

REPRESENTAÇÕES DE CIDADE EM DUAS PERSPECTIVAS: LITERATURA E CINEMA

REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD EN DOS PERSPECTIVAS: LITERATURA Y CINE

Elisandra Pereira dos Santos Reis¹

Claudio do Carmo Gonçalves²

RESUMO: Uma cegueira incomum, próxima à transparência ao invés de negra, foi uma criação do imaginário saramagueano para representar a situação da cidade contemporânea em meio aos paradoxos que a permeia. O presente artigo discorre sobre o estatuto da representação na obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, através de duas linguagens artísticas, a literária e a cinematográfica. Considerando o problema da referência na condição pós-moderna, segundo Hutcheon (1991), enfatiza-se que embora a sociedade contemporânea seja um referente do real para a narrativa saramaguena, esta não é a correspondência da realidade. O *Ensaio* evoca os sentidos do leitor, de modo a levá-lo a visualizar as imagens literárias, construídas pela linguagem e pelos imaginários do autor e do leitor. Desse modo, nesse trabalho é evidenciado o dialogismo (BACKTIN, 1997), ressaltando que os modos representacionais dialogam entre si, mas configuram outra representação, uma vez que mediado por outro olhar e outra linguagem.

PALAVRAS-CHAVES: Cidade. Representação. Dialogismo. Literatura. Cinema.

1 Produções artísticas contemporâneas: entre apresentar e representar

Ensaio sobre a cegueira, oitavo romance do escritor português José Saramago, é uma narrativa pós-moderna no sentido de Lyotard (2009), questionadora, forte e imagética. Um texto para ser lido com os olhos do imaginário e com todos os outros sentidos. O imaginário sem dificuldades levará o leitor a ver aflições, angústia, ruína social e humana. Essa sensibilidade levará esse mesmo leitor a perceber a maestria lingüística com que a narrativa é construída, a riqueza de detalhes, a seqüência tão lógica e tão inteligentemente posta que dá vida a uma leitura ímpar, na qual cada leitor configura e colore o cenário da narrativa, numa experiência única e pessoal.

Percebe-se na obra, o *Ensaio* em duplo sentido, o de um gênero textual e o sentido que remete a uma tentativa, uma formatação de algo que não é a versão final e acabada, antes é um experimento. É isso que se sente durante a leitura, que o autor conduz o leitor a experimentar a convivência numa sociedade cega. Ora o leitor é convidado a caminhar entre

¹ Mestranda em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus – Bahia. Email: elisandra.reis@hotmail.com.

² Dr. Em Ciência da Literatura (Poética), UFRJ-RJ e professor adjunto da UESC – BA / Orientador.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 4 jul. 2011.

as ruas da cidade fictícia, vê-la, ouví-la, sentir seus odores; ora ele é convidado a se colocar como mais um cego e inserir-se no contexto.

Quanto ao *Ensaio*, o caráter do inacabado e da tentativa é muito próprio da condição pós-moderna. A pós-modernidade é manifestada por alterações concretas no cotidiano do cidadão; questões estas de ordem econômica e social mundial. O mundo vivido, na condição pós-moderna é, evidentemente, diferente do que caracterizou o mundo da modernidade. A lógica que gere o contemporâneo é a mercadológica. A linguagem é a dos apelos através das imagens, das vitrines, dos sons, das cores e dos diversos discursos. Diz-se então desse contexto que a sua essência é o pluralismo, a multiplicidade.

Uma grande dificuldade percebida e sinalizada pelos teóricos críticos da pós-modernidade é definir “pós-modernismo”. Vê-se que, compatível com o paradigma da contemporaneidade, esse conceito não pode ser fechado, antes, sugerido, de modo que essa indeterminação semântica torna-se inevitável. Rouanet (1987, p. 230) diz que “se o termo é tão indefinido é porque reflete um estado de espírito, mais do que uma realidade cristalizada”.

Os questionamentos provocados pela pós-modernidade nas discussões acadêmicas têm trazido a representação como tema recorrente, no âmbito das artes, das culturas e da teorização dessas culturas. Em *Ensaio sobre a cegueira* o estatuto da representação é cuidadosamente constituído, dada a habilidade saramaguena no uso da linguagem, sobretudo da palavra. Ao estilo do autor, a palavra é utilizada tão na medida, que dispensa o uso dos sinais de pontuação, em sua maioria, sem ter prejuízo algum para a compreensão e dando conta de produzir uma narrativa sensível e instigante.

