



**FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

**De JANGADA rumo à CEGUEIRA
Narrativas em dois formatos: uma análise intersemiótica**

**Tânia Andrea dos Santos Franco
Coimbra, 2011**

**FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

De JANGADA rumo à CEGUEIRA
Narrativas em dois formatos: uma análise intersemiótica

Dissertação de Mestrado em *Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob orientação do Professor Doutor José Carlos Seabra Pereira

Tânia Andrea dos Santos Franco
Coimbra, 2011

Aos meus pais.

Ao Marco, meu marido e amigo.

A mim...

(...)

*Numa qualquer manhã, um qualquer ser,
vindo de qualquer pai,
acorda e vai.*

Vai.

Como se cumprisse um dever.

Cerra os dentes, alma aflita.

Tudo grita

«Tem que ser».

António Gedeão (2004), *Estrela da Manhã*.

AGRADECIMENTOS

É forte a minha crença de que há um dia em que chega o dia... O dia de percorrer outros caminhos, seguir outros rumos, de alcançar sonhos adormecidos mas acalentados por uma vontade que jazia à deriva de uma vida que seguiu por encruzilhadas.

O dia chegou. De olhos abertos ou fechados, acomodei a minha bagagem, feita de temores, coragem e determinação, num canto de uma jangada que luta por singrar mares de correntes sinuosas, que nos espicaçam a vontade de aperfeiçoarmos a destreza para sermos mais e melhores navegadores.

Contrariamente ao que julgava, não estava sozinha na imensidão do mar: outras jangadas começam a povoar o deserto que atravesso e a brisa, se não traz o canto das sereias, faz chegar a espuma dos sorrisos e da cumplicidade de uma longa travessia. Da terra nunca deixou de soprar o vento que me envolvia com palavras capazes de enfunar as velas de uma maior garra e determinação em chegar a este porto.

Percebi que, afinal, nunca estive só numa viagem que era só minha, pelo que há agradecimentos que não podem de forma alguma ser dispensados, sob pena de me tornar num navegador que, dispensando mapas, pode andar à deriva e aportar em lugares desprovidos da beleza do ser e do saber.

Desta feita, agradeço aos meus pais que, estando longe, sempre prestaram o seu apoio incondicional, ensinando-me a conjugar o verbo “acreditar” na primeira pessoa do Presente;

Ao Marco, meu marido, porto sempre seguro em dias de tempestade. Obrigada por acreditares em mim, pelo carinho e apoio; obrigada, acima de tudo, por tornares esta viagem uma realidade;

Ao Álvaro, meu cunhado, por me ter fornecido as ferramentas que me possibilitaram captar as imagens que servem de guia a este trabalho. Obrigada pela tua disponibilidade e paciência;

Aos que sendo poucos são os melhores amigos que podia desejar, obrigada por me estenderem as mãos abertas num sorriso capaz de fazer brilhar o sol nos dias cinzentos;

Aos nós surgidos dos novos laços: à Ana Paula Marques, astrolábio que me fazia enxergar para além do horizonte e continuar a voar mais alto; ao Rui Mateus, à Rosário Palmela e à

Andreia Loio, pela amizade sincera; à Sofia Geirinhas, pelo carinho e por do longe fazer perto; à Sandra Medeiros, pela solidariedade;

A todos os Professores que se tornaram os mestres e faróis desta viagem, muito obrigada por partilharem de forma tão generosa, entusiástica e entusiasmante os vossos saberes. Convosco aprendi o valor do conhecimento e do ensino;

Ao Doutor Seabra Pereira, bússola e leme deste percurso, que sempre soube aquietar um espírito ansioso e por vezes angustiado. Muito obrigada por me fazer crescer em confiança e conhecimento.

A viagem chegou ao fim? Chegou, mas porque estiveram a meu lado! Obrigada.

RESUMO

O presente trabalho tem por objectivo proceder a uma análise intersemiótica, tendo por base dois romances de José Saramago – *A Jangada de Pedra* e *Ensaio Sobre a Cegueira* – e os respectivos textos fílmicos, a fim de verificar o modo como a intencionalidade ideológico-comunicativa das obras literárias foi transposta para o grande ecrã, isto é, o cinema.

Em primeiro lugar, porém, e de modo a preparar o terreno para essa análise, fazemos uma breve incursão pelo percurso literário de José Saramago e, posteriormente, dedicamos algumas páginas às correlações existentes entre a literatura e o cinema para, finalmente, dilucidarmos algumas questões que ajudem a desmistificar os juízos erróneos acerca da “fidelidade/infidelidade” das adaptações cinematográficas.

Foi-nos, pois, possível constatar que o processo de transposição intersemiótica é uma tarefa nem sempre fácil, porquanto resulta de um trabalho de interpretação, conjugado com a linguagem cinematográfica, que não descarta a narrativa literária de que se apropria e o seu alvo, isto é, o espectador. Desta feita, verificámos que a adaptação cinematográfica implica, forçosamente, mudanças que assegurem a (re)criação de uma história capaz de despertar o interesse e motivação do “leitor” de imagens, atendendo ao respeito pela sua susceptibilidade e nível intelectual.

Palavras-Chave: José Saramago; literatura; cinema; transposição intersemiótica; “fidelidade/infidelidade”.

ABSTRACT

The aim of this work is to carry out an intersemiotic analysis, based on two novels of José Saramago – *The Stone Raft* and *Blindness* – and their filmic texts, in order to verify how the ideological and communicative intent of the literary works has been transposed to the big screen, that is, the cinema.

First, however, and to prepare the ground for this analysis, we make a brief foray into José Saramago’s literary path and, subsequently, we dedicate a few pages to the existing correlations between literature and cinema, to, finally, elucidate some issues that help to demystify the misjudgments about the “fidelity/infidelity” of the films adaptations.

It was, then, possible to realize that the process of intersemiotic transposition is not always an easy task, since it results from a work of interpretation, combined with the cinematographic language, that doesn’t neglect the literary narrative, which it appropriates, and its target, this is the spectator. Thus, we verified that the cinematographic adaptation implies, inevitably, changes that assure the (re)creation of a story capable of awakening the interest and motivation of the images, “reader”, mindful of their sensitivity and intellectual level.

Keywords: José Saramago; literature; cinema; intersemiotic transposition; “fidelity/infidelity”.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
------------------	---

CAPÍTULO I – A ARTE DE MISTURAR “TINTEIROS”

1. Saramago: fases e ciclos de um mago.....	3
2. Duas artes em atracção e interacção semiótica	7
2.1. Cinema na Literatura.....	7
2.1.1. Literatura no cinema.....	12
2.2. Atracção sem traição	14

CAPÍTULO II – UMA DERIVA DA JANGADA

1. “Artes Mágicas” de pessoas comuns	17
1.1. Efeito Borboleta: <i>Teoria do Insólito</i>	17
1.2. Enigmas em tela esbatida	19
1.2.1. Actos feéricos em acção	19
1.3. A (des)ordem da escrita	25
1.4. Na companhia da solidão	26
2. Fendas no istmo	29
2.1. Uma (pen)ínsula que se faz ao mar	29
2.2. Geografia das fracturas e sua adaptação	33
3. Jogadas de peões sobre um tabuleiro de pedra	37
3.1. Soltar amarras	37
3.2. Jogadas ao sabor da navegação	41
3.3. Navegação, sem norte, rumo ao Sul	47
4. Prófugos e navegantes da jangada	49
4.1. Uma porta com duas saídas	49
4.2. Encontro de pares e uma ponta solta do mesmo novelo	52
4.2.1. Na peugada do sentido	52
4.2.2. ... Encontro do amor, do eu e do outro	63
4.2.3. Se a terra ainda treme, a viagem continua!	75
4.2.4. Morte e nascimentos: uma antítese de esperança	77

CAPÍTULO III – OUTRA VISÃO DA CEGUEIRA

1. Imagens que (não) passais pela retina	81
1.1. A cegueira: transposição de uma metáfora	81
1.2. «mal-branco»: indícios de um estado transitório	84
2. A cegueira sem nome, sem espaço, sem tempo	88
3. As trevas da brancura num mundo de cegos	90
3.1. Uma curta-metragem	90
3.2. Uma longa-metragem	92
3.2.1. Sodoma e Gomorra	92
3.2.2. Purificação e regeneração: simbiose de símbolos	97
3.3. Labirinto: racional e dementado	101
4. Singularidades de géneros	104
5. 7- Um número místico: sinédoque da humanidade	110
CONCLUSÃO	115
BIBLIOGRAFIA	119

INTRODUÇÃO

Nos dias de hoje, e depois de se ler *Uma História da Leitura* de Alberto Manguel, é impossível não questionar por que vias seguiu uma prática inevitavelmente ligada a um dos melhores amigos do Homem: o livro.

Mas não se estranhe que, apesar da imensa variedade e quantidade de livros, a leitura seja acantonada em estantes tantas vezes visitadas e revisitadas, unicamente, pelo pó; afinal, vivemos no tempo do facilitismo, do prazer imediato, aspectos que justificam que o cinema ganhe cada vez mais adeptos, contrariamente ao que se verifica com o livro, esse instrumento de saber, prazer difícil e fuga para outros mundos.

O que à primeira vista pode parecer uma apologia do livro, serve apenas de mote para referir que se deve acompanhar o desenvolvimento de uma sociedade que, cada vez mais, se pauta pela técnica e pela tecnologia.

Desta feita, em vez de disputarmos a primazia da literatura sobre o cinema e condenar os que preferem “ler” os livros através das inebriantes artes cinematográficas, devemos ancorar os nossos olhos em ambas as formas de arte e aferir o grau de afinidade que estabelecem entre si e, acima de tudo, analisar o modo como o cinema se apropria e transpõe, do papel para a tela, obras literárias. Quem sabe se não vimos corroborar que a sétima arte é, também ela, uma forma passível de nos fazer contactar com a literatura.

