos textos literários, dando a impressão de que o filme é um teatro filmado, inerte e sem expressão própria (CORSEUIL, p. 296)

Segundo Corseuil, esse tipo de filme serve apenas para quem quer consumir romances de forma fácil e dentro de um curto período de tempo. Além disso, quando uma adaptação

fílmica se preocupa sobremaneira em ser fiel ela corre o risco de não fazer muito sentido para quem está assistindo, pois, muitas vezes, os temas ali tratados, por estarem "presos" á questão da fidelidade, podem estar desatualizados e fora de contexto.

Para Robert Stam, adaptações bem sucedidas ou não independe de fidelidade e sim

> [...] da tensão dada a respostas dialógicas específicas, a 'leituras', 'crítica', 'interpretações', e 'reescrita' de romance-fonte, em análise que invariavelmente levam em considerações as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes. (STAM, 2008, p 22).

Neste sentido, as adaptações fílmicas entram em um entrelaçado de transformações e referências intertextuais, de textos oriundos de outros textos numa infindável ação de "reciclagem", mudanças e variações, sem esquecer que o ponto de procedência está invisível. Sendo assim, podemos perceber que a literatura circula por diversos suportes como rádio, televisão, teatro, música e cinema. Além disso, notamos que a combinação de literatura com outras artes tem contribuído de certa forma, para a sua expansão e propagação a partir de outras linguagens advindas da literatura, isto porque o cinema independe da alfabetização escrita podendo assim atingir um maior numero de público (espectadores).

Adaptar uma obra literária para a linguagem fílmica implica indiretamente a astúcia subjetiva do diretor que aliada aos elementos próprios da linguagem cinematográfica como: montagem, som, pontos de vista da narrativa, entre outros, podem revelar uma grande obra cinematográfica. Isto porque enquanto na literatura o escritor expressa através do texto suas histórias, sentimentos, segredos, acontecimentos reais ou imaginários o cineasta "se expressa pela forma como interpreta o texto, cria a constelação de imagens e sons na qual, decisivamente, estarão condensados o sentido, emoção [...]" (Xavier, 2003, p. 87).

É relevante lembrar que ainda existem outras diferenças que podem elencar algumas limitações de cada meio: o tempo, enquanto um filme pode ser digerido em um curto espaço de tempo, o livro pode ser lido durante dias ou meses.

Os filmes podem manter determinadas relações com o texto literário, porém elas variam visto que há uma reatualização do original. Na adaptação cinematográfica deve-se levar em consideração as especificidades de cada meio e, a partir de então, fazer uma análise sobre os efeitos que a 'magia' da adaptação conseguiu ou não criar.

O que impera nesse tipo de criação, ou seja, na adaptação é a intertextualidade que inevitavelmente existe entre literatura e cinema, isto porque, não pode ser possível modificar uma obra literária em cinematográfica na integra, já que são formas de expressão distintas.

Transpor do literário ao imagético é uma tentativa, com êxito, de traduzir a linguagem muda dos objetos e da natureza, os sons e silêncios do imaginário para a linguagem articulada, ou seja, a linguagem humana. Neste viés, o roteirista interpreta a obra original, e recria em outra estrutura, a audiovisual.

Esse trabalho não é fácil, é preciso reunir fragmentos soltos por todo texto escrito e juntá-los em um só momento do filme com a intenção de não perder o desenrolar da narrativa fílmica. Escritor e cineasta narram à mesma história, eles estão envoltos em mostrar e esconder, o visível e o invisível, porém cada um faz o seu trabalho voltado para o seu "eu", ou seja, para sua ideologia, ressaltando que filme e obra se distanciam no tempo, o escritor ao escrever estava em uma determinada época, o cineasta em outra, por tal motivo eles não tem a mesma percepção, sendo de se esperar que a adaptação dialogue não apenas com o seu próprio contexto mas também com o texto original, atualizando o que for necessário.

No que diz respeito à adaptação do romance **Ensaio sobre a cegueira**, o que há é o romance narrado pelo cineasta permeado de efeitos cinematográficos, tais como: montagem, música, sons e a manutenção do tema único e central: a cegueira branca. Podemos considerar que a temática principal é preservada no filme e os pontos principais do enredo, que representam a essência da obra literária também são mantidos. Todavia, como já mencionado anteriormente, há alguns momentos em que certas passagens são suprimidas, outras acrescentadas e outras modificadas.

2.3 O processo de composição do romance

Escrever é uma tarefa complexa, principalmente em se tratando de um processo de composição de um romance, o qual tem por função entreter, informar e divertir. Todo romance se configura em uma mescla entre ficção e realidade. Assim, esses dois critérios devem articular-se de forma equilibrada, pois a coesão, a força do romance, provém tanto das qualidades de imaginação do autor, quanto da análise dos fatos reais que o cerca.

> A personagem é um ser fictício – expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode a ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da

> mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2005, p. 55)

Assim, é possível perceber a partir do posicionamento de Candido, que a verossimilhança do texto de ficção depende da possibilidade de um ser ficcional se comunicar com algum tipo de verdade existencial. Dessa forma, ao imaginar, o autor, está exercitando sua capacidade de criar, de fundir, de construir uma realidade fictícia além da realidade do cotidiano. Para tanto, ao dar início ao processo de composição de uma obra é necessário escolher uma ou mais existências que sejam modelos, ou não, como é o caso do anti-herói. É preciso também, dar originalidade, personalidade, características aos personagens criados pelo autor. Além disso, deve-se escolher um contexto espaço-temporal que contribuirá para a criação de um mundo particular e individual para o qual o leitor seja transportado proporcionando-o viajar.

Outro passo importante ao escrever um livro é a autoanálise, nela o autor deve se interrogar sobre seus próprios sentimentos, sua maneira de viver de sentir as coisas. Conforme as palavras de André Gide:

> Nele (no livro) me pus sem arrebiques nem pudor; e se nele falo por vezes de lugares que não vi, de perfumes que não cheirei, de ações que não cometi – ou de ti, [...] não é por hipocrisia, e essas coisas não são mais mentirosas do que este nome que te dou, [...] Que meu livro te ensine a te interessares mais por ti do que por ele próprio – depois por tudo mais do que por ti. (GIDE, 1966, p. 15)

Segundo o autor sua escrita já nasce intimamente ligada ao romance, e também está ligada a uma enorme curiosidade pelo mundo e a um desejo de liberdade que é, em forma, conteúdo e efeito, um teste dos próprios limites dessa liberdade.

É preciso também, analisar sua relação pessoal com o mundo e com os outros, bem como a evolução individual de cada personagem no que se refere a sexo, idade, sociedade, lugares onde vive etc. A principal preocupação de todo escritor é de tentar estar dentro de seus leitores, de conseguir penetrar neles, na sua intimidade, na sua existência, nos seus sonhos.

Destarte, o romance pode oscilar entre a ficção e a realidade. Possibilitando não apenas fazer o leitor sonhar, mas também fazê-lo refletir, questionar. Dessa maneira, a magia da composição de um romance se constitui em mostrar ao leitor um mundo particular que o

autor escolheu no intuito de levar ou dar a conhecer aos seus leitores os desejos desse autor, de seus desgostos e de suas revoltas.

> O "fazedor de romance" é em seu próprio projeto um fomentador de distúrbio [...] o «fazedor» é bem apto para assegurar essa comunicação entre desejo e realidade que parece lhe valer seu titulo algo duvidoso, pois sonha, sem dúvida, mas seu desejo remete à realidade, uma vez que visa transformá-la, e, se reescreve sua vida por cálculo, nem por isso sua fé dinâmica na mudança e nos poderes da imaginação deixa de ser um valor de exemplo para a generalidade. Ao admitir que concentra em si mesmo a essência do romanesco, como quer a locução, é por essa denegação subversiva da realidade imediata que ele ilumina a vocação do verdadeiro romancista (ROBERT, 2007, p. 29).