Distante da perspectiva de mimese, conforme era em Platão³, a representação na condição pós-moderna tende a ser interpretação, (re)invenção, (re)criação; perpassa por processos de memória, lembranças, recordações, reminiscências que levam a uma “re-presentificação”, ou seja, a presentificação de coisas em outra instância e perspectiva, a do representar.

O ficcionalista se encarrega de por meio do seu ofício, “re-presentificar” histórias, culturas, memórias, contextos, mundos, a partir de sua cosmovisão, sua arte, sua re-interpretção. Desse modo, a arte inaugura outra realidade distinta da que lhe serve de referente, ainda que a construção do artista perpassa pela percepção do real.

³ Em Platão a arte se encarregava de representar a natureza da forma mais próxima possível, logo, incidia em cópia, imitação, mimese, simulacro.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 4 jul. 2011.

A noção do referente como “o real” e “a verdade” em primeira instância, também, é problematizada e chega-se à compreensão de que, no contexto da pós-modernidade, a representação se vale de referentes, de realidades e de verdades, em lugar da Verdade. A cultura pós-moderna está assentada no simulacro devido à infinita proliferação de imagens cujos referentes iniciais já se perderam. Nesse contexto, fala-se da crise da representação, instaurada pela confusão representacional em meio à qual não se sabe se “tudo” é representação/ficção ou se “tudo” é realidade.

Segundo Iser (1996, p. 13) “o ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real”, ou seja, a ficção não tem compromisso com o real, antes o tem com a coerência, com a narrativa. Desse modo, ao passo em que o ficcionalista constitui um mundo real por representação, não constitui coisa alguma; seu construto nada mais é do que um ato de fingir. Mas, fingir não é mentir, é re-criar o real por meio de processos descritos por Iser (1996) como seleção, combinação e auto-desnudamento⁴. O autor diz ainda que

o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é a de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo por meio dessa repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que assim é referido (ISER, 1996, p, 14).

Retomando a expressão acima, “repetição do texto da realidade”, vê-se na concepção de representação postula por Iser, uma proximidade da concepção platônica sobre o tema, ressaltando um importante diferencial; para Iser o representar é transgressor de limites, os atos do fingir são articulados para transcender o real e constituir a realidade ficcional, por meio de um acordo tácito entre o autor e leitor, o qual é conhecido pela expressão “como se”; remetendo à idéia de “como se” fosse real.

Em *Poética do Pós-modernismo*, Linda Hutcheon (1991) vai além nessa discussão, ao dizer que talvez a narrativa ficcional seja mais verídica porque não ocorreu, uma vez que o escritor é uma testemunha independente. A autora problematiza os referentes não os negando, mas ressaltando que eles são sempre “desconfiáveis”, porque são textos, linguagem,

⁴ Seleção - é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto se desvinculam então da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de signos que foram tomados.

Combinação – cria relacionamentos intratextuais. Como o relacionamento é um produto do fingir, ele se revela, como a intencionalidade do texto.

Auto-indicação ou autodesnudamento – ocasiona um ato de duplicação peculiar designado pela expressão “como se” que por sua vez, indica que o mundo representado no texto deve ser visto como se fosse um mundo, embora não o seja, pois o mundo textual não significa aquilo que diz.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 4 jul. 2011.

interpretação, seleção, e que não têm valor de correspondência; afirma ainda que a literatura não tem significado por meio de nenhum tipo referente, uma vez que o referente é uma entidade discursiva.

Assim, as formas artísticas pós-modernas, a exemplo da literatura contemporânea, em destaque, as que dão conta da representação da cidade, na condição pós-moderna, se caracterizam por serem narrativas que instauram uma realidade ficcional reconhecida enquanto verdade representacional. Essa realidade ficcional, no texto literário contemporâneo é tão próxima da realidade vivenciada nas ruas das cidades, que se torna possível enxergar o movimento de mão dupla em ambos os construtos; vê-se a literatura representando a cidade ao passo em que a cidade, também, representa a literatura.

Nessa perspectiva, o escritor contemporâneo é aquele que consegue manter-se num distanciamento capaz de captar seu tempo e enxergá-lo, consegue estar em um ângulo do qual é possível captá-lo, sem necessariamente ser aquele que representa “a realidade” da atualidade, a não ser que o faça pelo caráter da inexistência, inadequação e estranheza que é facilmente perceptível nesse tempo e compatível com a ficção contemporânea.