E eis que fica exposto o propósito deste trabalho, tomando como obras literárias os dois romances de Saramago adaptados ao cinema – *A Jangada de Pedra* (guião escrito por Yvete Biro e filme realizado por Georges Sulitzer) e *Ensaio Sobre a Cegueira* (guião escrito por Don Mckellar e filme realizado por Fernando Meirelles) –, por ser precisamente a correlação intersemiótica entre as narrativas literárias e fílmicas que ocupará, respectivamente, o Capítulo II e III.

A fim de não gorar as expectativas do leitor, alertamos, desde já, que a referida análise não se pautará por toda a metalinguagem cinematográfica capaz de dar conta de todos os processos adaptativos em questão, o que não se fica a dever à falta de rigor, mas a um olhar consciente de que tal envolveria a necessidade imperiosa de outro trabalho de investigação muito mais minucioso.

Um aspecto a que daremos um destaque significativo, pelo menos no que concerne à obra *A Jangada de Pedra*, é, indubitavelmente, à linguagem musical, por ser a que também contribui para dar corpo e ênfase à intencionalidade ideológico-comunicativa que se pretende transmitir. Nesse sentido, serão apresentadas algumas alternativas musicais que poderão ser encontradas nos anexos em formato digital que constam do Cd* que acompanha esta dissertação, bem como alguns vídeos que contemplam imagens dos filmes, de modo a elucidar o leitor face às apreciações que formos tecendo.

Seria negligente dar o trabalho por concluído sem haver um capítulo prévio que fornecesse as informações passíveis de abrir as portas para a comparação em que nos deteremos.

Assim, no Capítulo I abordaremos, as fases e ciclos da produção literária de José Saramago com o intuito de situar as duas obras que nos servem de base. Seguidamente, deter-nos-emos nos aspectos que possibilitarão compreender a afinidade que afinal existe entre cinema e literatura, sem esquecer a questão da “infidelidade” das adaptações cinematográficas.

Está assim preparada a jangada que nos conduzirá ao porto da cegueira. Mas será com olhos de reparar que efectuaremos um percurso que nos permita sulcar mares feitos de páginas e imagens, cujas impressões ficarão registadas pelo rasto de tinta que deixaremos nas páginas que se seguem.

*Estes anexos, por dizerem respeito a textos fílmicos diferentes, encontram-se identificados pelas pastas A e B (*A Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a Cegueira*, respectivamente). Para uma correcta visualização dos vídeos deverá utilizar o programa de leitura, seguindo os seguintes passos: 1.º abrir o programa; 2.º clicar em *File*; 3.º clicar em *Quick Open file*; 4.º clicar na pasta correspondente ao anexo (A ou B); 5.º clicar no vídeo que pretende visualizar.

CAPÍTULO I

A ARTE DE MISTURAR “TINTEIROS”

1. Saramago: fases e ciclos de um mago

(...) agora que comecei a escrever, sinto-me como se nunca tivesse feito outra coisa ou para isto é que tivesse afinal nascido.

(Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*: 50)

É com alguma frequência que enrugamos a testa e franzimos o sobrolho quando alguém diz não gostar de Saramago, do próprio ou da obra, porque repudiam uma escrita que afronta as normas da gramática ou porque não apreciam um discurso marcadamente político e ateuista.

Ora, o “problema” da pontuação é, por de mais, um argumento gasto e oco¹, mas que juntamente com a questão política e religiosa se torna numa desculpa inteligente para ocultar a falta de apetência para a leitura ou para desviar do caminho conducente a uma troca de ideias inexistentes pela dificuldade em compreender o pouco que se tentou ler.

Em todo o caso, não é nosso intuito proceder a um discurso encomiástico que faça jus ao malogrado escritor José Saramago e que se sente nas várias publicações surgidas após o seu falecimento. O que pretendemos destacar é que quem não contacta com a obra saramaguiana perde a excelente oportunidade de engrandecer um espírito que se sentirá abalado nas suas convicções – passando a encarar o mundo com uma perspectiva diferente e, sinceramente, menos optimista, por exemplo, no que toca à Humanidade –, ao mesmo tempo que se sentirá deslumbrado com narrativas magnificamente entretidas com as malhas de uma imaginação fabulosa, capaz de criar personagens a quem dando as mãos percorremos os caminhos do ser e do saber. Sintetizando: Saramago possibilita-nos crescer enquanto pessoas no sentido de rever condutas, convicções e comportamentos.

Se Saramago “engrandece”, não será despropositado dizer que também saiu engrandecido das várias leituras dos clássicos que foi fazendo na Biblioteca do Palácio das Galveias. Este contacto ter-lhe-á fomentado o gosto de ser ele mesmo o criador das palavras que trouxeram a

Nota: no decorrer deste trabalho, assumam-se como nossos os destaques feitos a **negrito**, salvo indicação contrária. Para além disso, e para simplificar, abreviamos os títulos de alguns romances de Saramago, a saber: MPC – *Manual de Pintura e Caligrafia*, AJP – *A Jangada de Pedra* e EC – *Ensaio Sobre a Cegueira*.

¹ Concordamos com Carlos Reis (1998: 11) quando refere que a «reformulação da pontuação» causa «engulhos» «a quem ainda não percebeu que ler um texto literário é (também) aderir a uma lógica da singularidade enunciativa que só persiste e se impõe, na medida em que quem a formula é detentor de um projecto literário sólido e coerente.».

público o seu primeiro romance – *Terra do Pecado* (1947)² – seguindo-se, após dezanove anos de inactividade literária, a publicação de outras obras que, embora dessem a conhecer a genialidade do autor, a mesma só seria reconhecida muitos anos mais tarde³, aquando da publicação de *Levantado do Chão* (1980)⁴.

São exactamente as obras que se situam antes e depois de *Levantado do Chão* que permitem efectuar, como afirma Horácio Costa (1997: 17) na sua tese de Doutoramento, «uma divisão extraordinariamente nítida entre a sua **primeira parte**, na qual o escritor se dedicou a explorar os mais diversos terrenos da expressão literária, e a **segunda**, que prossegue até à actualidade, marcada pela publicação do ciclo de romances que afirmaram o seu nome como um dos mais importantes no âmbito da literatura escrita em português em ambos os lados do Atlântico na segunda metade do século em curso [séc. XX]».

Em virtude desta afirmação, não será difícil perceber que a notoriedade e consagração do escritor se ficou a dever a muitos anos de trabalho que lhe possibilitou alcançar uma escrita plena e consistente, ou seja, foi na sequência de um «período formativo»⁵ que conquistou o reconhecimento, numa segunda fase.

É no decorrer desse percurso que o escritor «amadurece devagar e se decide pelo romance» (Costa, 1997: 12), género que elege em virtude da justificação que apresenta a Carlos Reis (1998) e que se pode resumir na necessidade «de explicar tudo», «andar à volta das coisas, para tentar chegar o mais próximo delas», «de ver mais e mais e mais e mais» (pp. 92-3). A ideia com que ficamos é que os romances de Saramago acabam por ser um espaço de auto-reflexão, em que

² Em entrevista concedida ao Doutor Carlos Reis (1998: 23), Saramago afirma que este romance «resulta do surgimento de leituras mal arrumadas e mal organizadas».

³ Este reconhecimento tardio foi percebido por Horácio Costa (1997) quando se começou a dedicar ao estudo da obra saramaguiana, ao verificar que a Biblioteca Sterling de Yale não dispunha de muito material crítico e em Portugal, em 1985, a crítica era praticamente inexistente no que respeita às obras anteriores a 1982. O próprio Saramago (1996: 104) mostrou-se consciente dessa situação, como se pode constatar pelo comentário que tece, a respeito da defesa da tese do doutorando: «(...) lembrei-me dele [Horácio Costa] quando almoçava com alguns dos professores que participaram no júri e que, alegando que à tese faltava o indispensável suporte bibliográfico, fizeram a vida negra ao pobre doutorando. **Horácio Costa não tinha culpa de que até aí ninguém se tivesse interessado seriamente pelo que andei a fazer nos anos do eclipse** (...). Levaram tempo [«os meretíssimos professores»] a reconhecer que o trabalho de Horácio Costa até nisso teria de ser inovador: **inaugurava a bibliografia que não existia**.».

⁴ Saliente-se que foi esta obra que fez com que o escritor se sentisse verdadeiramente escritor: «Encontro-me escritor quando, de repente, a partir do *Levantado do Chão*, mas sobretudo a partir do *Memorial do Convento*, descobro que tenho leitores. E foi a existência dos leitores (de muitos leitores) e de certo modo também uma pressão não quantificável, mas que eu poderia imaginar que resultava do interesse desses leitores, que me levou a continuar a escrever.» (Reis, 1998: 30).

⁵ Esta expressão faz parte do título da Tese de Doutoramento de Horácio Costa (1997) – *José Saramago. O Período Formativo*. O objectivo do autor consistiu em estudar a primeira fase da produção literária da obra saramaguiana por estar consciente de que a mesma foi responsável pela maturidade literária do escritor, já que «Para lá do factor temporal, que indica uma fase que antecede a outra na trajectória de um escritor deve necessariamente ser considerada como formativa da subsequente (...), é menos devido à mera contraposição entre um primeiro período variado, em termos genérico-literários, e um segundo dominado pelo romance, que devido à contraposição entre a qualidade literária das duas fases da obra de Saramago – e principalmente entre a diferença de seu perfil como autor *antes e depois* de *Levantado do Chão* –, que podemos afirmar sem sombra de dúvida que aquele pode ser como um «período formativo» do segundo» (p. 19).

a narrativa é entrosada e permeada por um olhar denunciador e inquiridor na tentativa de encontrar respostas para um conjunto de questões que lhe povoam o pensamento (cf. Reis, 1998: 30-1).

Destarte, será legítimo dizer que ao ler o romance se lê o autor. Porém, não devemos incorrer no erro de assumir que cada romance é uma autobiografia do escritor; antes, a memória e o sinal de uma pessoa em situação de criatividade *in progress*. Para prestar um melhor esclarecimento, atentemos no que José Saramago, depois de assumir que memória e romance são duas entidades indissociáveis, refere a Carlos Reis (1998:96) após a questão que visa aferir de que é que o romance é memória: «Em primeiro lugar, [o romance] é memória de mim mesmo (...). Há sempre uma participação da minha própria memória pessoal (...). Eu seria incapaz de escrever sem a participação da minha memória – o que não significa que alimente os livros com factos da minha vida que ela recorda. Sou o menos biografista dos romancistas, à excepção de *Manual de Pintura e Caligrafia*.».