Tendo a realidade como algo inacessível, o romance se encarrega de criá-la segundo seus próprios critérios. Ao escritor cabe, segundo M. Robert, em função de sua ânsia por fabricar uma realidade outra, contestar as hierarquias, escapar de suas próprias origens, remanejando sua história.

Ao passo em que o autor vai criando repentinamente uma situação ele necessita de tempo e espaço para colocar em cena um ou mais personagens motivadores, intrigantes, os quais despertem em seu público o amor ou o ódio.

Muitos autores desejam causar estranhamento no leitor tirando-o da zona de conforto, outros almejam fazer-se desejar. Mas independente de que sentimento desperte no leitor o importante é que, logo no início o romance deve tocar por sua força, suas imagens, e a sequência deve ligar-se ao leitor a tal ponto que esse se sinta prisioneiro, que não queira e nem possa parar de ler.

É justamente isso que ocorre com o livro **Ensaio sobre a cegueira** do escritor José Saramago. O livro teve a primeira edição publicada no ano de 1995, em Portugal. No mesmo ano também foi lançado no Brasil pela Companhia das Letras e, em virtude do seu esplendoroso sucesso, passou por várias reimpressões, chegando à soma de 45 até a última edição em 2008.

O livro de Saramago é rico em detalhes, pois sua narrativa envolve o leitor em um universo permeado de simbolismos, uma atmosfera que mescla lugares imaginários e sombrios, levando o leitor a cada instante a uma série de proposições e meditações.

Durante uma entrevista ao jornal *O Bancário*, José Saramago fala sobre o que o levou a escrever seu livro:

> Não é fácil dizer porque se escreve um livro, embora este tenha uma resposta simples: o mundo (parece-me que estamos de acordo) não está bem, é terrível. Vamo-nos habituando às coisas más, dolorosas, alucinantes. E perdemos a sensibilidade, a capacidade de reagir às coisas más, de combatê-las. Este livro é, de uma maneira transposta, a metáfora do medo real. Tinha que ser duro, porque o mundo é duro e violento. Foi a consciência desta sociedade que é a nossa que me levou a escrever este livro. (ANDRADE *apud* O Bancário, s/l, 6 de Novembro 1995, pág.10)

Observa-se nas palavras de Saramago que ele se baseia na sua relação com o mundo, com os fatos, com a cultura que o cerca e a partir daí ele cria sua obra. Isso reforça o que nos diz Proença Filho sobre a arte de escrever,

> [...] o artista da palavra retira do mundo elementos que convenientemente organizados, podem representar totalidade e construir uma afirmação cuja força e coesão não se encontra ao alcance dos profanos. Em outros termos, de acordo com Edward T. Hall, uma das mais relevantes funções do artista é ajudar o leigo a estruturar o seu universo cultural (PROENÇA FILHO, 2008, p. 36).

Assim, Saramago através da sua escrita aborda temas imersos na sociedade, mas que, nem todos estão atentos, ou não querem estar. Será então que o livro do escritor português José Saramago é um grito de alerta à sociedade? Em resposta ao mesmo jornal acima mencionado ele afirma:

> Não é um grito de alerta, porque os outros não dão por eles. É mais como quem cumpre um dever, uma obrigação. Se penso que as coisas estão assim, tenho que dizê-lo... Como se dissesse: como vamos? vamos mal. Não posso mudar o mundo, por isso a minha contribuição é escrever um livro onde o denuncie. E o leitor irá decidir até que ponto isso lhe interessa. (ANDRADE *apud* O Bancário, s/l, 6 de Novembro 1995, pág.10)

Notamos nas palavras de Saramago que seu intuito com o livro não é alertar a sociedade sobre o caos que ela está vivendo, mas sim fazer com que essa mesma sociedade reflita, para isso, ele usa o tema da cegueira para simbolizar o que pode acontecer com a humanidade.

2.6 O processo de composição do filme

O Filme **Ensaio sobre a cegueira** teve seu lançamento em 12 de setembro de 2008 com uma duração de (2h 1min). Dirigido por Fernando Meirelles, produção de Niv Fichman, Andrea Barata Ribeiro, Sonoko Sakai e roteiro Don McKellar. O filme contou com um elenco extenso entre os quais se destacam: Julianne Moore (a mulher do médico), Mark Ruffalo (o médico), Alice Braga (garota de óculos escuro), Gael García Bernal (o rei da camarata três), Danny Glover (o velho da venda preta), entre outros. Tendo sido produzido no Brasil, Canadá e Japão o filme foi classificado como drama e ficção científica.

Fernando Meirelles, diretor de sucesso, relata em seu *blog* que busca sempre coisas novas e que como sua vida andava estável demais decidiu adaptar o livro **Ensaio sobre a cegueira**. Todavia entre a ideia de adaptar o romance e conseguir os direitos autorais muitos foram os embates, entretanto depois de muitas tentativas finalmente ele conseguiu realizá-lo. Ele sabia que não seria uma tarefa fácil transpor a narrativa literária para a cinematográfica, mas devido seus sucessos anteriores Meirelles empenhou-se nessa jornada.

Tomás Enrique Creus (2006) em sua tese intitulada "Do conto ao filme: A transposição da narrativa breve ao cinema e seus modos de transformação" relata que transpor um texto literário em fílmico é uma tarefa complexa. A princípio é fundamental compreendermos dois passos: primeiro é a transformação do texto literário em um roteiro fílmico; segundo é transformar o roteiro em um filme.

O processo intermediário da adaptação é o roteiro e ele, sem dúvida, é o alicerce do filme, ou mesmo o esqueleto. Nele estão contidos todos os diálogos dos personagens assim como os detalhes das ações e do ambiente. Neste ponto de vista é como se o roteiro fosse à descrição textual do filme, contudo ele nunca será independente. Podemos dizer então que o roteiro faz parte e é essencial para completar a obra, neste caso o filme, vez que não é o roteiro que aparece na tela, mas a sequência de roteiros dos quais se origina o filme. Lembrando que é o filme que será apreciado pelos telespectadores e não o roteiro.

> Antes de ser diretor de cinema, trabalhei em muitos roteiros. Era um trabalho que muitas vezes me deixava melancólico ou com raiva. As palavras, a expressão literária, o diálogo são sedutores, mas ofuscam aquele espaço preciso, aquela necessidade visual que é o filme. Tenho medo do roteiro, odiosamente indispensável (CREUS *apud* FELLINI, 2006. p.68).

Podemos perceber a partir deste depoimento que fazer o esqueleto de um filme requer dedicação e um trabalho árduo. Avaliar a etapa de produção de roteiro será sempre uma tarefa complicada a ser cumprida. Podemos constatar tal afirmação a partir das palavras de Rosalia de Angelo Seorsi (2005) em seu artigo "Cinema na Literatura" fazendo referência a uma entrevista com Susana Amaral, a respeito de sua primeira experiência com longa metragem:

> Eu tinha um professor que me dizia: "Quando vocês forem procurar livro para adaptar, vocês devem passar pela estante, ou pela livraria, e escolher o livro mais fininho. Não peguem livro grosso, porque é muito difícil - a partir de um livro grosso - você fazer uma adaptação. É mais fácil você adaptar um livro fininho, ou seja, você criar uma nova estória a partir daquela estória." (...) No caso de adaptações, acho que quando você faz a adaptação de um livro, você pode mudar os fatos, porém não pode mudar o espírito da obra- vamos dizer, a alma, a espinha dorsal da coisa. No meu caso, a minha preocupação era ser fiel a essa alma da obra. (SEORSI, 2005, p.40).