Desse modo, essa narrativa é motivada pela urgência que permeia os espaços sociais de forma global. Vê-se uma literatura dita curta e grossa, urgente, no sentido literal, relativo ao que se faz sem demora, por um autor com pressa para um leitor igualmente apressado. Segundo Schollhammer (2009, p. 11) “a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente”.

A obra *Ensaio sobre a cegueira*, por ser constituída por muitos elementos tipicamente contemporâneos, parecia convidar um olhar artístico à utilização de outra forma de representação, a cinematográfica; para a qual o diretor brasileiro, Fernando Meirelles disse “sim” ao desafio. Na tentativa de reunir imagens, sons, cores, movimentos e a mensagem do texto saramagueano, *Ensaio sobre a cegueira*, o filme homônimo do romance de Saramago, chegou às telas dos cinemas.

O diretor Fernando Meirelles, admite no blog do filme, a luta para apresentar um trabalho que agradasse, não chocasse demasiadamente e fosse compatível em qualidade, ao texto literário com o qual dialoga. Esse era o grande desafio. Desafio, sobretudo, porque representar em imagens, o subjetivo, as sensações que a narrativa gera e que parecem ser a alma da mesma, certamente não seria tão simples, requereria um diálogo minucioso entre as

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 4 jul. 2011.

linguagens. É nessa linha dialógica entre cinema e literatura que a análise comparativa desse artigo se dá, tendo como enfoque a percepção do estatuto da representação e o constante dialogismo entre ambas as formas de narrativas: literária e cinematográfica.

2 Duas linguagens, duas representações: o dialogismo

Ao texto ficcional, cabe dizer e transmitir tudo o que tiver que fazê-lo por meio das palavras e dos sinais gráficos; esses são os recursos disponíveis à produção literária. Assim, as palavras de uma narrativa podem mostrar belezas e feiúras, cores, sons, cheiros, aconchego e repulsa, dinâmica, conflitos, vida e morte, se necessário for. O texto de Saramago, aqui em análise, é uma obra literária que suscita questionamentos universais, na condição pós-moderna, compatível de identificação com qualquer cidade ou nação nesse contexto. Trata-se de um texto vivo, conflituoso e confrontador.

Através de um processo descritivo cuidadoso, cada detalhe do enredo é muito bem “delineado” por meio de palavras, de modo a promover reflexão, compaixão, nojo, medo, constrangimento, e o que é melhor, atração pela leitura do texto, até que se chegue ao fim, na expectativa de supostamente “ver no que vai dar” a história. Descobre-se aos poucos, que a cegueira pode ser vista como uma metáfora para a indiferença, a desvalorização do outro e a insensibilidade, cujos referentes são os contextos da vida contemporânea, permeada pelos excessivos valores capitalistas e desumanos. A metáfora da cegueira infere que sem ver, o humano deixa “cair a máscara”, age como de fato ele é; mostra o que constitui a sua essência, os seus valores.

As personagens são cegas, assim como são cegos os sujeitos pós-modernos; ambiciosos, cruéis, adoecidos emocional e psicologicamente. Para falar dessa doença que não é exatamente uma patologia do corpo, Saramago, estabelece em sua ficção, uma crise, uma pandemia que chama de “cegueira branca”; compatível com as marcas do pós-modernismo, em conformidade com Jameson (1997) quando diz que

a época pós-moderna inaugura um novo tipo de sociedade cujo nome mais conhecido é sociedade “pós-industrial”, mas pode também ser reconhecida como sociedade do consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica, e similares. (JAMESON, 1997, p. 29).

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 4 jul. 2011.

Nesse contexto o autor contraria a anterior e óbvia noção de “cegueira”, sublinha outra perspectiva para ela, desconfia do conceito já estabelecido para o verbete e o questiona ao instaurar a “cegueira branca” como um evento paradoxal, deflagrado de forma inesperada e inexplicável.

Cegueira costuma ser negra, como já se sabe e conforme comenta o primeiro cego do *Ensaio*: “Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira, dizem que é negra” (SARAMAGO, 1995, p.13). O narrador saramagueano também comenta:

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, eis-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os por essa maneira, duplamente invisíveis. (SARAMAGO, 1995, p. 16).