Manual de Pintura e Caligrafia (1977) é o segundo romance do escritor que surge após um hiato de trinta anos. Mas não é este lapso temporal ou a questão biográfica que lhe conferem o valor que se lhe atribui; na verdade, a crítica literária concorda e converge para a opinião de que este romance é importante na medida em que é «uma obra de transição, já que nele, Saramago, se abre, pela primeira vez na sua vida adulta, à prosa de ficção, linguagem a que se dedicaria maiormente desde então» (Costa, 1997: 273), para além de que «funciona como um cadinho no qual todo o percurso textual que o escritor acumulara até então se reflecte» (*idem*: 274)⁶.

É neste sentido que esta obra pode ser e é considerada como sendo um romance de aprendizagem e de mudança⁷, porquanto a escrita «Durou o tempo necessário para se acabar um homem e começar outro.» (MPC: 308), já que «esta caligrafia, este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento» (*idem*:46).

⁶ Neste sentido, convém salientar que neste livro, e como refere Ana Paula Arnaut (2008: 21), reúnem-se «as grandes preocupações temáticas que nortearão toda a sua futura produção literária (conto, teatro, diário e, principalmente, romance): o ateísmo bastas vezes confesso, ou o repensar do papel da igreja e da religião na sociedade; o enorme empenhamento ideológico traduzido na adopção do ponto de vista dos mais fracos e desfavorecidos ou na incisiva denúncia e crítica de injustiças e desumanidades de índole e de jaez diversos; o papel de primordial importância concedido à mulher que no que respeita ao seu trânsito histórico-social quer no que se refere ao relevo que desempenhará na (in)formação e desenvolvimento afectivo, moral e ideológico do universo masculino.».

⁷ A corroborar estas características, vale a pena considerar as palavras de Ana Paula Arnaut e Maria Alzira Seixo: «Não é por acaso, pois, a indicação genológica da 1.ª edição de *Manual de Pintura e Caligrafia* – “Ensaio de Romance” – aponta para uma vertente marcadamente reflexiva (característica do género ensaio) decorrente de uma procura experimental do conhecimento e dos saberes.» (Arnaud, 2008: 19); «(...) a “caligrafia” do título (noção académica e pictórica de escrita, imagética) se justifica por essa indicação de “manual” (...), sendo o manual o volume de iniciação que no entanto [H.] só pode iniciar porque parte de um repositório de conhecimentos adquiridos e facilitados – como a narrativa de viagens a Itália que H. nos dá nos seus escritos, entusiástica e banal soma descritiva de visitas a museus que lhe dão o sentido do conhecimento (...)» (Seixo, 1999: 30).

Se, como referimos anteriormente, *Manual de Pintura e Caligrafia* funciona como um separador de águas na produção literária de Saramago, é a partir do mesmo que Ana Paula Arnaut (2010) identifica os **ciclos** da mesma produção, partindo da análise dos temas abordados.

Assim, a autora aponta um primeiro ciclo – «**portugalidade intensa**» (p. 51) – que «decorre entre *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), exclusive» (*idem*); um segundo ciclo que «abarca os romances publicados entre *Ensaio Sobre a Cegueira* e *As Intermittências da Morte*, exclusive.», «romances de **teor universal ou universalizante**» (*ibidem*); e, por fim, um terceiro ciclo de produção ficcional, identificado pelos «**romances fábula**» (p. 52 – destaque da autora), de que fazem parte *As Intermittências da Morte* (2005), *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009).

Ora, se atendermos aos dois romances em que assenta a base deste nosso trabalho, verificamos que *A Jangada de Pedra* (1986) se integra no primeiro ciclo e *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) no segundo, mas de nada nos serve esta identificação se não soubermos, efectivamente, quais as diferenças inerentes a cada ciclo⁸, ainda que a classificação atribuída nos faça vislumbrar as mesmas:

«Neste período [portugalidade intensa] verificamos uma enorme apetência pelo tratamento de temas históricos, directa ou indirectamente relacionados com a História e com a Cultura portuguesas, seja de um passado mais remoto seja de um tempo mais recente. (...) A delimitação feita no âmbito desta fase dos romances de teor universal ou universalizante diz respeito quer à utilização de estratégias que evidenciam o culto de temas de cariz mais geral, quer a uma reconhecida ressimplicação da linguagem e da estrutura narrativa».⁹(Arnaut, 2010: 51-2)

Em virtude das diferenças apontadas, não nos surpreenderá que *A Jangada de Pedra* direcione o seu foco sobre a Península Ibérica e que *Ensaio Sobre a Cegueira* se centre num espaço indefinido, logo universal, para dar conta de uma humanidade que se encontra em processo de reabilitação. Para além disso, ajuizamos que a “ressimplificação” ocorrida de um ciclo para o outro contribuiu para que *Ensaio Sobre a Cegueira* conquistasse mais leitores e, talvez mais do que estes, espectadores que acorreram às salas de cinema.

⁸ Não abordaremos as características subjacentes aos “romances fábula”, uma vez que o nosso trabalho não incide sobre algum dos romances desse ciclo. Para uma melhor clarificação, consulte-se a obra que nos tem servido de apoio: Arnaut, 2010: 51-70.

⁹ Esta diferença é percebida por José Saramago e traduzida na brilhante metáfora que dá nome à conferência que proferiu em Turim – *A Estátua e a Pedra* – e que ajuda a perceber esta mudança: « (...) É como se eu, ao longo de todos estes romances desde *Manual de Pintura e Caligrafia* até *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, é como se eu me tivesse dedicado a descrever uma estátua. (...) não sabia que tinha andado a descrever uma estátua, para isso tive de perceber o que é que acontecia quando deixávamos de descrever e passávamos a entrar na pedra. E isso só pôde acontecer com o *Ensaio sobre a Cegueira* (...). Então, aquilo que o livro coloca não é já mais a descrição da estátua, mas uma tentativa de entrar na pedra que é como quem diz entrar no mais profundo de nós.» (Saramago, 1998: 11-2).

Assim sendo, e porque o cinema também é narração, fica uma dúvida relativamente ao grau de facilidade/dificuldade de adaptação cinematográfica, pois que, em nosso entender, uma narrativa mais linear será mais fácil de transpor para a tela do que propriamente uma narrativa que se vai ramificando por este e aquele vector temático, como se verifica com *A Jangada de Pedra*.

Mais do que avaliar as dificuldades sentidas pelo guionista e pelo realizador no processo de adaptação da obra literária ao grande ecrã, o nosso intento consiste em tomar o produto final e compará-lo com as respectivas narrativas literárias, a fim de aferir o modo como a intencionalidade ideológico-comunicativa foi adaptada. Todavia, fica este objectivo adiado para os capítulos seguintes, pois consideramos pertinente verificar, num primeiro momento, como e porque “nasce” esta atracção do cinema pela literatura e vice-versa, sem esquecer de abordar a problemática da “fidelidade/infidelidade” das adaptações cinematográficas.

2. Duas artes em atracção e interacção semiótica

2.1. Cinema na Literatura

Em tempos idos, que a nossa imaginação jamais poderá resgatar, o Homem nutria um amor imenso e intenso pelas artes, pelo que a “rivalidade” e a luta pela primazia, cedo, se fez sentir, até porque as Musas não apoiavam todas as suas formas de representação (pintura e escultura)¹⁰.

Em tempos tão próximos, as mesmas artes tornaram-se meras “silvas esotéricas” que, estando ao alcance de todos, não atingem o entendimento de todos. Hoje, e para muitos, a “arte” é sinónimo de elitismo ou de tédio, é fruto de quem vive alheado da realidade.

A Literatura, que entendemos como sendo a magnífica arte da palavra, tem sentido esses preconceitos e tem lutado constantemente pela supremacia que outrora detinha. Não faltam, porém, cépticos que profetizam o fim da Literatura, pois que esta não consegue competir com as novas solicitações (*internet*, videojogos, cinema, entre outras) que se inscrevem e nos inscrevem na era da imagem e do som.

A “arte da palavra” exige que lhe seja dedicada tempo e requer um esforço concentrado por parte do leitor¹¹ – a interpretação não chega de forma gratuita – pelo que o prazer, para muitos, não é imediato, o que aborrece e faz fechar as páginas do livro que tem sempre tanto para nos ensinar.

¹⁰ Aguiar e Silva (1990: 164-5) alerta-nos para esta questão: «(...) convém lembrar que nem a antiguidade grega nem a antiguidade romana conheciam Musas da pintura e da escultura, o que é bem elucidativo acerca do reduzido prestígio intelectual e social dessas artes (...)».

¹¹ Este esforço é atestado por Umberto Eco (1979: 55), na medida em que encara o texto como «um mecanismo preguiçoso (ou económico) que vive da mais-valia de sentidos que o destinatário lhe introduz» e, como tal, «quer que alguém o ajude a funcionar» e ninguém melhor para o fazer do que o leitor, uma vez que é a ele que o texto se dirige.

Compreendemos, obviamente, que é muito mais cómodo “ler” certa obra através das inebriantes potencialidades cinematográficas, na medida em que, contrariamente à leitura do livro, a nossa mente fica muito mais liberta, porque o grande ecrã congrega os sons e o rol de imagens que, supostamente, deveriam ser construídas por nós – na medida em que se partilha a opinião de Ernesto de Sousa (1960: 17) para quem «Apagadas as luzes, o espectador submete-se, ele “sofre” o filme, não o pensa.», acabando por se «”dissolver” mentalmente perante a tela» (Léglise, Paul & Peters, J. L. M., 1996: 121).

Se bem que livros e cinema abram a porta para um outro mundo em que leitor e espectador, respectivamente, podem vivenciar uma experiência diferente da sua, consideramos que, na maior parte dos casos, o grande ecrã, porque “mostra” a informação diegética, é muito mais propício a levar o espectador a sentir-se parte integrante da realidade retratada e a viver a mesma com um fascínio que o embala nos braços da ficção¹².