Pelas palavras de Seorsi percebemos quão complexa é a escolha de uma obra para adaptá-la, é preciso fazer um minucioso trabalho de leitura e releitura para, em seguida, poder montar o roteiro. Além disso, se faz necessário muito empenho, força de vontade e determinação, isso porque no processo de transposição do livro para o filme muita coisa precisa ser mudada, outras acrescentadas e, ainda assim, isso não necessariamente significará que dará certo. Percebemos por meio do *blog* de Meirelles que ele só obteve o sucesso ao adaptar o romance **Ensaio sobre a cegueira**, após inúmeras tentativas. Foram várias e várias filmagens meses a fio de trabalho para depois conseguir a edição final e por fim ser aprovada pelo autor do romance.

Tanto no romance como no filme **Ensaio sobre a cegueira** um dos pontos em bastante evidência é a convivência em grupo. Contudo, embora sejam grupos constituídos de diferentes pessoas não percebemos no romance a diferença étnica e racial as quais no filme são bastante evidentes. O que percebemos no romance é a mistura de pessoas de gêneros e faixa etária diferentes. No relato de Saramago é comum vermos as personagens serem chamadas de: "o cego [...] o médico (p. 19) um velho com uma venda preta nos olhos, a mulher do médico, um rapazinho que parecia estrábico [...] a rapariga nova de óculos escuros [...]" (p.21). No filme, tais grupos são constituídos de pessoas de diferentes culturas, raças e etnias convivendo em um mesmo espaço. É importante ressaltar que em 1995, ano de publicação do livro **Ensaio sobre a cegueira**, foi também o ano em que foi instituído pela Organização das Nações Unidas (ONU) o Ano das Nações Unidas para a Tolerância. Na

Declaração de Princípios sobre a Tolerância aprovada pela Conferência Geral da UNESCO em sua 28ª reunião ressalta os motivos que propulsionaram tal declaração:

> Alarmados pela intensificação atual da intolerância, da violência, do terrorismo, da xenofobia, do nacionalismo agressivo, do racismo, do antissemitismo, da exclusão, da marginalização e da discriminação contra minorias nacionais, étnicas, religiosas e linguísticas, dos refugiados, dos trabalhadores migrantes, dos imigrantes e dos grupos vulneráveis da sociedade e também pelo aumento dos atos de violência e de intimidação cometidos contra pessoas que exercem sua liberdade de opinião e de expressão, todos comportamentos que ameaçam a consolidação da paz e da democracia no plano nacional e internacional e constituem obstáculos para o desenvolvimento (Declaração de Princípios sobre a Tolerância, UNESCO, 1995).

A declaração ressalta ainda que cabe aos Estados membros desenvolver e fomentar o respeito dos direitos humanos e das liberdades fundamentais de todos, sem distinção fundada sobre a raça, o sexo, a língua, a origem nacional, a religião ou incapacidade e também combater a intolerância.

Fazendo uma analogia entre o romance e o filme **Ensaio sobre a cegueira** e a Declaração da ONU, observamos que tanto no romance quanto em sua adaptação tais temas são retratados constantemente. Primeiramente os personagens são desprovidos de nomes, passando assim a serem identificadas por outros meios: pelas profissões que exerciam antes de ficarem cegas, pelas relações de parentesco ou por traços físicos marcantes. Isso implica em despersonalização, ou seja, qualquer pessoa em qualquer local poderia estar no lugar daqueles personagens. Assim, Saramago faz justamente aquilo que a ONU postula em sua declaração, porém Saramago recorre à ficção para fazer com que o sujeito reflita sobre seu papel como ser humano e repense o mundo em que vive. A mistura de indivíduos de formações tão distintas quanto às suas origens dá à mulher do médico a impressão de que as distâncias que estavam os seres no mundo exterior praticamente desaparecem e a diversidade de problemas que angustiam os homens se resumiu no instinto de sobrevivência. Tal constatação pode ser resumida na frase: “O mundo está todo aqui dentro” (p, 102).

Já a adaptação fílmica de Meirelles recorre a outros recursos para abordar tais temas, haja vista, que além de fazer parte de uma linguagem diferente, o contexto histórico do filme também é diferente do romance. Por exemplo, 2008 foi declarado Ano Internacional das Línguas pela Assembleia Geral das Nações Unidas (ONU), com o objetivo de reconhecer o multilinguismo como forma de promoção da unidade na diversidade, e a compreensão internacional. Assim, o grande objetivo desta iniciativa foi tornar reconhecida - nacional,

regional e internacionalmente - a importância da diversidade linguística e do multilinguismo nos sistemas educacionais, administrativos e jurídicos, nas manifestações culturais e também nos meios de comunicação, no ciberespaço e nos intercâmbios comerciais. Outro acontecimento importante no mundo foi à proclamação pelo Parlamento Europeu do Ano Europeu do Diálogo Intercultural, o qual tem como objetivo chamar a atenção das pessoas para a importância do diálogo na diversidade e entre as diversas culturas. Isso nos reporta ao que os estudiosos denominam de multiculturalismo, fenômeno esse que está presente também na adaptação fílmica feita por Meirelles.

Em meio a esse contexto observamos que Meirelles em sua adaptação, através das imagens, aborda temas como os tratados na Declaração de Princípios sobre a Tolerância, e também aborda questões como a diversidade cultural e linguística. Visto que seria complicado produzir um filme em que tivesse presente nele vários idiomas, Meirelles utiliza personagens de diversas nacionalidades para representar essa mistura de cor, raça e etnia, configurando assim, o fenômeno multicultural.

Embora no romance não haja essa percepção multicultural tão evidente, conforme já mencionado, no filme Meirelles aborda essa perspectiva a partir da inserção desses elementos culturais nas personagens. Essa parece ser uma característica bem marcante do diretor Fernando Meirelles, pois observamos em outra produção sua, o filme **360** (2012) esta característica similar. Inspirado em "La Ronde", clássica peça de Arthur Schnitzler, 360 é uma reunião de histórias dinâmicas e modernas, passadas em diversas partes do mundo. Seu elenco é constituído de atores de diferentes nacionalidades como, por exemplo, os brasileiros Maria Flor (Laura) e Juliano Cazarré (Rui); os atores britânicos Rachel Weisz (Rose) e Anthony Hopkins (Old Man), o norte-americano Ben Foster (Tyler), as Tchecoslováquia Lucia Siposová (Mirka) e Gabriela Marcinkova (Anna), entre outros.

Mas o que significa, de fato, esse fenômeno multicultural? Para Stuart Hall (2003) em seu sentido mais simplificado multicultural refere-se àquilo que trás em si elementos de muitas culturas. Desse conceito inicial desenvolveu-se a ideia de multiculturalismo, o jogo de diferenças, quando diversos elementos culturais se juntam dentro de um mesmo espaço, forjando as características de uma sociedade.