O povo da cidade fictícia do *Ensaio* se percebeu com a visão cega de cegueira branca, leitosa. A brancura, a luminosidade e transparência na narrativa apontam outra possibilidade para “o não ver”. Antes de andarem em trevas, as personagens falam de “uma insondável brancura que cobria tudo”, (*Ibidem*, p.15) dizem-se “cegos de brancura” (*Ibidem*, p.16); de repente: “como uma luz que se apaga, Mais como uma luz que se acende.” (*Ibidem*, p.22). Fica instaurado na ficção, um conflito paradoxal que gera um choque no leitor; leitor esse que ora interroga quanto à pretensão do autor, ora viaja pela subjetividade metafórica da narrativa e passa a ler no enredo aspectos do real que o cerca cotidianamente, mas que nunca lhes tinha marcado tanto, dado à sua inserção no processo.

A representação por meio da literatura é quem consegue alcançar alguns sujeitos contemporâneos que ao se verem representados sob um olhar e através de uma forma de linguagem, se choca, reflete, admite ou rejeita as imagens produzidas pelo seu imaginário a partir da leitura. Surge então, talvez, a primeira das muitas relações dialógicas da narrativa, configurada pela troca de sentidos entre o leitor – que num sentido mais amplo, é um texto - e o próprio texto. Bakhtin caracteriza as relações dialógicas como relações de sentidos que se estabelecem entre enunciados (FARACO, 2009, p. 65). Nessa relação texto/leitor, de um lado está o enunciado da ficção, através do texto, e do outro, o enunciado do sujeito, por meio da sua própria vida, contexto e postura.

Ainda conforme os estudos de Faraco (2009) referentes ao dialogismo bakhtiniano, qualquer enunciado, se posto lado a lado no plano do sentido, acaba por estabelecer uma *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 4 jul. 2011.

relação dialógica. Partindo dessa perspectiva é que a forte e natural presença dialógica entre literatura e cinema, na obra saramagueana *Ensaio sobre a cegueira*, é aqui analisada. Esse estudo não objetiva o julgamento quanto a qual das formas de representação é melhor que outra; sabe-se que cada uma delas é única e tem suas peculiaridades; o enfoque é a dialogicidade entre ambas.

Para falar da relação entre obras literárias e cinematográficas heterônimas, usa-se a categoria conhecida como “adaptação”, entendida como a arte de traduzir idéias que foram, a princípio, elaboradas para ter sentido por meio de palavras. Ou seja, traduzir texto literário em imagens. De todo modo, entende-se que ambas as expressões artísticas aqui mencionadas constituem-se em si mesmas.

O *Ensaio* em literatura é a representação do imaginário saramagueano; em cinema é a representação de outro imaginário, o do cineasta Fernando Meirelles, configurado pela escolha dos atores para as personagens, a direção para a devida atuação, a escolha das cidades-cenários, bem como os locais das cidades a compor a narrativa do filme, “o clima” criado para as cenas por meio da sonorização, a representação da cegueira por meio de recursos de iluminação, dentre tantos outros aspectos.

É evidente, em casos de formas artísticas heterônimas como essa, que a produção cinematográfica dialoga com a literária, tem a narrativa como o principal referente. Mas, conforme diz Hutcheon (1991, p.186) “referência não é correspondência”. As linguagens como forma de representação conversam entre si, dialogam. De acordo com Bakhtin (1997, p. 350) “a relação com o sentido é sempre dialógica. O ato de compreensão já é dialógico [...] o crédito cedido à palavra do outro, o fortalecimento pela fusão, a compreensão que completa, que ultrapassa os limites da coisa compreendida, etc.”. Todas essas possibilidades configuram relações dialógicas, mas cada representação é única; cada texto, um texto.

O filme *Ensaio sobre a cegueira* é uma produção internacional, com equipes do Brasil, Japão e Canadá. Começou a ser produzido em 2006, passando por vários ajustes sempre que submetidos a opiniões, até ficar pronto em 2008. Os locais de filmagem foram a cidade brasileira de São Paulo e a canadense de Toronto. O filme é falado em inglês, e seu título original é “Blindness” (cegueira em inglês). O seu elenco é internacional e conta com nomes conhecidos como Julianne Moore, Alice Braga (*Eu Sou a Lenda* e *Cidade de Deus*) e Gael García Bernal (*Babel*). O roteiro ficou a cargo de Don Mckellar, de *O Violino Vermelho*.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 4 jul. 2011.

Meirelles, diretor de longa metragem do século XXI, buscou manter no filme do *Ensaio* a identificação com a equivalente obra, mas não a pretensão da exata identidade, conforme já elucidado. A consciência disso está posta na ficha técnica do filme onde consta: “Filme baseado na obra de José Saramago”. Fica clara qual a base do texto, do trabalho, ao mesmo tempo em que se ressalta que ali não está posta a obra literária, não se trata da repetição do mesmo.