Ora, ficando o espectador no centro da grande indústria cinematográfica, porquanto é a ele que os filmes se destinam e de quem depende o sucesso dos mesmos, vamos encontrar, tal como se verifica na literatura, em que há vários géneros literários, uma vasta tipologia fílmica (comédias, melodramas, terror... enfim, cinema para todos os gostos), cujos temas visam, sobretudo, ir ao encontro dos desejos do espectador e não da satisfação ou desenvolvimento das suas exigências intelectuais¹³.

Mas será que nós, defensores da Literatura, devemos condenar o cinema por ter usurpado o pedestal em que o livro outrora assentava? Claro que não! Afinal, o cinema também é uma arte, a Sétima Arte, alicerçada no seu próprio **sistema semiótico**¹⁴, mas que deve grandes contributos à

¹² A este propósito, considerem-se as palavras de Léglise, Paul & Peters, J. L. M. (1966: 117-8):

«Para o espectador médio uma película adquire uma função semelhante à de um romance ou de uma peça de teatro. Todos estes meios lhe oferecem a oportunidade de participar numa vida diferente da sua, na vida de outra pessoa, noutra ambiente e noutras circunstâncias e noutras regiões do mundo.

A tela dum cinema, a capa de um livro, o pano dum teatro, são como uma porta para um outro mundo, onde será possível viver uma segunda existência – talvez, nalguns aspectos, “uma vida dupla”. Mas **a leitura dum livro** apenas pode conduzir a uma segunda vida interior, pois o **mundo descrito em palavras é um mundo interior, e que só pode ser apreendido pela memória e pela imaginação.**

Mas o filme não só representa a realidade quase como ela, naturalmente, se apresenta como ainda coloca o espectador, emocionalmente, mesmo no centro da própria realidade [encarada de modo «virtual», como refere o autor] que vê desenrolar-se perante os seus olhos.».

¹³ É este aspecto que, em alguns casos, lhe atribui a condição de “mau cinema”, no sentido em que o define Georges Sadoul: «Na minha opinião, o mau cinema é aquele que não faz progredir o conhecimento do mundo, quer se trate da natureza ou do homem – o homem na humanidade, na sociedade –, quer contribuindo expressivamente com uma nova forma de *poética*, porque a poesia é uma forma metafórica do conhecimento.» (Sadoul, Georges, “As Maravilhas do Cinema”, *apud* Sousa, 1960: 130).

¹⁴ Conforme nos diz Aguiar e Silva (1996: 76), o sistema semiótico é «uma série finita de **signos** interdependentes entre os quais, através de regras [o **código**], se podem estabelecer relações e operações combinatórias, de modo a produzir-se semiose.», isto é, sentidos.

literatura¹⁵, atestando-se também o contrário, pelo que será justo descobrir o manto da rivalidade que cobre estas duas artes, até porque, como no-lo mostra o trabalho de Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (2001: 15), é possível «focar o relacionamento intersemiótico operado entre duas artes que mantêm entre si um elevado grau de afinidade transtética, por partilharem uma matéria de expressão comum (o signo verbal), por consistirem ambas na representação de uma sucessividade de acontecimentos distribuídos num tempo-espaco e por disporem de estruturas enunciativas (dimensão narrativa).».

Ora, esta afinidade é potenciada pelo facto de a literatura e o cinema (sem esquecer as demais artes), por oposição à língua histórica natural (**sistema semiótico modelizante primário**), serem um **sistema semiótico modelizante secundário**¹⁶, cuja natureza aberta permite uma interacção com os demais sistemas abertos, isto é: os sistemas semióticos (literário ou artísticos) não assumem uma delimitação fixa nem um fechamento estanque, pelo que funcionam como polissistemas de fronteiras indefinidas e fluidas, em intercomunicação com outros sistemas abertos.

Christian Metz, fundador da semiologia do cinema, reconhece que, para além dos códigos especificamente cinematográficos¹⁷, há outros que fazem parte de outros sistemas:

«Tenho reparado cada vez mais que o conteúdo dos filmes (...) é organizado por sistemas, por códigos que são, digamos, ideológicos, isto é, que são susceptíveis de aparecer no cinema, mas sem grande alteração da sua própria estrutura, que podem aparecer igualmente noutras linguagens para além da linguagem cinematográfica, num

¹⁵ Aliás, Maria do Rosário Lupi Bello (1995/6: 105-6) reconhece que, «independentemente das diversas conclusões teóricas que resultam da aproximação entre estas duas formas de arte, existe um dado que não é possível ignorar: o cinema desde sempre se serviu e continua a servir da literatura como fonte de inspiração e frequentemente mesmo como suporte estrutural.».

¹⁶ A semiótica, tal como no-lo refere Joly Martine (1993: 34) «tem o projecto científico de se preocupar de um ponto de vista teórico e analítico com os processos de significação (e por isso de interpretação) não de forma globalizante nem generalizante (mesmo que tenha tido efectivamente este género de ambição por um momento), mas a um nível de rigor aceitável e fiável, destinado a determinar e a justificar colectivamente os limites de interpretação cultural de uma mensagem». Foi partindo deste pressuposto cultural, que enquadra o homem numa comunidade histórico-social, que a Escola Soviética de Semiótica, da qual se destaca Juri Lotman, partiu do princípio de que o homem só se realiza na sua relação com o mundo que o rodeia recorrendo aos vários **sistemas semióticos**. Ao sistema de signos e códigos que enforma o sistema semiótico atribuíram os semioticistas soviéticos a designação de **sistemas modelizantes do mundo**, uma vez que condicionam o indivíduo na construção ou acesso a uma certa visão do real e adopta um certo modelo para os seus modos de agir na interacção com os seus semelhantes. Ao reconhecerem, também, que a modelização semiótica do mundo parte sempre do sistema da língua histórica natural (a língua materna), o que se percebe por ser o primeiro sistema semiótico com que se contacta, operaram a distinção entre **sistemas modelizantes primários** (a língua) e **sistemas modelizantes secundários**, englobando este último a literatura e qualquer uma das outras artes (pintura, música, cinema, etc).

¹⁷ Numa entrevista realizada por René Fouque *et alii.* (1979: 170), Christian Metz identifica como códigos especificamente cinematográficos os que estão «relacionados com o trabalho da imagem fotográfica em movimento posta em sequência, do som, das suas relações recíprocas, e também das relações entre a imagem, o som e a fala». No âmbito da literatura, vamos encontrar um conjunto de códigos que formam o seu policódigo: o **código fónico-rítmico**, o **código métrico**, o **código estilístico**, o **código técnico-compositivo** e o **código semântico-pragmático** (cf. Aguiar e Silva, 1990: 58-61 – destaque do autor). Saliente-se, contudo, que o facto de podermos identificar cada um destes códigos não pressupõe a sua independência, ou seja, a utilização de um não exclui os demais.

romance, num cartaz, na televisão, etc. Um outro exemplo de código não específico mas que desempenha, todavia, um papel muito importante nos filmes, é simplesmente o código da língua que o filme emprega (...).» (Fouque, 1979: 170-1)

Como refere Maria do Rosário Lupi Bello (1995/6: 106), a multiplicidade de relações estabelecidas entre o cinema e as demais artes «leva muitos, entre os quais Bazin, a afirmar que o cinema é uma arte impura, porque assimila em si um capital que vai buscar às outras artes (literatura, música, arquitectura, fotografia, etc)».

Pelo exposto, verificamos que a literatura e o cinema, bem como as outras artes, adquirem um funcionamento complexo, não só pela natureza aberta de cada um dos sistemas semióticos, mas também pelo facto de os mesmos se caracterizarem por uma **constituição heterogénea**, pois para haver **semiose** literária ou artística – fenómeno de realização comunicacional e não de «semiose introversiva» (como queria Roman Jakobson) – é imprescindível, da parte de emissores e receptores, um processo contínuo de interferência mútua, e não uma exploração estanque e hierarquizada.

Assim sendo, não nos surpreenderá que a literatura possa receber contributos do cinema e vice-versa, como veremos neste ponto e no seguinte. Porém, com o advento do cinema, nos finais do séc. XIX¹⁸, e até há bem pouco tempo, considerava-se que esta manifestação artística, embora com as suas diferenças, era submissa à literatura, em virtude de ser esta a fornecer a matéria-prima¹⁹. Todavia, também é possível verificar-se o oposto como no-lo prova a adaptação a romance do filme²⁰ de Jean-Luc Godard – *A bout de souffle*²¹.

Caso mais curioso tem que ver com a publicação de guiões de filmes destinados ao público leitor, como se de um texto dramático se tratasse. Os guiões, como se sabe, são a adaptação do texto literário ao cinema, ou seja, são «(...) uma espécie de planificação analítica de todo o trabalho a efectuar. Nele[s] se encontram discriminadas as sequências da câmara (grandes planos, planos médios, e planos gerais), o tempo e os movimentos de câmara (panorâmicos,

¹⁸ O ano de 1895 costuma ser indicado como marco do início do cinema, em virtude da primeira sessão do cinematógrafo de Louis e Auguste Lumière no *Grand Café*, Boulevard des Capucines em Paris.

¹⁹ A este propósito, consideremos as palavras do Doutor Abílio Hernandez Cardoso (1995/6) que, para além da convergência e conflitualidade que pauta o relacionamento entre estas duas formas de comunicação, dão conta desta dependência: «Entre a literatura e o cinema existe uma relação que compreende, simultaneamente, a convergência e a conflitualidade. O estudo dos aspectos convergentes entre a linguagem literária e a linguagem fílmica têm constituído a principal preocupação de uma perspectiva comparativista que, no essencial, tem procurado explicar o cinema pela influência que este, desde praticamente o seu nascimento, recebeu da literatura. Por sua vez, a análise dos aspectos conflituais tem sido realizada, sobretudo, em trabalhos de investigação cuja metodologia se centra na determinação dos limites e das especificidades de cada uma das linguagens. **Em qualquer dos casos, porém, o estudo das relações entre o cinema e a literatura pressupunha, até há não muitos anos, a aceitação, tácita ou expressa, de uma hierarquia das artes, em que o cinema se via sistematicamente relegado para um estatuto de marginalidade e de manifesta subordinação relativamente à literatura**». (pp. 25-6).