Nessa acepção é usado, geralmente, para trabalhar a situação de alguns países que por sua formação receberam influência de várias culturas e tornaram-se, assim, grandes caldeirões étnicos onde se criou a mistura que produziu ao final, uma cultura própria formada por todos esses elementos. Dentro desta perspectiva, segundo Stuart Hall:

> O multiculturalismo refere-se a estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiculturalidade gerados pelas sociedades multiculturais. É normalmente utilizado no singular significando a filosofia específica ou a doutrina que sustenta estratégias multiculturais. (HALL, 2003, p. 52)

Com isto, Stuart Hall define diferentes tipos de multiculturalismo como o conservador, liberal, pluralista, comercial, corporativo e crítico. Todavia, é necessário diferenciar o multiculturalismo como fenômeno do multiculturalismo como projeto ideológico, ou seja, o multiculturalismo na sua significação descritiva e o multiculturalismo na sua significação projetiva e prescritiva. Ainda, o multiculturalismo como fenômeno evita confusões e talvez fosse preferível chamar simplesmente multiculturalidade, para colocar-nos diante da realidade e da multiplicidade cultural que caracteriza no contexto da sociedade em que vivemos. Isto significa que é um fato, relativamente ao qual não há que ser pró ou contra, mas aceitá-lo na sua inevitabilidade. O que acontece é que, diante deste fato, são ensaiadas múltiplas respostas, cobertas também pelo termo "multiculturalismo", as quais imobilizam projetos diferentes de relação com os outros, na sua alteridade e na sua singularidade, que designaram como "cidadania multicultural", "cidadania diferenciada", "políticas de reconhecimento", "colonização", "assimilação", "integração" ou "pluralismo multiétnico", isto termina por caracterizar a seu modo, mas que mobilizam também estes conceitos como multiculturalismo emancipatório que se concretizam em estratégias de resistência à assimilação e a todo e qualquer tipo de etnocentrismo.

Assim, pode-se dizer que multiculturalismo é um princípio que defende a necessidade de ir além de atitudes de tolerância entre diferentes culturas num mesmo território ou nação. Para as pessoas que defendem o multiculturalismo, as diferenças entre culturas que residem em um mesmo estado devem ser respeitadas e encorajadas, para que possa haver uma coexistência harmoniosa. A ideia de multiculturalismo está também associada a outros fenômenos contemporâneos como a pós-modernidade e o relativismo. Embora, não haja um consenso entre os pensadores desse tema, é importante ressaltar que são basicamente dois dos conceitos mais utilizados de multiculturalismo: um diz que todas as culturas dentro de uma mesma nação tem o direito de existir mesmo que não haja um fio condutor que as una; outro conceito define multiculturalismo como uma diversidade cultural em que há um elo cultural comum que mantenha a sociedade unida.

Sob esta perspectiva na adaptação cinematográfica **Ensaio sobre a cegueira** foi possível perceber a presença do multiculturalismo em vários momentos do filme: a partir dos atores, dos lugares e da música.

Destacamos inicialmente, os atores que mais se destacaram nas narrativas. Tal grupo é constituído de pessoas de nacionalidades distintas e, consequentemente de diferentes culturas: o primeiro cego (Yusuke Iseya) de nacionalidade japonesa; o ladrão (Don Mckellar) natural de Toronto Canadá; a mulher do médico (Julianne Moore) de Carolina do norte - EUA; o médico (Mark Ruffalo) de Wisconsin - EUA; a prostituta (Alice Braga) natural de São Paulo – Brasil; o velho da venda preta (Danny Glover) de Califórnia – EUA; a mulher do primeiro cego (Yoshino Kimura) de nacionalidade japonesa; o rapazinho estrábico (Mitchell Nye) norte americano e o Rei da Camarata três (Gael García Bernal) de Guadalajara - México.

Observamos também a percepção multicultural no filme, a partir da mistura étnico racial bem clara ou mesmo visível, posto que, temos o casal de orientais (o primeiro cego e sua esposa) e a primeira ministra, os brancos anglo-saxônicos (o médico, sua esposa e o rapazinho estrábico), os negros (velho da venda preta e o atendente de farmácia) e a mistura de todas as raças (a rapariga dos óculos escuros). Como isso, no filme o **Ensaio sobre a cegueira**, podemos identificar tanto a mistura das culturas quanto a de raças vez que no romance isto não é possível, todavia todos são vitimados pela cegueira igualmente.

Na narrativa fílmica o espaço utilizado pelo cineasta é uma metrópole indefinida, no entanto, foram utilizados três países como locação para compor o cenário cinematográfico: Toronto (Canadá), Montevidéu (Uruguai) e São Paulo (Brasil), porém, não há identificação no filme dos locais de produção, dando ao espaço um caráter de lugar indeterminado podendo assim ser identificado como qualquer lugar, da mesma forma que as pessoas também não têm nome, podendo ser identificada qualquer pessoa como eu ou você. A cidade também não é identificada e isso não ocorre por um acaso, haja vista que as imagens dos lugares são captadas pelas câmaras por diversos ângulos e que acabam, após a edição, dando a ideia de apenas um lugar, isto ocorre porque o olhar do narrador (no caso a câmara) assume uma precisão, ou seja, mostra os lugares no desenrolar do texto fílmico como um espaço único.

Enquanto no romance temos a informação:

> O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse [...] há quem sustente que se multiplicarmos pelos milhares semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas consideráveis dos engorgitamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente. (p.11)

No filme além de representar esta cena, descrita pelo escritor, com todo o emaranhado de carros temos todo um fundo ou mesmo um cenário de metrópole com prédios altos e luxuosos enquanto que o romance nos dá esta ideia apenas pela aglomeração automobilística.

A música é um recurso a mais que o cineasta dispõe para o processo de adaptação, pois, a partir dela é possível combinar uma ou mais músicas em uma mesma cena. O multiculturalismo musical também está presente no filme desde a trilha sonora às músicas tocadas em alguns momentos e cantada pelo ator Gael Garcia que fazia parte da camarata dos malvados na qual ele canta a música *I just called to say I love you*, de Stevie Wonder. Nesse instante percebemos certo teor de ironia na narrativa, primeiro por se tratar de um cantor cego, e no momento em que o rei da camarata canta a música ele imita Stevie Wonder, e segundo por se tratar de uma música em que tem como mensagem o amor, algo que naquele ambiente e naquela situação seria muito difícil de existir, principalmente quando falamos sobre os personagens que compões essa cena. Tais músicas nos faz pensar sobre qual o papel da música em um ambiente degradante como o manicômio?

No romance o rádio não tem relevância. Quando o seu dono, o velho da venda preta, chega o rádio é considerado como um objeto qualquer, posto que nem é citado. Vejamos: "[...] o benévolo acolhimento que ali foi encontrar o velho da venda preta quando assomou à porta e perguntou para dentro, Há uma cama para mim. Por um infeliz acaso, obviamente prometedor de consequências no futuro, havia uma cama, a única [...]" (p.119). Mais à frente é que o rádio é mencionado quando "[...] o velho, como pra retribuir o acolhimento, anunciou Tenho um rádio, Um rádio, exclamou a rapariga dos óculos escuros batendo as palmas, músicas, que bom, [...]" (p.120/121), só depois é que há solicitação para tocar uma música quando: "[...] a rapariga dos óculos escuros pediu-lhe que ligasse o rádio [...] estiveram a ouvir um pouco de música" (p.131).

Já no filme o rádio chega como uma mercadoria valiosíssima. Vejamos as palavras do velho da venda preta: "Por acaso tem uma cama sobrando na sua ala? Eu tenho um rádio" (38 min. e 02 segundos), é como se o rádio fosse tão importante a ponto de ganhar uma cama ou mesmo fazer uma troca, um rádio por uma cama. O rádio naquele momento é tido como o elo entre o interno, o manicômio, e o externo, a metrópole, ou seja, o mundo fora dos muros do manicômio. Já a música como veremos mais a frente é o elo entre aqueles que são prisioneiros da cegueira.

Quando o velho da venda preta exclama: “acho que precisamos de um pouco de música” (40 min. e 49 segundos), ficamos a imaginar: para que serviria a música ali naquele ambiente de total imundície e fétido onde os cegos necessitavam de tantas coisas básicas?