De todo modo, o filme reflete tão bem a narrativa ficcional de Saramago que quem o vê, tendo lido a obra, sabe a sequência dos fatos e os espera; mas, naturalmente sente a falta dos muitos detalhes que só a escrita saramaguena oferece; o que é natural e conforme já mencionado, não se tem a pretensão de apontar uma arte como melhor do que outra, apenas como diferentes e dialógicas. É Stam (1992, p. 75) quem diz em sua obra *Bakhtin - da teoria literária à cultura de massa*, que “o dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural”.

Na concretização desse trabalho dialógico, foram muitos os desafios ao produtor; acredita-se que todos muito bem atendidos. O primeiro dentre eles a ser percebido no filme é a saída encontrada para representar a cegueira branca, uma vez que a cegueira da história não é a tradicional, antes de mostrar o universo dos cegos enquanto trevas, o filme apresenta uma tela branca e neblinada a cada ocasião da cegueira na história.

Desde a primeira cena, na qual, compatível com o texto literário acontece o primeiro caso da “doença”, o telespectador é impactado com a inesperada luminosidade e brancura em sua frente, como que de imediato o inserisse no contexto. Momentaneamente, ele passa a sentir uma enorme sensação de brancura diante dos olhos. O filme é entrecortado por essas telas brancas que se prestam a lembrar ao telespectador qual a condição das vistas das personagens.

Outro marco constante no imaginário de quem conhece a obra é a concepção de personagens sem nomes. Essa marca do incomum seria outro fator desafiante para o produtor que seguiu as pistas do texto para a caracterização e dinâmica das personagens, a partir das suas funções, seus papéis sociais, mantendo a universalidade e impessoalidade; quesitos nos quais, também, o filme dialoga com a obra literária.

Uma diversidade de sujeitos pós-modernos se identifica com alguma personagem da história, que é constituída por um grupo de atores bem diverso. Esse é um traço da narrativa que no filme é bem fortalecido pela seleção dos atores constituída por negros, brancos, orientais e “mestiços”, os quais colaboram para que o povo de nações híbridas se veja

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 4 jul. 2011.

representado em meio aos conflitos da história, cujos referentes são múltiplos; a exemplo do capitalismo que impera na sociedade contemporânea.

A inserção representacional dos diversos sujeitos nas narrativas literária ou fílmica se dá também pelas profissões. Se as personagens são identificadas pelo que fazem, as profissões são mencionadas, das tidas como mais nobres, a exemplo do médico, às consideradas desprezíveis, como a mulher dos óculos escuros, uma prostituta. Assim segue a sinalização das categorias: homens, mulheres, jovens, crianças, velhos, novos, “bons” e “ruins”; o homem, a espécie humana, em qualquer que seja o lugar, a nacionalidade, cidade, espaço, tem sua natureza confrontada ao assistir ao filme, assim como ao ler o livro. Todos são questionados quanto à sua competência de ver.

Nenhuma das formas artísticas de representação aqui abordadas pretende mostrar solução, sanar a crise, antes a intenção é deflagrar junto à metáfora da cegueira, uma reflexão quanto ao que o humano é capaz de ser ou fazer quando ninguém o vê, por exemplo. O que resta de humanidade quando o contexto social propaga a indiferença, o egoísmo, individualismo e a sobreposição do homem pelo próprio homem. A relação dialógica entre as linguagens literária e cinematográfica complementa e fortalece a mensagem que se pretende.

O filme enquanto uma produção “multi-pluri-artística” que mescla música, imagem, texto, cores, movimentos, etc, tende a alcançar mais pessoas ou até pessoas diferentes, se comparadas ao público leitor de Saramago. Em cada uma das formas artísticas em questão, literatura ou cinema, à sua maneira, consta de muita sensibilidade no trato do texto, o que sinaliza um trabalho cuidadoso, resultando na apreensão do leitor/espectador.

Na narrativa de Saramago, a sensibilidade do fazer artístico é presentificada através do seu peculiar uso da linguagem. Na produção cinematográfica, por Meirelles, pela junção dos elementos constitutivos de um filme: as cores, as imagens, os sons, a música, cuidadosamente providenciada e planejada, segundo o diretor “sempre uma mais leve para cenas dramáticas, e toda a trilha trabalhada com timbres desconhecidos, com o intuito de colocar o espectador num universo sonoro tão novo quanto o mundo da cegueira”, por fim, a sensibilidade e internalização das personagens, pelos atores, colaboraram para que o filme conseguisse provocar sensações semelhantes às que são provocadas pela leitura do romance ou em alguns telespectadores, sensações ainda mais fortes.