²⁰ Este intercâmbio filmo-literário, de acordo com Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, pode ser designado por «novelização» (cf. Sousa: 2001: 133).

²¹ Veja-se Aguiar e Silva (1990: 178).

travellings, etc.), pormenores de direcção (disposição de cenários, movimentos dos actores, colocação das pessoas e objectos nos cenários, etc.), bem como os diálogos ou o comentário.» (Léglise, Paul & Peters, J. L. M., 1996: 14), pelo que não se estaria à espera que pudessem passar a livro.

Outro aspecto que não podemos deixar de referir prende-se com «a publicação de *découpages*, num subgénero narrativo que ficou conhecido como “cine-romance” ou “livro-câmara”» (Sousa, 2001: 133).

Ora, tais designações (“cine-romance” ou “livro-câmara”) conduzem qualquer neófito ou leigo nestas matérias a antever uma forte ligação do livro com a “sétima arte”, o que possibilitará **ler** o livro como se estivesse a **ver** um filme. Tais considerações não serão despropositadas, na medida em que o “cine-romance”, como nos informa Aguiar e Silva (1990: 179), «se caracteriza por construir as personagens, as situações e os eventos narrativos em conformidade com a **gramática** do cinema, de tal modo que os seus textos se configuram como que pré-organizados para a sua transposição fílmica.».

Ainda que o mesmo autor identifique a obra de *L'année dernière à Marienbad* de Alain Robbe-Grillet como um «perfeito exemplo de **cine-romance**» (*idem*), não podemos deixar de fazer referência a um exemplo nacional: Jacinto Lucas Pires.

Este é também um «escritor cinematográfico» (Sousa; 2003: 35)²², na medida em que, por exemplo, o seu livro *Azul-Turquesa* é classificado pelo próprio como «um livro quase-filme» (cf. Sousa; 2003: 35). Ao ler este texto, o leitor não se exime das suas funções, mas adquire, necessariamente, uma outra que é a de espectador, ou seja, torna-se um leitor-espectador, como podemos constatar por um pequeno excerto:

«Desaparece uns segundos na sombra e, quando reaparece, traz uma garrafa de vinho na mão. Poisa a garrafa em cima do balcão, junto do copo. Depois abre uma gaveta e fecha-a, e outra, e ainda mais uma. Olha então para a garrafa, suspira, pega nela, volta a abrir a primeira gaveta e, pás, quebra o gargalo contra o rebordo. Alguns bocados de vidro espalham-se pelo chão. (...) De seguida, enche o copo, inclinando a garrafa de pescoço cortado com muito cuidado, quase cerimónia. Estando o copo cheio, leva-o junto da boca (...).» (*Azul-Turquesa*, pp. 44-45)²³

Efectivamente, pela leitura deste excerto, verificamos que predomina a técnica e a gramática do texto fílmico; o narrador onisciente é elidido e a focalização converte-se em estrita objectividade visual, numa narrativa construída e ordenada pela “frieza” da lente de filmar, deixando o texto pré-organizado para uma posterior transcodificação fílmica.

²² Em entrevista ao escritor/cineasta.

²³ *Apud* Sousa, 2003: 13.

É claro que nem toda a literatura mais recente é tão marcadamente cinematográfica à semelhança, por exemplo, da obra de Jacinto Lucas Pires. Porém, é inegável que os contributos que tem recebido da sétima arte têm influenciado o modo de narrar, consciência atestada por Abílio Hernandez Cardoso (1995/6: 27) ao reconhecer que o cinema já venceu as suas marcas nas formas literárias, especialmente nos textos narrativos: «Os modos como o romance, por exemplo, organiza a componente do espaço na sua relação com os movimentos e o olhar das personagens, ou a descrição dos gestos e das atitudes destas em plena actividade comunicativa de natureza não verbal, têm sido explicados, com frequência cada vez maior, pela influência que a linguagem cinematográfica vem exercendo na narrativa literária.».

A este propósito, Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (2001: 135-140) apresenta alguns exemplos no âmbito da literatura portuguesa que nos ajudam a perceber esta «contaminação cinematográfica» (*idem*: 133), relativamente aos quadros de referência comuns²⁴ e à metalinguagem de natureza cinematográfica (definição de conceitos pertencentes à linguagem cinematográfica), bem como os códigos e tecnologias cinematográficos na literatura (cf. *ibidem*: 144-255).

Se pretendermos um exemplo mais próximo do âmbito deste trabalho, consideremos a afirmação proferida à agência Lusa pelo realizador Miguel Gonçalves Mendes a propósito de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*: «É o mais cinematográfico de todos os romances de José Saramago, é o que tem a estrutura para adaptar para cinema»²⁵. Pois bem, por aqui, mais uma vez, se comprova a dialéctica que sintoniza estas duas artes e que proporciona a mistura de “tinteiros”, literários e cinematográficos.

2.1.1. Literatura no cinema

Depois de comprar o bilhete, o espectador senta-se comodamente na sua cadeira. Aguarda que as luzes da sala se apaguem para dar lugar às luzes e sons que dão vida à tela. Ali fica uma, duas ou mais horas num ambiente descontraído que possibilita o alheamento da realidade, dispensando o delicioso esforço de dedilhar as páginas de um livro debaixo de uma luz artificial que fere a íris, a córnea, a retina e a paciência para estar sentado, num silêncio mental que é por vezes interrompido pela voz de uma realidade que o faz perder o sentido do que lê – “Que

²⁴ De acordo com Eco (1979: 88), os «quadros comuns» (ou «frames») «fazem parte da normal competência enciclopédica do leitor que a compartilha com a maior parte dos membros da cultura a que pertence e são, em geral, regras para a prática».

²⁵ Mota, Vítor (2001, 09 de Julho).

aborrecimento! Tenho de voltar atrás!” – o que não se verifica no cinema, porquanto as imagens sucedem-se num falso discurso contínuo²⁶ que prende ao ecrã.

Depois da sessão, perguntemos ao espectador as suas opiniões sobre o filme e ele será capaz de tecer considerações sobre outros trabalhos do realizador e das personagens que conhece da tela por via de toda a «efervescência artificial» (Léglise, Paul & Peters, L. M., 1966: 46) dos Óscares, das entrevistas, dos rumores, ou seja, de tudo aquilo que move a indústria cinematográfica. Por outro lado, perguntemos-lhe se conhece a obra de determinado autor, se sabe de que livro consta esta ou aquela personagem e, sem surpresa, reparamos que as respostas podem roçar o disparate que nos fará soltar uma gargalhada a par da tristeza de ver a literatura a não conseguir acompanhar o poder da imagem que se vê passar à frente dos olhos.

Perceberá o leitor deste trabalho que reconhecemos ser hoje atribuída ao cinema a primazia que antes cabia à literatura. Porém, partilhamos da opinião de Ernesto de Sousa (1960: 16) ao constatar que a importância do cinema é decisiva na divulgação da literatura, afirmação corroborada do seguinte modo:

«Já não nos alarmemos muito se, em conversas surpreendidas no «café» ou no autocarro, ouvirmos atribuir *Hamlet* a Laurence Olivier e *Othelo* a Orson Wells. E a verdade é que, embora através de gravíssimos erros de informação e de uma óptica quase sempre discutível, milhares ou milhões de pessoas conhecem Shakespeare pela primeira vez, em todo o mundo, pelo cinema».

Ora, o que aqui está em causa é a adaptação cinematográfica de obras literárias de que não faltam exemplos na nossa literatura – *Frei Luís de Sousa*, *Amor de Perdição*, *As Pupilas do Senhor Reitor*, *O Crime do Padre Amaro*, *O Mistério da Estrada de Sintra*, *O Filme do Desassossego* – sem nos esquecermos do nosso Prémio Nobel, José Saramago, que já conta com três das suas obras adaptadas ao cinema: *A Jangada de Pedra*, *Blindness (Ensaio sobre a Cegueira)* e, mais recentemente, *Embargo* (conto que integra *Objecto Quase*).

Não podemos, no entanto, deixar-nos levar pelo radicalismo e pensar que o contacto com a literatura se reduz a uma ida ao cinema, porquanto muitos são aqueles leitores que só depois do livro se tornam espectadores e não serão menos aqueles espectadores que depois da tela, instigados pela curiosidade, se rendem às páginas de um livro lido com olhos ávidos de uma imensa vontade de reviver toda uma história que já tem um palco previamente preparado com os cenários, o desfile das personagens e os acontecimentos.

²⁶ Sobre este aspecto, atente-se nas palavras de Abílio Hernandez Cardoso (1995: 28): «É (...) no princípio da fragmentação e da descontinuidade que se baseia a montagem cinematográfica. Os acontecimentos são divididos em planos que representam parcelas da totalidade da acção; esses planos são depois organizados e ordenados de modo a que a totalidade da cena e o seu significado se detectem a partir de relações que se estabelecem entre os diversos segmentos.».

Quando estas duas situações se atestam é frequente ouvir comentários que enaltecem ou desconsideram um dos dois formatos da narrativa (literária e fílmica): ou porque o livro é mais aborrecido do que o filme, ou porque o filme não foi **fiel** ao livro, apontando-se várias justificações tendo por base um jogo comparativo que assenta no modo como se operou a **transposição, ou transcodificação intersemiótica**²⁷ da obra em causa.

Mas será que podemos falar de “fidelidade” ou “infidelidade”? Não estaremos a incorrer no mesmo erro de considerar que alguém é fiel só porque teve a sorte de nunca se ter visto a traição ou que é infiel só porque pensou ou olhou de forma mais viva numa outra pessoa? Não fique indignado o leitor com este exemplo, porquanto o que queremos mostrar é que tudo se resume a ponto de vista e interpretação que, fruto de cabeças cada qual com sua sentença, podem ser múltiplas.

2.2. Atracção sem traição

Ora, também na sétima arte, nenhum filme, por muito que tente, «copiar» uma obra literária, conseguirá transpor a totalidade da sua capacidade plurissignificativa, quer dizer, ser absolutamente fiel ao livro.