Entendemos que, como naquele momento eles não podiam fazer nada para mudar aquela situação, posto que não tivessem a quem reclamar, porque o governo não cumpriu o prometido, nada melhor que a música que é tocada no rádio. Nessa perspectiva, o rádio se torna um elemento humanizador visto que perderam a visão, as notícias que chegam ao manicômio através do rádio se torna um elo entre o mundo interno e o externo. Isso porque enquanto ouvem a música, eles têm a possibilidade de, mesmo em uma situação desumana, sentirem um pouco de alegria, pois “durante a música o reino dos cegos se espremeram num circulo em torno de um radinho de pilhas [...] alegrias e tristezas não são como água e óleo, elas coexistem.” (42 min. e 13 segundos).

Como no manicômio o vazio predomina devido a falta de espaço, a desorientação e a violência, a música surge como um alento, alivio ou mesmo de aproximação entre os cegos. Tal fato pode ser constatado pelas palavras de Saramago que Meireles soube aproveitá-las muito bem:

> 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, com os olhos muito abertos na direção da voz que cantava, alguns choravam, como provavelmente só os cegos podem chorar, as lágrimas correndo simplesmente, como de uma fonte. A canção chegou ao fim (p. 121).

Neste momento identificamos, em meio a tantas humilhações e degradação humana, a presença de sentimento, este mantém o grupo da mulher do médico unido até ao final do filme.

Outra ocasião em que a música aparece, desta vez nostálgica é quando os soldados, que vigiam o manicômio e abusam do poder, estão prestes a matar o ladrão. Tal música é considerada pelo soldado como horrível. A melodia da música é tão horrível quanto o ato que ele irá cometer em seguida, um assassinato. A melancolia da canção engrandece a cena, isto porque é uma música triste e representa um momento triste. Tal fato vem confirmar o que mencionamos anteriormente que o cineasta pode fazer esse jogo de combinação, na verdade, uma coerência entre humor e miséria.

2.5 A metáfora da Cegueira

Vivemos em uma sociedade que se manifesta predominantemente de forma visual. Nessa perspectiva, o sistema sensorial nos coloca em contato com o mundo exterior. Assim, através dos órgãos dos sentidos percebemos as coisas que estão a nossa volta, como suas formas, cores, cheiros, sons e sabores. Dessa forma, em um mundo dominado pela imagem, qual o papel da visão nesse contexto? E quanto às pessoas que não enxergam qual o espaço dado a elas nessa sociedade?

Dentre os órgãos que compõem o sistema sensorial, os olhos, são os órgãos da visão, ou seja, são eles os responsáveis pela percepção da luz, e, portanto das formas e cores. Normalmente, a visão é o principal canal de percepção do mundo exterior, pesquisas mostram que oitenta e cinco por cento (85%) do nosso relacionamento com o ambiente em que vivemos é feito através da visão. Assim, segundo a medicina é considerado cego àquele que apresenta desde ausência total de visão até alguma percepção luminosa que possa determinar formas a curtíssima distância. No campo da medicina duas escalas oftalmológicas ajudam a estabelecer a existência de grupamentos de deficiências visuais: a acuidade visual (isto é, aquilo que se enxerga a certa distância) e o campo visual (a amplitude da área obtida pela visão).

Diversamente do que poderíamos supor o termo cegueira não é absoluto, pois reúne indivíduos com vários graus de visão residual. Ela não significa, necessariamente, que o sujeito tenha total incapacidade para ver, mas, sim que ele sente certa dificuldade para o exercício de tarefas rotineiras. Amiralian (1997) nota dois polos opostos quando se refere em cegueira: primeiro que o cego pode ser visto como um ser indefeso, um coitado; ou como detentor de um saber sobrenatural, mais capacitado para desvendar mistérios do que os videntes; um segundo ponto está relacionado à bondade/maldade também existe esse paradoxo: ou o cego é percebido como estritamente bom, ou como o vilão da história.

Desde a antiguidade, a cegueira vem sendo considerada como algo de difícil compreensão. No decorrer da história as pessoas cegas eram consideradas como incapazes e dependentes maltratadas e negligenciadas, sendo que algumas civilizações chegavam mesmo a eliminá-las. Na China, por exemplo, a cegueira era comum entre os moradores do deserto. A música era uma alternativa para se ganhar a vida e, para isto, os cegos precisavam exercitar o ouvido e a memória. No Egito a incidência de cegueira era tanta que o país era chamado de "terra de cegos" (Gugel, 2007).

Na Grécia, algumas pessoas cegas eram veneradas como profetas, porque o desenvolvimento dos outros sentidos era considerado como miraculoso. Em Roma, alguns cegos se tornaram pessoas letradas, advogados, músicos e poetas.

Assim, no decorrer da história, as lendas, a literatura e a própria Bíblia contribuíram, de certa maneira, para que ideias negativas acerca das pessoas que não enxergam. Além do mais, a ignorância por parte das pessoas em relação ao tema cegueira acaba afetando negativamente a inserção de pessoas cegas na sociedade, pois as oportunidades oferecidas a essas pessoas são poucas em relação a uma pessoa que enxerga. É claro que no decorrer da história da nossa sociedade isso tem mudado consideravelmente, contudo ainda há muito preconceito quando o assunto é cegueira.

Outro campo em que a figura da pessoa com deficiência está ligada a alguma figura estereotipada é no cinema e na televisão, geralmente a imagem está ligada a uma figura monstruosa como acontece em alguns filmes de suspense ou de terror, ao humor grotesco, à amargura e desesperança em dramas. A deficiência é, assim, retratada com um teor melodramático. Todavia, "um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto, ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso" (Goffman, 1988, p.13).

Goffman descreve como a essência do estigma, isto é, a pessoa que é estigmatizada é considerada, de alguma forma, como desumana e exemplifica o efeito multiplicador e devastador do preconceito que ainda existente.

As questões discutidas, as quais incluem o conhecimento sobre a cegueira, as raízes históricas da deficiência e a linguagem do preconceito, nos dão a oportunidade de compreender a constituição do sujeito cego e como ele é visto na sociedade. Vimos que o cego tem ganhado mais espaço na sociedade, contudo há muito a ser feito, vimos também que o termo cego ou cegueira nos leva a várias interpretações, e foi em meio a esse universo de possibilidades que Saramago explora a potência simbólica da literatura para manifestar seu desconforto em relação ao mundo.

Ensaio sobre a cegueira é um livro instigante, pois sua narrativa é extremamente envolvente e ao mesmo tempo dolorosa, pois nos leva a conhecer os pensamentos mais profundos e as ações mais grotescas do ser humano.

São trezentas páginas de aflições e emoções constantes. O tema principal fala sobre uma epidemia de cegueira que atinge uma cidade. Tal cegueira difere em suas características daquela que patologicamente conhecemos, pois a cegueira é abordada tanto no romance como

no filme como “cegueira branca”, isso por que as pessoas infectadas passam a ver apenas uma superfície leitosa.

O romance de José Saramago é um texto que nos provocou constante questionamento acerca da cegueira descrita como mal branco, ou mesmo da dicotomia visão/cegueira. Que cegueira seria essa? Percebemos que ao longo da narrativa literária e da fílmica, a cegueira é representada através de inúmeras metáforas. Desde o início o autor nos possibilitou esta interpretação quando o primeiro a cegar declara estar cego, é “como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite” (p.13). Em seguida podemos confirmar que o autor realmente trata de uma metáfora quando o ladrão comenta que a “cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra” (p13).

O que nos levou a confirmar que se trata realmente de uma metáfora é que também logo no início da narrativa, já é constatado que a cegueira é impossível de ser diagnosticada diante dos tipos de cegueiras conhecidos pela ciência.