3 Considerações finais: O *Ensaio* como experimento da crise contemporânea

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 4 jul. 2011.

O estatuto da representação instaurado pela mensagem do texto de Saramago ao propor um *Ensaio sobre a cegueira* consiste em deslocar o leitor/expectador para o interior desse conflito que não é apenas fictício, na condição pós-moderna, conforme as palavras do próprio Saramago, proferidas em março de 2009, em Lisboa, constantes no seu blog: “Estamos a viver a situação do Ensaio e não estamos a dar por isso”.

Na cidade fictícia da narrativa de Saramago, onde ele rascunha um suposto “lugar de cegos”, da vigilância à distância (sistema panóptico), da prisão e liberdade paradoxal (prisão porque estavam literalmente presos, em quarentena, liberdade porque não havia quem os contivessem, os acompanhassem, estavam “à própria sorte”), ele confronta a natureza humana instaurando o experimento dos extremos, da falta de condição mínima de sobrevivência humana, de brios, de respeito. Nesse sentido, o filme estabelece essa relação dialógica com a literatura, uma vez que esse experimento é a essência da obra.

O leitor/telespectador tem como catarse um choque, um despertar e vários questionamentos, a exemplo de: Esse lugar não é onde estou? Não se trata da sociedade contemporânea? Não sou eu um dos cegos? Não somos todos vítimas da cegueira branca? Ou somos como a mulher do médico, que está a ver a cegueira do outro? O que fazer para ver outra vez?

Dentre tantas campanhas sociais que a mídia tem veiculado, talvez seja tempo de promover uma entre os homens, em prol do “salvamento”, da recuperação do próprio ser humano. O mal da brancura quase transparente não pode continuar assolando a humanidade que se considera avançada tecnologicamente, cientificamente e que marchando ao som do capitalismo desenfreado segue rumo a mais grave forma de cegueira contemporânea: a insensibilidade e indiferença, as quais confirmam que a cegueira do *Ensaio* é a cegueira de todos nós.

Como as formas artísticas de representação aqui abordadas não se propõem a apontar ou sugerir soluções, cada imaginário dos leitores/telespectadores é convidado a refletir e agir conforme julgue coerente a partir da mensagem que se tornam conhecedores. Uma coisa é possível afirmar: Ninguém sai de diante de um texto desses, do mesmo jeito que entrou.

RESUMEN: Una ceguera poco común, próxima a la transparencia al envés de negra, fue una creación de lo imaginario saramagueano para representar la situación de la ciudad

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 4 jul. 2011.

contemporânea em meio a los paradoxos que la permea. El presente artigo discurre sobre el estatuto de la representación en la obra *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, a través de dos lenguajes artísticas, la literaria y la cinematográfica. Considerando el problema de la referencia en la condición postmoderna, segundo Hutcheon (1991), enfatiza-se que aun que la sociedad contemporánea sea un referente de lo real para la narrativa saramaguena, esta no es la correspondencia de la realidad. El *Ensaio* evoca los sentidos del lector, de modo a llévalo a la visualizar las imágenes literarias, construidas por el lenguaje e por los imaginarios del autor y del lector. De ese modo, en ese trabajo es evidenciado el dialogismo (BACKTIN, 1997), resaltando que los modos representacionales dialogan entre sí, pero configuran otra representación, una vez que mediado por otro ollar e otro lenguaje.

PALAVRAS-CLAVE: Ciudad. Representación. Dialogismo. Literatura. Cine.

Referências

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as idéias do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

MEIRELLES, Fernando. *Ensaio sobre a cegueira*. Brasil. Fox Filmes. 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Perspectiva de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Krestsmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1997.

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

SCHOLLHAMMER, Karl Erick. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STAM, Robert. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

Blog de Saramago. Disponível em: <<http://www.josesaramago.org/blog/blogpor.php>>
Acesso em 06 nov de 2009. Às 18h 12min.

Ensaio sobre a cegueira. Disponível em:

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 4 jul. 2011.

<<http://www.imeviolao.com.br/arte-cultura/filmes/ensaio-sobre-cegueira.php>>
Acesso em 05 nov de 2009. Às 15h17min.

Diário de Blindness. Disponível em:
<http://blogdeblindness.blogspot.com/2008_03_01_archive.html >
Acesso em 05 nov de 2009. Às 16h 45min.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p 138 a 149, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio;
aceito em 4 jul. 2011.