(Sousa, 2001: 117)

Em nosso entender, escrever um romance, uma novela, um conto, uma tragédia ou uma comédia será uma tarefa mais fácil do que operar a sua transcodificação intersemiótica – comumente chamada de “adaptação”: basta dispor de papel e caneta e a trama desvelar-se-á nas folhas preenchidas pela tinta da imaginação. Direccionando o nosso olhar para o caso do cinema, avaliamos um maior grau de dificuldade, corroborada por Paul Léglise & L. M. Peters (1966: 13-4): «Para a produção de um filme não basta uma câmara de filmar e algumas bobinas de película virgem. Tem de haver, em primeiro lugar, um princípio de argumento, uma *sinopse*, ou pelo menos, uma determinada ideia. Às vezes um produtor compra um simples título – que pode ser o de uma canção ou de um livro (...). O argumento surge só mais tarde, dependendo do realizador e do elenco. Nessa altura o produtor traça o gráfico dos custos de produção enquanto o argumentista e o realizador organizam o guião que é uma espécie de planificação analítica de todo o trabalho a efectuar.».

Antes de se proceder à adaptação de uma obra literária, em primeiro lugar, é preciso lê-la e interpretá-la, isto é, apreender a(s) intencionalidade(s) ideológico-comunicativa(s) que pretende

²⁷ A transposição, ou transcodificação intersemiótica, neste caso, consiste no facto de o texto fílmico ser construído com signos e com uma gramática que dependem de um sistema semiótico diferente daquele de que dependem os signos e a gramática do texto literário (cf. Aguiar e Silva, 1990: 165).

veicular; em segundo lugar, deverá ser harmoniosamente conjugada a linguagem cinematográfica²⁸, que comporta a linguagem verbal, a montagem, os estúdios, os cenários: toda uma parafernália que se corporizará no texto fílmico.

É precisamente através da leitura que a obra literária se actualiza no seu «conteúdo potencial» (Eco, 1979: 65), porquanto é o leitor que a vai colocar a «funcionar», ao identificar e preencher os «espaços em branco» (*idem*: 55), ou seja, os elementos «não-ditos» (*ibidem*: 54). Assim sendo, compreende-se que haja múltiplas interpretações, uma vez que os leitores não se distanciam dos seus conhecimentos, da sua “enciclopédia”²⁹ literária nem dos seus horizontes de expectativa. Nesse sentido, não se pode dizer que apenas há uma interpretação válida: várias interpretações – com condicionado relativismo, é claro – são possíveis.

Desta feita, a interpretação do guionista (que adapta ao papel) e do realizador (que transpõe para a tela) não será menos legítima. É em função da mesma que o guionista opta por cortar ou acrescentar cenas, deslocar ou transformar alguns acontecimentos, etc³⁰, ou seja, através das técnicas cinematográficas, guionista e realizador dispõem de um sistema semiótico susceptível de conferir mais ou menos ênfase à intencionalidade ideológico-comunicativa da narrativa literária, para além de conseguir «igualar a caneta do escritor a uma câmara» (Brito, 2006: 9).

É precisamente em função da adaptação que reside a problemática da *fidelidade* ou *infidelidade* à obra literária, porquanto há sempre a possibilidade de «demolir a arquitectura textual» (Sousa, 2001: 46). Compreende-se, então, que, por exemplo, Saramago se mostrasse relutante em vender os seus direitos autorais de *Ensaio Sobre a Cegueira*, até porque a adaptação de *A Jangada de Pedra* deixou-o um tanto decepcionado, como refere em entrevista a João Céu e Silva (2009: 193): «(...) Pareceu-me que, embora seja um filme limpo e honesto, algo falhou ali. Não sei muito bem o que é nem quero pensar nisso.» – reacção completamente oposta ao visionamento de *Blindness* de Fernando Meirelles, pois que o escritor ficou verdadeiramente emocionado.

Não se pode, contudo, atestar a fidelidade ou infidelidade de um filme só porque seguiu, ou não, mimeticamente a obra que lhe serviu de base, já que a adaptação foi fruto da interpretação de um indivíduo. A nossa afirmação ganha força no parecer de Maria do Rosário Leitão Lupi Bello (2005: 29), porquanto refere que «(...) toda a **transposição intersemiótica** envolve um processo de interpretação, é resultado de uma específica leitura, que se manifesta no conjunto de

²⁸ Christian Metz define o cinema como sendo uma «linguagem cinematográfica» porquanto não sendo uma escrita ele permite uma escrita, ou seja, «uma linguagem permite construir textos mas não é ela própria um texto, nem um conjunto de textos, nem um sistema textual» (Metz, 1971, *apud* Seixo, 1979: 15-6).

²⁹ «Enciclopédia» ou «competência enciclopédica» é definida por Eco (1979), como sendo uma «expressão mais vasta que “conhecimento dos códigos”» (p. 58) e que, por isso mesmo, é um «complexo sistema de códigos e subcódigos» (p. 81).

³⁰ Para um melhor conhecimento destes e outros processos adaptativos, veja-se Brito, 2006: 7- 21.

opções tomadas pelo realizador; por outro lado, julgamos dever definir as relações que se estabelecem entre os textos (literário e fílmico) como relações intertextuais, que traduzem uma cumplicidade mútua – sem que esta implique, ou deva implicar, qualquer subordinação de um texto ao outro, ou algum tipo de condicionamento da autonomia do texto cinematográfico». Daqui resulta que a mesma narrativa literária, ao ser adaptada por dois guionistas/realizadores distintos, obviamente dará origem a duas adaptações diferentes, sem que isso implique a perda da sua intencionalidade comunicativa.

Para além disso, convém ter em conta que, como nos diz Doc Comparato (2004: 235) «existem vários níveis, ou graus de adaptação, com base no maior ou menor aproveitamento dos conteúdos da obra original.», pelo que não se deverá apontar taxativamente a infidelidade do texto fílmico, mas sim o seu grau de fidelidade.

De qualquer modo, o objectivo do nosso trabalho não consiste em nos determos sobre este aspecto, mas simplesmente verificar de que forma é que a intencionalidade comunicativa de *A Jangada de Pedra* e *Ensaio Sobre a Cegueira* foi transposta para o grande ecrã.

Pois bem, entre páginas e imagens, seguiremos o rumo de uma jangada e atracaremos numa terra de cegos, a fim de proceder a uma análise intersemiótica.

CAPÍTULO II

UMA DERIVA DA JANGADA

1. “Artes Mágicas” de pessoas comuns

1.1.Efeito Borboleta: *Teoria do insólito*

Nunca se repetirá de mais aquela outra trivialidade de que as pequenas causas podem produzir grandes efeitos.

(Saramago, *O Homem Duplicado*: 83-4)

Se, como às crianças antigamente se contava, para ilustração das relações entre as pequenas causas e os grandes efeitos, uma batalha foi perdida por se ter soltado uma das ferraduras a um cavalo (...) ³¹

(*idem*: 117)

Naquele dia, como noutros tantos, saiu de casa. Abriu a porta do carro e sentou-se no banco. Sabia qual o seu ponto de chegada, mas ficou com dúvidas quanto ao caminho que devia seguir, a fim de evitar o trânsito. Tinha um horário a cumprir e não queria, de forma alguma, que algo compromettesse a sua escrupulosa pontualidade.

Mentalmente, percorreu as várias ruas e vielas que o podiam conduzir ao seu destino e... a decisão estava tomada. Ligou o motor e iniciou a sua curta viagem.

Contrariamente ao que estava à espera, deparou-se com uma fila imensa. Era impensável que houvesse um engarrafamento àquela hora e naquela estrada. Vendo o tempo a passar, não conseguia calar os porquês que tomaram conta da sua mente e sentiu uma enorme irritação.

O trânsito avançava muito lentamente. Foi necessária intervenção policial para orientar o tráfego. Uma hora passada... não vai chegar a tempo... não vai chegar a tempo... e não chegou mesmo.

Nunca soube, por mais que se interrogasse, a que se deveu aquela situação. Apenas pensou que não é fácil prever certos acontecimentos. Contudo, grande parte dos automobilistas sabia o motivo: o patrão, por falta de matéria-prima, que não iria chegar naquele dia por causa da malfadada greve dos camionistas, decidiu mandar os seus trabalhadores para casa mais cedo.

Eis como uma simples situação faz desencadear uma série de acontecimentos que podem interferir com a nossa vida.

³¹ Curiosamente, e a corroborar a consequência dos pequenos gestos, encontrámos em Plínio Torres (03 de Janeiro de 2007) a catadupa de acontecimentos que conduziram à perda da dita batalha: «Por vontade de um prego, perdeu-se uma ferradura; Por vontade de uma ferradura, perdeu-se um cavalo; Por vontade de um cavalo, perdeu-se um cavaleiro; Por vontade de um cavaleiro, perdeu-se a batalha; Por vontade da batalha, perdeu-se o reino inteiro».

Tal caso, faz-nos pensar na teoria desenvolvida por Edward Lorenz³², segundo a qual o simples bater das asas de uma borboleta numa qualquer parte do mundo é o suficiente para provocar um Tsunami no seu antípoda. Ainda que nos pareça exagerado e ridículo culpar a pobre borboleta, reconhecemos os nossos parcos conhecimentos de física e admitimos que, efectivamente, a deslocação de ar provocada pelo bater das asas da criatura pode, contudo, surtir um grande efeito – sejamos capazes de aceitar que a capacidade de realização não exige grandes proporções, na medida em que há um “Efeito Borboleta”!³³

Todavia, requer-se alguma sensatez para que este efeito não sirva para explicar que Salazar caiu da cadeira porque alguém pontapeou uma pedra. Aliás, é o próprio narrador de *A Jangada de Pedra* que nos alerta para a incursão em juízos erróneos: «Sabido é que todo o efeito tem sua causa, e esta é uma universal verdade, porém, não é possível evitar alguns erros de juízo, ou de simples identificação, pois acontece considerarmos que este efeito provém daquela causa, quando afinal ela foi outra, muito fora do alcance do entendimento que temos e da ciência que julgávamos ter» (p. 14).