Antes de discorrermos sobre o que significa a metáfora da cegueira defendida por Saramago é interessante atentarmos para o significado do termo metáfora. Segundo o Dicionário de Termos Literários organizado por Carlos Ceia, etimologicamente o termo metáfora é derivado do grego *metaphorá*, através da união de dois termos que a compõe, *meta*, que significa “sobre” e “*pherein*” significando “transporte”. Nessa perspectiva, metáfora surge como uma espécie de transporte, mudança e transferência, ou seja, “transporte de sentido próprio em sentido figurado” (MENDES, 2009).

Desse modo o termo metáfora nos possibilita expressar sentimentos, emoções e ideias de um jeito imaginativo e criativo a partir das associações de semelhança que fazemos entre dois termos. Conforme nos mostra o dicionário organizado por Ceia:

> De facto, e tendo como base o significado etimológico do termo, o processo levado a cabo para a formação da metáfora implica necessariamente um desvio do sentido literal da palavra para o seu sentido livre; uma transposição do sentido de uma determinada palavra para outra, cujo sentido originariamente não lhe pertencia. (MENDES, 2009).

Entretanto, para que esse processo descrito por Mendes possa ser realizado, é necessário que o leitor ao interpretar determinada obra rejeite o sentido primário da palavra, para que possa apreender outros sentidos sugeridos pela mesma, e o que vai determinar esses novos sentidos é o contexto ao qual está inserido determinado termo.

Aristóteles foi um dos primeiros pensadores a refletir sobre a metáfora, segundo ele o termo metáfora pode ser compreendido como “o transporte de uma coisa, de um nome que

designa outro, transporte quer de gênero à espécie, quer da espécie ao gênero, quer de espécie a espécie ou segundo a relação de analogia". (MENDES, 2009)

Autores posteriores a Aristóteles como Horácio, Cícero e outros, reforçam os pressupostos aristotélicos ao postularem que o termo metáfora implica em uma mudança de sentido literal da palavra para um significado figurado.

Assim, ao considerar a cegueira como metáfora, Saramago tenta explicar, ao longo do romance, como as pessoas na sociedade pós-moderna, vão se tornando cegas, da mesma forma que o primeiro cego assim se fez, inexplicavelmente, isto porque de repente tudo foi ficando indiferente a sua volta. E que indiferenças seriam estas? Aos valores, ética, política, cidadania? Ou o que? E quais os principais pontos da fragilidade humana na sociedade pós-moderna? Seriam as fragilidades pessoais, sociais, de cunho econômico, político ou moral?

O foco principal, tanto do romance quanto filme, não é desvendar a causa ou a cura da doença, mas mostrar o desmoronar de uma sociedade que perde tudo aquilo que considera civilizado, fazendo com que os afetados pela epidemia de cegueira mostrem aquilo que realmente são.

Saramago utiliza sabiamente a metáfora da cegueira para representar as fragilidades e potencialidades dos seres humanos. Nessa perspectiva, o termo olhar desempenha um papel fundamental no romance de Saramago, pois é na ausência desse olhar, que o autor faz com que os personagens exprimam seus sentimentos mais internos. O olhar é muito mais do que função fisiológica inerente aos seres vivos, é também uma maneira de se comunicar, nesse sentido, podemos dizer que é uma linguagem carregada de sentido. Simbologicamente o termo olhar pode ser:

> O olhar dirigido lentamente de baixo para cima e um ritual de benção [...] O olhar carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime [...] O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1996, p.653).

Dessa forma, observamos tanto no romance quanto no filme que embora os personagens tivessem visão eles não enxergavam além das aparências, seria uma espécie de visão superficial. E, ao passo que foram perdendo a visão muitos tiveram a oportunidade de enxergar além da superficialidade, não com os olhos, mas com uma visão interior, pois "o

cego é aquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais" (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1996, p.217).

Desde o início do livro Saramago joga com dois termos, ver e olhar. Olhar nesse caso poderia ser a própria visão, ou seja, o ato de enxergar. Já o termo "ver" vai além, aparece como a capacidade do ser humano em observar, em analisar determinada situação. Nesse sentido, concordamos com Marilena Chauí quando ela menciona que: "é possível ver o invisível, que o visível está povoado de invisíveis a ver que, vidente, é aquele que enxerga no vivível, sinais invisíveis aos nossos olhos profanos" (CHAUÌ, 1998, p.1-2). E para Saramago, a maior dificuldade do ser humano é justamente conseguir enxergar além do superficial. Assim sendo, nada melhor que usar figurativamente a cegueira para fazermos uma análise da sociedade em que vivemos.

Assim, mostraremos alguns pontos marcantes que conseguimos identificar a partir da análise que fizemos no romance, e no filme.

No decorrer da narrativa nos deparamos com situações que gradativamente vão se tornando normais entre as pessoas contemporaneamente. Por exemplo: observamos logo no início tanto do romance quanto do filme que um homem se aproxima do carro do primeiro cego se valendo da suposta solidariedade e se oferece para conduzir o cego para casa para logo em seguida roubá-lo: "escuta, eu posso levar ele, eu posso levar ele pra casa" (2 min. e 31 segundos). Depois quando a mulher do cego procura as chaves do carro não as encontra: "Cadê as chaves do carro?" (7 min. e 36 segundos), em seguida o próprio cego se questiona: "que tipo de gente rouba um cego" (8 minutos). Situação como a vivenciada pelo primeiro cego são frequentes em nossa sociedade, entretanto devido à recorrência exaustiva de tal ato, praticamente não enxergamos mais a brutalidade da circunstância.

Outro indício da falta de sensibilidade foi quando o primeiro cego chega ao consultório oftalmológico e por motivos de emergência passa na frente dos demais paciente que ali já estavam e alguns pacientes não se sensibilizam com o caso e reclamam:

> [...] Foi ordem do senhor doutor, o caso deste senhor é urgente. A mãe do rapaz estrábico protestou que o direito é o direito, e que ela estava em primeiro lugar, e à espera há mais de uma hora. Os outros doentes apoiaram-na em voz baixa, mas nenhum deles, nem ela própria acharam prudente insistir na reclamação, não fosse o médico ficar ressentido e depois pagar-se da impertinência fazendo-os esperar ainda mais [...]. (p.22)

Notamos que a pressa e a insensibilidade desses pacientes diante de um sujeito que apresenta um problema mais grave que os deles, apontam talvez para um indício utilizado pelo narrador a fim de demonstrar que a cegueira pode ser provocada pelo distanciamento existente entre sujeitos na sociedade moderna.

Saramago também critica severamente o governo por tomar a iniciativa de reclusão, isto prova que ele não conseguiu lidar com a cegueira criando assim, o isolamento dos cegos com o intuito de evitar uma epidemia de cegueira e a perturbação da ordem pública. Vejamos:

> O governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como cumpridores cidadãos que devem de ser, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações pessoais, um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional." (p. 50)

A partir deste discurso do governo, no livro e no filme, a crítica é acentuada com a repetição das instruções que são feitas aos cegos em quarentena, pelo governo afirmando ser necessário para o bem estar de todos, tanto dentro quanto fora do manicômio:

> pedimos a atenção de todos para as instruções que se seguem, primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas [...]décimo quarto, os suspeitos de contágio que vierem a cegar transitarão imediatamente para a ala dos que já estão cegos, décimo quinto, esta comunicação será repetida todos os dias, a esta mesma hora, para o conhecimento dos novos ingressados (p. 50/51)

Percebemos então o autoritarismo do governo até durante uma possível epidemia, e a repetição das exigências do governo nos leva a refletir que, mesmo diante de uma situação dolorosa, angustiante que há no manicômio, o governo abusa do poder impondo regras que devem ser cumpridas. O governo com as suas regras exige que suas ordens sejam cumpridas, contudo, não cumpre o que prometeu: um isolamento com todas as condições de higiene e alimentação, o que o governo faz ao invés de garantir alimentação e segurança aos isolados, é ameaçar. Vejamos a contradição na ordem do governo:

> Segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata (...) trata-se de uma recomendação, não de uma ordem (...) os internados são responsáveis por todas as consequências negativas (...) o Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever. Boas noites. (p. 50-51)

O governo está dando ordens ou ameaçando? Com este discurso Saramago expõe o descaso do governo para com os internos, a narrativa mostra ainda o sarcasmo do governo que após ameaças e promessas jamais cumpridas, ainda da um "boas noites", comprovando que não seria uma noite, mas intermináveis noites, quer "dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, [...] (p. 45).