A Ciência, porque é ciência, encontra explicação para acontecimentos fenomenais, ou não, abrangidos pela racionalidade. E é aqui que o romance em análise nos prega uma rasteira que faz tremelicar o nosso espírito e entendimento, pondo em causa a veracidade dos factos relatados.

Nada nos faz prever, porque é inequivocamente insólito, que o risco traçado por Joana Carda será capaz de provocar uma série de efeitos. No entanto, os cães mudos voltam a ladrar e a Península Ibérica transforma-se numa ilha. A estes, somam-se ainda os feitos insólitos e enigmáticos das restantes personagens principais: Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaíço e Maria Guavaira.

No cômputo geral, e ainda que possa contradizer a ciência, os actos praticados por estas personagens são a insólita “borboleta” que produzirá efeitos ainda mais insólitos, marcantes e irreversíveis.

³² Para conhecer um pouco mais de Edward Norton Lorenz, deixamos aqui uma curta resenha biográfica: «(...) meteorologista e matemático Americano, nasceu em West Hartford, Connecticut, em 1917. Licenciado pelo Dartmouth College (1938) em Matemática, continuou seus estudos em Harvard (1940). Durante a Segunda Guerra Mundial, trabalhava com previsão do tempo no Exército e decidiu estudar Meteorologia. Formou-se em 1943 na Boston Tech, onde fez a sua Pós-Graduação cinco anos depois, e em 1955, aos 38 anos, viria a preencher a vaga deixada por Thomas Malone, o qual era responsável pelos projectos no departamento de meteorologia onde havia iniciado as pesquisas de previsões estatísticas do tempo (...) seus trabalhos com os fundamentos matemáticos do sistema de equações da meteorologia nos laboratórios do MIT na década de 1960 foram os primeiros estudos do que na teoria do caos se denominou posteriormente por atrator estranho (...)» (In <http://opensadorselvagem.org/ciencia-e-humanidades/cronicas-matematicas/efeito-borboleta>. Acedido a 21 de Outubro de 2010).

³³ Este efeito, termo que se refere às condições iniciais dentro da “Teoria do Caos”, foi analisado pela primeira vez por Lorenz em 1963. Com esta teoria, o cientista pretendia demonstrar que acções insignificantes podem amplificar-se temporalmente de forma a mudar radicalmente um estado, concluindo nós que o mundo não é programável nem previsível, pelo que dificilmente a mesma coisa poderá acontecer duas vezes. Este “Efeito Borboleta” deu nome a um filme (e suas continuações) – *The Butterfly Effect* – que mostra muito bem que uma simples acção pode interferir com a nossa vida e a de outras pessoas, mesmo que demore dias, meses ou anos.

Acreditamos que seja por esse motivo que o narrador dedique as primeiras páginas do romance (capítulo I)³⁴ à narração destes mesmos actos. Assim, também nos envolve num velo de fantasia, cujo estranhamento cede lugar ao entranhamento e, conseqüentemente, à aceitação dos factos relatados.

Com um pé na margem da fantasia e o outro no porto da realidade, é de toda a conveniência verificar de que modo a narrativa fílmica transpôs para a tela cinco actos mágicos praticados por pessoas comuns, isto é, sem qualquer tipo de intervenção divina, mediúnica ou paranormal.

1.2. Enigmas em tela esbatida

1.2.1. Actos feéricos em acção

Lembramo-nos das vezes em que, isentos de quaisquer artes mágicas, se pega numa pedra e se atira para longe, de um malmequer que se desfolha ou de uma bola de papel que se tenta encestar no caixote mais próximo, mas recusamo-nos a aceitar que de gestos tão simples resulte outra coisa senão um “nada”. Na verdade, o nosso pensamento esboça um sorriso, não é por atirar a pedrita que se produzirá um terramoto, não é pela pétala do malmequer que se provocará o desaparecimento de todas as espécies florais, nem que fosse por solidariedade, e não será por aquele papel amassado que se criará um poço fundo, no qual caindo não sabemos em que dimensão vamos aterrar (talvez este último exemplo não seja o melhor, na medida em que, na verdade, esperamos um efeito – “marcar um cesto” – mas nada que abale o equilíbrio natural; simplesmente satisfazer um ego, que tantas vezes em surdina clama por um reforço positivo).

— *Mas... atenção!* – frase que se solta de um corredor esconso e mal iluminado da nossa mente – *um acto sem sentido*, «recordai-vos, são os que maior perigo comportam» (AJP: 10) – informa-nos o narrador da narrativa literária – tal como o risco traçado por Joana Carda, ponto de partida, também, do texto fílmico.

Na primeira página do romance sabemos que Joana Carda traça o risco no chão, mas só no capítulo IX é que somos informados, pela voz de José Anaíço (que põe Joaquim Sassa a par do teor do seu encontro com a personagem feminina), que o risco «não desaparece, nem com o vento, nem deitando-lhe água em cima, nem pisando-o a pés» (AJP: 130).

Ainda que o leitor possa adiantar algumas hipóteses, não deixará de questionar os meandros que confluíram para o gesto de Carda, resposta que só encontrará no capítulo seguinte (X):

³⁴ A designação de capítulos que aqui apresentamos é apenas uma construção metodológica, a fim de facilitar a identificação dos segmentos de escrita que compõem o texto que, à semelhança de outros (excepto *Terra do Pecado* e *Caim*), se encontram separados por parágrafos ligados a mudança de página.

«Era para aqui que eu vinha pensar na minha vida (...), encontrei este pau, estava no chão, (...), Levantei o pau do chão, (...), e nesse momento, num gesto que mais foi de criança do que de pessoa adulta, tracei um risco (...)» (AJP: 148)

Ora, desviando o nosso olhar para a narrativa que se inscreve na tela, verificamos que na cena inicial estão congregadas todas estas informações, recorrendo à categoria do deslocamento, isto é, elementos que constam da narrativa literária são contemplados pelo texto fílmico mas numa cronologia (ou ordem espacial) diferente (cf. Brito, 2006: 15). Assim, vemos Joana Carda a caminhar calmamente, com um olhar distraído, a “tropeçar” na vara de negrilho, a apanhá-la do chão e, por fim, a efectuar o indelével traço que tenta “apagar”, unicamente, pisando-o com o pé³⁵.

Parece-nos que o procedimento de Yvette Biro, a guionista, foi correcto, na medida em que nesta cena inicial o espectador percebe, de imediato, como se passaram os factos, não havendo necessidade de efectuar posteriormente uma analepse que quebraria o raciocínio e tornaria o filme mais longo e, conseqüentemente, maçador.

No entanto, convém salientar que na narrativa fílmica o “risco” adquire a configuração de uma fenda³⁶, que nos faz lembrar aquele pedaço de madeira que estala quando aparafusamos, até mais não, o parafuso que liga uma ripa a tantas outras que formam uma estante.

Em nosso ver, esta diferença em nada compromete a obra em adaptação, transmitindo até a ideia de que o gesto de Joana teve repercussões noutra ponto geográfico da Península, o que, por sua vez, traduz as palavras de um narrador para quem «todas estas coisas estão ligadas entre si» (AJP: 19), se bem que aceite que se duvide desta causa-efeito³⁷.

O que não deixa dúvidas é que o risco feito com a vara de negrilho provoca, concomitantemente, o ladrar de todos os cães de Cerbère, o que poderia ser entendido como mera coincidência se os referidos animais não fossem conhecidos pela sua «mudez histórica» (AJP: 9), como facilmente se comprova pelo primeiro período do romance, estrategicamente aberto pela conjunção subordinativa temporal «quando»³⁸.

³⁵ Veja-se anexo A – 1.

³⁶ Pela leitura do romance, constatamos que o risco traçado por Joana Carda não provoca uma fenda no local, como se pode verificar pelo seguinte trecho: «A fenda [a primeira que surge, nos Montes Alberes], subtil, lembraria a um observador humano um risco feito com a ponta de um lápis, muito diferente daquele outro traço com um pau, em terra dura, ou na poeira solta e macia, ou na lama, (...)» (AJP: 19).

³⁷ «De efeitos e causas muito aqui se tem falado, sempre com extremos de ponderação, observando a lógica, respeitando o bom senso, reservando o juízo, pois a todos é patente que de uma betesga ninguém seria capaz de retirar um rossio. **Aceitar-se-á**, portanto, como natural e legítima, **a dúvida de ter sido aquele risco no chão, feito por Joana Carda com a vara de negrilho, causa directa de se estarem rachando** os Pirenéus, que é o que se tem vindo a ser insinuado desde o princípio.» (AJP: 31).

³⁸ «**Quando** Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar» (AJP: 9).

Foi com alguma surpresa que verificámos que na tela o coro destes cães foi substituído por um pequeno “solo”, o que nos fez levantar várias hipóteses para justificar este aspecto.

Em nosso juízo, a guionista contemplou o ladrar do cão porque não podia fugir à simultaneidade das acções e porque o animal acabará por ser parte integrante da narrativa em adaptação, levando o espectador a associar aquele ladrar ao cão que depois aparecerá.

Parece-nos, também, que a narrativa fílmica ganhou com este procedimento, porquanto terá sido uma forma de evitar retratar toda a confusão e preocupação gerada por causa destes ladrares enigmáticos, ou seja, redução³⁹ foi a palavra de ordem.

Todavia, com este ladrar não é transmitido o anúncio de “fim do mundo”⁴⁰, ou de novo mundo por vir, na medida em que para a crença popular, já bastante acantonada, é o uivo do cão que pronuncia morte. Na nossa opinião, era importante transmitir essa ideia corporizada no texto literário de que há um mundo que “acaba” para dar lugar a outro; nesse sentido, pensamos que a banda sonora deveria contribuir para conferir uma carga mais dramática à cena, possibilitando que o espectador aumentasse o seu horizonte de expectativas e não se ficasse pelos sons que orientam para a sensação de mistério.

Nesse sentido, estamos em crer que a narrativa fílmica deveria ter optado por uma música mais sugestiva, capaz de inquietar o espectador, alertando-o para o caso estranho (um risco que não desaparece) e projectando as suas expectativas relativamente às consequências, que ainda estão por vir, decorrentes do gesto de Joana Carda. A título de exemplo, salientamos uma breve passagem da música *Dawn of the iconoclast* do grupo *Dead Can Dance*⁴¹ (1987), em que a voz feminina, para além do mistério, denota angústia e aflicção⁴².