Além de criticar ao governo, Saramago sabiamente critica a sociedade tida por pós-moderna, porque esta, mesmo diante da degradação humana e da imundície do manicômio, ainda levam ou mesmo mantém, lá dentro, a podridão da sociedade. Podemos comprovar tal fato quando na camarata dos cegos malvados aparece uma pistola usada para tentar manter a ordem e o poder, chegando ao ponto de, meio à degradação humana, ainda há quem comercialize refeições, obrigue as mulheres a se prostituir e que em meio aos mortos se preocupem apenas com a sucessão do poder. Constatemos:

> [...] matara o chefe. Não podiam ver que o cego da contabilidade metia precipitadamente as mãos nas algibeiras do morto, que encontrava a pistola e um pequeno saco de plástico com uma dezena de cartuchos. [...] surpreendidos por perceberem que a pistola já estava noutras mãos e que portanto iam ter um novo chefe, [...](p.186/187)

Entendemos assim, que às vezes nem a cegueira consegue modificar ou mesmo enternecer corações.

Mediante tamanha degradação, Saramago reduz sucintamente os homens a animais, uma vez que estes chegam ao grau zero de civilização: "era de morrer, uns quantos cegos a avançarem de gatas, de cara rente ao chão como suínos" (p.105), ele coloca os seres humanos abaixo ou mesmo pior que os animais, pois os animais continuam a ter sua visão. Vejamos: "até estes animais, antes domésticos, aprenderam a desconfiar dos afagos, agora caçam em grupo e em grupo se defendem de ser caçados, e como graças a Deus continuam a ter olhos" (p.250) enquanto que os seres humanos se questionam se "estes o são ainda"(p.160).

Contudo, no decorrer da narrativa vemos um contraste bem diferente. Após estarem todos confinados no manicômio observamos que no momento da refeição, os cegos partilham seus alimentos e utensílios do almoço: "[...] alguém quer mais leite? [...] tem mais comida do outro lado da mesa? [...] Eu tenho. [...] eu tenho um pote de frutas aqui, alguém quer um pouco? [...] Alguém tem uma faca ou um garfo? Eu tenho uma faca, quer usar a minha? [...] podemos dividir" (33 min. e 10 segundos). Observamos que a cegueira e a convivência obrigatória em grupos faz com que as pessoas se tornem mais solícitas e humanas.

Outro ponto interessante nas narrativas literária e cinematográfica é quando a mulher de óculos escuros descreve seu perfil para o velho da venda preta: “vinte sete, um metro e sessenta, cabelos escuros, olhos castanhos” (1 h. 42 min. e 44 segundos), em resposta ele diz: “não quero saber como você é.” (1 h. 42 min. e 49 segundos) E ela retruca: “mas como podemos nos conhecer?” (1 h. 42 min. e 52 segundos). Por fim o velho da venda preta responde: “Eu conheço aquele lado seu que não tem nome, é isso que somos não é?” (1 h. 42 min. e 54 segundos). Mais adiante a mulher da venda preta diz: “você é um homem e tanto” O que nos chamou atenção nas falas desses personagens é como eles depois de tantas desgraças conseguem se despir de antigas personalidades, e tirar o melhor daquela horrível situação, como aconteceu com a mulher dos óculos escuros. No início do romance ela levava uma vida de prostituta e dava muita atenção para sua aparência, porém no decorrer das narrativas ela passa a ter outros valores e um homem, que em momentos normais jamais lhe chamaria atenção, passa a despertar-lhe o interesse, como aconteceu com o velho da venda preta.

De forma similar, aquele grupo de personagens que permanecem unidos até o fim do livro e do filme passam por várias provações, contudo isso só lhes fortaleceu.

Nesta perspectiva, diante destes extremos onde, a partir do sofrimento, as pessoas tanto podem tornar-se insensíveis quanto solícitas refletimos que: “nunca se pode saber de antemão de que são capazes as pessoas” (p. 302/303) e que “sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferente” (p. 242). Pois conforme nos mostra Chauí “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior”. (CHAUÌ, 1998, p.3). Conforme o sentido proposto pela a autora os olhos seriam uma espécie de janela da alma.

Vivemos em uma sociedade na qual as mudanças ocorrem muito rápido, e Saramago, a partir da metáfora da cegueira chama nossa atenção para refletirmos como estamos vivendo, o que podemos fazer para ajudar o próximo ou a nós mesmos, pois o que vimos tanto no cinema quanto na literatura é que às vezes é preciso viver em meio aos excrementos para poder perceber o verdadeiro e real valor daquilo que temos. Ou mesmo da forma que aconteceu com a mulher do médico que não cegou, porque às vezes é preciso um sofrimento demasiado para poder enxergar além do nosso redor e assim valorizar o que se tem.

Desse modo, entendemos que devemos ter visão a partir do coração não dos olhos e, que o sofrimento, no caso a cegueira, nem sempre consegue modificar as pessoas.

Podemos a partir das duas obras, permeadas pela metáfora, refletir que para o ser humano pós-moderno não há esperança, vez que o que vimos foi a improvável ou quase impossível mudança de comportamento, seja na área política ou social. A comparação das

duas obras nos fez perceber que a metáfora não foi utilizada simplesmente como acessório ou mesmo para encantar, mas sim, com o intuito de abordar temas atuais e também realizar críticas políticas, humanas e sociais. Deste modo as duas linguagens fazem uso da metáfora para expor e criticar situações reais vivenciadas pela nossa sociedade.

Considerações finais

A proposta da pesquisa foi estabelecer possíveis diálogos entre a linguagem literária e a cinematográfica, tendo como objeto o romance **Ensaio sobre a cegueira** de José Saramago e o filme homônimo de Fernando Meirelles. Para tanto, elaboramos uma análise das principais diferenças entre as distintas narrativas, o fio condutor que norteou o estudo foi identificar o grau de intertextualidade ou dialogismo existente entre as duas obras.

Ao longo da análise percebemos que existem elementos estruturais que podem estar presente na maioria das narrativas, como o tempo, o enredo, o espaço, as personagens e o narrador que se fazem presentes nas narrativas analisadas. Além disso, é importante ressaltar que estudá-los separadamente a ponto de distanciar uma narrativa da outra pode causar prejuízo para o entendimento de ambas, haja vista que a convivência entre a expressão escrita e a expressão visual sempre estiveram muito próximas.

É fato que uma obra transposta para outro meio comunicacional será inevitavelmente modificada em diversos momentos do processo de adaptação. Devido à diferença entre a palavra escrita e a imagem em movimento, algumas passagens que se realizam bem no texto literário parecem não funcionar do mesmo jeito no filme ou pode ocorrer ao contrário. Pode-se fazer tal afirmação, pois notamos que a ênfase dada a algumas cenas na narrativa literária não é a mesma ênfase dada na narrativa cinematográfica, como é o caso da cena em que o cão das lágrimas beija a mulher e a indiferença que a mulher do médico olha para os cadáveres que são devorados pelos cães, na linguagem cinematográfica parece ter mais ênfase que na literária. Por assim ser e por não existir nas duas linguagens os mesmos recursos nos detemos nas aproximações e nas recriações, uma vez que é praticamente impossível ser fiel ao texto original. Isto porque, existe uma disparidade entre os recursos de cada linguagem. Assim, é importante entender que independente do maior ou menor grau de fidelidade em uma adaptação isso não implicará na questão da qualidade.

Além disso, o que compreendemos no decorrer da análise foi que não só as linguagens e os meios de produção de literatura e de cinema são diferentes, a recepção do leitor/espectador também é consideravelmente diversa. Nessa perspectiva, quem lê o romance não terá a mesma reação ao assistir o filme, pois os efeitos produzidos em cada meio são distintos.

Isto porque as duas linguagens possuem cada uma sua especificidade e seus elementos de expressão. Enquanto a narrativa literária narra para mostrar, buscando levar o leitor, por meio das palavras, figuras de linguagem e apelos sensoriais, estimulando dessa forma, o leitor a enxergar com os olhos da mente, a narrativa cinematográfica mostra para narrar, fazendo com que o espectador transforme em palavras as imagens que vê.

Esta análise acerca dos diálogos entre a linguagem literária e a cinematográfica nos permitiu perceber que a temática central é a mesma, contada praticamente na mesma sequência e, em muitos momentos, os diálogos entre as personagens são idênticos, contudo o que ocorre na adaptação é que há em certas passagens algumas supressões de determinadas cenas, pois seria praticamente impossível passar para a linguagem cinematográfica tudo o que ocorre em uma narrativa literária. Todavia, essas supressões não comprometem o desenvolvimento da temática central da obra adaptada.

Além disso, as duas linguagens fazem uso da metáfora para expor e criticar situações reais vivenciadas pela sociedade em diversos âmbitos: político, social e humano. Há uma critica ácida ao governo quando este toma a iniciativa de isolar e trancafiar as pessoas afetadas pela epidemia para assim tentar evitá-la. No entanto, o governo não consegue cumprir a promessa, submetendo e oprimindo os cegos ao autoritarismo e às ameaças. A nova sociedade que se estabeleceu com a cegueira branca vivencia as misérias do manicômio, com a podridão, a maldade e as brigas que continuavam a existir em meio às dificuldades, levando o autor a comparar a humanidade com animais.

Nota-se ainda que a linguagem visual, gestual e sonora proporciona uma dinamicidade ao texto cinematográfico; já no romance, tanto as ações quanto as sensações não são mostradas visualmente, mas organizadas de acordo com os recursos da língua e cabe ao leitor, portanto, não apenas interpretar o texto para construir seu sentido, mas construir imagens visuais, táteis e auditivas a partir da linguagem verbal e dos recursos imagéticos que podem ser desenvolvidos mediante seu conhecimento de mundo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas/SP: Autores Associados, 1999.

AMIRALIAN, M. L. T. M. (1990). **A integração dos deficientes visuais: aspectos psicológicos e sociais.** Boletim de Psicologia, 40(92/93), 61-64. In: http://books.google.com.br/books acessado em 15/11/2012.

ANDRADE, Elsa, "***Ensaio sobre a cegueira* ou o sofrimento de Saramago**" in jornal *O Bancário*, s/l, 6 de Novembro 1995, pág.10

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e comentários de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1998.

BAKHTIN, Mikhail **Estética da Criação Verbal**. São Paulo. Martins Fontes, 1992.

_____.Bakhtin: **dialogismo e a construção do sentido**. Campinas: Unicamp, 1997.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAZIN, André. **Che Cosa è il cinema**? Milano: Garzanti, 1999.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo; Ed. Ática, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CAMPOS, Fernando Coni. ***Cinema*: sonho e lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

CANDIDO, A. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura apreensão e produção de texto.** Brasília: Adunb, 2001.

CARLOS, Erenildo João. (org.) **Por uma Pedagogia da visualidade**. João Pessoa: ed. Universitária da UFPB. 2010.

CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain [et al]. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. 10.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema . In**Teoria Literária: abordagens históricas e Tendências Contemporâneas.** BONNICI, Thomas. (org) .. Moringa: EDUEM, 2003. (p. 295-304)

CREUS, Tomás Henrique. Do **Conto ao Filme: a Transposição da Narrativa Breve ao Cinema**. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós- Graduação em Letras, Porto Alegre, BR, RS 2006. Disponível em: http://www.ufrgs.br/ppgletras/defesas/2006/TomasEnriqueCreus.pdf acessado em Julho de 2012.

Declaração de princípios sobre a tolerância. Tradução da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1997. http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/653-2063-1-pb.pdf. Acesso em 10/11/2012

Ensaio sobre a cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Niv Fichman e Sonoko Sakai. Roteiro: Don McKellar, baseado em livro de José Saramago. Studio Canal Estúdio: O2 Filmes / Rhombus Media / Bee Vine Pictures. 20th Century Fox Brasil / Miramax Films, DVD (120 min.) 2008. Título original: Blindness

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI: Dicionário da língua portuguesa**. 5ª ed. rev. Ampliada. – Rio de Janeiro: nova fronteira, 2001.

GANCE, Abel. Literatura e cinema: arte de nossos dias. In: JOSEF, Bella. **A máscara e o Enigma**. Livraria Francisco Alves, editora S. A : Rio de Janeiro,2006

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. Séries Princípios. Editora Ática: 5ª edição 1998.

GIDE, André. **Os frutos da terra**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas sobre a manipulação da Identidade Deteriorada**. Rio de Janeiro,1988.

GUALDA, Linda Catarina em seu artigo **Literatura e Cinema: elo e confronto**. Disponível em: <http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=246>. Artigo recebido em 31 de março e aprovado em 13 de agosto de 2009. Acesso 04/01/12.

GUGEL, M. **A pessoa com deficiência e sua relação com a história da humanidade**. In: Pessoas com Deficiência e o Direito ao Trabalho. Florianópolis: Obra Jurídica, 2007.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: KOCH, Igedore Villaça. O texto e a construção dos sentidos. São Paulo: Contexto, 2000.

Kumar, Krishan. (1997). **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MEIRELLES, Fernando. **Diário de Blindness.** Disponível em: < http://blogdeblindness.blogspot.com.br/>. Acesso em 10 de Junho de 2012.

MENDES, Paula. **Metáfora**. In: E-Dicionário de Termos Literários. Coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9 disponível em http://www.fcsh.unl.pt/edtl. Data de acesso: 25/10/2009.

PROENÇA FILHO, Donicio. **A linguagem literária**. 3ª ed. Editora Ática. São Paulo, 1990.

PELLEGRINI, Tânia [ETAL]. Narrativa Verbal e Narrativa visual: possíveis aproximações. In **Literatura, Cinema e Televisão.** S.P : Instituto Itaú Cultural / Editora SENAC, 2003.

PEREIRA, Kira S. Se podes ouvir, escuta: A gênese audiovisual de Ensaio sobre a cegueira 2010. V.1 97 f., V.2 123 f. Dissertação (mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo,2010. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/55558548/Dissertacao-Kira-Pereira-V1

PCN. Brasil. **Ministério da Educação. Secretaria de Educação mídia e Tecnológica. Parâmetros Curriculares Nacionais**: Ensino Médio. Brasília: ministério da Educação, 2000.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, Origens do romance.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. 2ª Ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**, 38 ed., Editora Schwarcz LTDA, 1996, São Paulo.

SEORSI, Rosália de Angelo. **Cinema na Literatura**. Pro-Posições. v. 16. n. 2 (47) maio/ago. 2005

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

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.** In: PELLEGRINI, Tânia [Org.]. Literatura, Cinema e Televisão**.** São Paulo: SENAC, 2003. (p. 15-35).

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e transparência. 4ª Ed. São Paulo: Paz e Terra 2008.