A partir deste ponto, o filme segue com a apresentação dos restantes actos insólitos, ainda que não respeitando a ordem do romance – o que consideramos uma grande falha mas

³⁹ A **redução** consiste em o filme não apresentar elementos que estão no texto literário (cf. Brito, 2006: 20).

⁴⁰ «ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se» (AJP: 9).

⁴¹ Este grupo, que daqui em diante será identificado pelas suas iniciais (*DCD*), teve a sua formação «em Melbourne, na Austrália, em 1981, mas pouco tempo depois mudaram-se para Londres. Nesta cidade, o grupo assina um contrato com a 4AD, uma editora dedicada à música alternativa. O sucesso da banda, logo os consagra como uma das mais importantes desta editora. O género musical da banda caracteriza-se por um conjunto de estilos, destacando-se o darkwave, com fusão de world music, música medieval e da Renascença europeia. (...) Os *Dead Can Dance* separaram-se então em 1998 (...). Contudo, tanto Lisa Gerrard [vocalista e compositora] como Brendan Perry [vocalista e compositor] continuam a produzir música a solo tendo já editado vários álbuns a solo e inúmeras participações em bandas sonoras de diversos filmes.» (in http://.wikipedia.org/wiki/Dead_Can_Dance . Acedido a 15 de Março de 2011).

⁴² Veja-se anexo A – 1.1. Consideramos que a mesma música se enquadraria muito bem nos feitos seguintes; no entanto, talvez se incorresse na pena de tornar toda esta parte do filme demasiado pesada e repetitiva, destituindo-lhe a naturalidade do quotidiano em que os enigmas se manifestam.

reservamos tais considerações para momento mais oportuno (*vide* ponto 1.3.), dando seguimento aos demais feitos retratados pela narrativa fílmica⁴³.

Depois de Joana Carda, é a vez de conhecermos, através da categoria do deslocamento⁴⁴, José Anaíço, professor primário, que se encontra no recreio com os seus alunos. A brincadeira das crianças é interrompida pelo toque da sineta e pela responsabilidade professoral que ordena o retomar das suas actividades lectivas.

Professor e alunos dirigem-se para a porta da sala de aula, mas viram-se para trás, olham para o céu e a câmara capta uma nuvem de pássaros que envolve José Anaíço, o qual se mostra perplexo perante o sucedido, ao passo que as crianças soltam alguns gritos de medo⁴⁵.

É certo que um leigo em aves não saberá distinguir a espécie em questão, sabendo-o mais tarde quando Sassa pergunta a Anaíço se os estorninhos irão com eles no dia seguinte. E são efectivamente estorninhos que se utilizam no filme, pelo que gostaríamos de salientar que o efeito especial foi muito bem conseguido.

O caso de Pedro Orce foi bem mais fácil de adaptar, na medida em que apenas era preciso passar a mensagem de que a terra tremia. Assim, vemos Pedro Orce, na sua farmácia, em cima de um escadote, a arrumar frascos numa prateleira com a ajuda do seu funcionário⁴⁶.

Mas eis que, quando põe os pés no chão, a sua cara espelha um ar de perplexidade e deixa soltar a incrédula afirmação de que a terra treme, ao que o funcionário se aproxima, coloca-lhe as mãos nos ombros e a sua expressão facial deixa adivinhar a veracidade das palavras de Orce.

De enigma em enigma, o filme apresenta, seguidamente, o feito de Joaquim Sassa, um homem momentaneamente bafejado por uma força hercúlea, que, estando numa praia, pega numa pedra pesada e consegue atirá-la para longe⁴⁷.

Antes de praticar a feérica acção, Sassa puxa um barco para a areia e começa a atirar para mais longe as pedras que se encontram junto do mesmo. No meio dessas pedras, lá está mais uma parecida com todas as outras, mas de cujo lançamento resulta o seguinte:

«Joaquim Sassa atirou a pedra, (...), mas não veio a ser como cuidava, escura e pesada a pedra subiu ao ar, desceu e bateu na água de chapa, com o choque tornou a subir, em grande voo ou salto, e outra vez baixou, e subiu, enfim afundou-se ao largo

⁴³ Assinalamos que os feitos de José Anaíço, Pedro Orce, Joaquim Sassa e Maria Guavaira serão apresentados de acordo com o modo que a narrativa fílmica os adapta.

⁴⁴ No caso desta personagem, verificamos que é transportada para este momento a informação que Joaquim Sassa recolhe no restaurante de uma vila da margem do Tejo: « [dono do restaurante] O professor da terra, o nome dele é José Anaíço, há uns dias que para onde quer que ele vá, vai um bando de estorninhos, não são menos de duzentos, Ou mais, corrigiu o caixeiro-viajante, **ainda esta manhã os vi quando cheguei, andavam a voar por cima da escola**, e faziam tanto barulho de asas e gritos que era um fenómeno.» (AJP: 58).

⁴⁵ Veja-se anexo A – 2.

⁴⁶ Veja-se anexo A – 3.

⁴⁷ Veja-se anexo A – 4.

(...). Uma onda muito alta veio do largo, espumecendo e rebentando, afinal a pedra sempre caiu ao mar, (...) e a onda desfez-se na areia (...).» (AJP: 13)

Reconheçamos, todavia, que, no filme, o lançamento da dita pedra e o efeito produzido não resultaram da melhor maneira, porquanto se nota que a imagem que nos chega, por falta de naturalidade, é fruto de uma construção, ou seja, não prima pelos meios técnicos capazes de conferir mais realidade à cena – tal como acontece com a representação da fenda corporizada no risco traçado por Joana Carda ou do magnífico novelo de fio azul, resultante do pé-de-meia desfiado por Maria Guavaira.

O mesmo tipo de cinema “amador” também está patente no momento em que José Anaiço e Joaquim Sassa empreendem a sua viagem para o desconhecido: a câmara, de frente, capta o carro em andamento com os estorninhos e a natureza como pano de fundo, o que faz lembrar aqueles filmes de produção antiga e incipiente nos quais, por exemplo, a ideia de movimento, ou velocidade, é transmitida por um cenário com muito pouca qualidade de imagem, pelo que nitidamente se percebe tratar-se da sobreposição de duas imagens⁴⁸.

É certo que estas questões técnicas não perturbam nem colocam em causa a informação veiculada pela obra que lhe subjaz; o único resultado será a possibilidade de causar desconforto a um olhar moderno, habituado à perfeição cinematográfica. Mas é precisamente neste ponto que devemos travar os nossos juízos estéticos e questionar se o procedimento não terá sido intencional.

Na verdade, os actos praticados pelas personagens são de tal modo insólitos que o realizador poderá ter utilizado propositadamente essa estratégia para nos fazer acordar da fantasia, assumindo assim a voz de um narrador também ele consciente de que se está perante “enigmas”, vocábulo utilizado pelo próprio.

Feito este pequeno excuro, retomamos as malhas do nosso pensamento que se cruzam com a meada de Maria Guaviara.

O primeiro capítulo do romance, à semelhança do que se verifica com as restantes personagens, não fornece informações pessoais⁴⁹, exceptuando os nomes. Todavia, a narrativa fílmica faz uso da já referida categoria do deslocamento para enquadrar Maria Guavaira no espaço da sua casa.

⁴⁸ Veja-se anexo A – 5.

⁴⁹ O narrador delega para as próprias personagens a revelação da sua identidade como se pode atestar pelo seguinte excerto: «E também não perguntemos já a José Anaiço quem é e o que faz na vida, donde veio e para onde vai, o que dele houver de saber-se só por ele se saberá, e esta descrição, esta parcimónia informativa, deverão igualmente contemplar Joana Carda e a sua vara de negrilho, Joaquim Sassa e a pedra que atirou ao mar, Pedro Orce e a cadeira donde se levantou» (AJP: 17-8). Parece evidente que, para além de aguçar a curiosidade do leitor, o narrador revela um grande respeito pelas personagens.

Assim, vemos esta mulher ao portão de entrada de uma «casa grande, de arquitectura simples, tem um ar de abandono, antigo (...)» (AJP: 183), rodeada de solidão, mas não se vêem os campos que a rodeiam. Todavia, o espectador poderá inferir que aquela mulher é uma camponesa e que os homens a quem efectua pagamento serão os que a foram ajudar na execução dos trabalhos da lavoura⁵⁰.

A tela não se inibe de apresentar, ainda, a ousadia do trabalhador mais novo que insinua ser capaz de olhar por aquela mulher viúva que vai ficar sozinha. Guavaira, apenas responde «Não se preocupe», mas não o ameaça com o tição (cf. AJP: 199), que é substituído por um meneio da cabeça para que o rapaz tome o seu caminho e enquanto este se afasta ela olha-o com um ar ameaçador.

Posto isto, vêmo-la no seu quarto. Levanta o colchão da cama e tira de lá um pé-de-meia azul, cena que consideramos demasiado forçada⁵¹. Uma vez que o registo cinematográfico não optou por seguir o romance, em que Maria Guavaira sobe ao sótão, poderia colocá-la, por exemplo, a findar uma tarefa doméstica (arrumar roupa ou passar a ferro) a fim de que o encontro do pé-de-meia fosse o mais natural possível.

No entanto, é sem dúvida o objecto que interessa para que o possa desfiar e envergar o papel de uma Penélope galega, cujo trabalho parece não ter fim; afinal, «o longo fio de lã azul não pára de cair, porém o pé-de-meia parece não diminuir de tamanho» (AJP: 18), acumulando-se no chão, ao pé da cama, e que nos é mostrado num fundo negro, fazendo sobressair a quantidade e a sua cor azul. Todavia, quando Maria Guavaira mostra a Joaquim Sassa o novelo enorme, ele não está no quarto, mas sim numa outra divisão (parecida com um sótão)⁵², pelo que o espectador poderá perguntar como é que ele ali foi parar – não seria melhor ter seguido a indicação do romance?

Posto isto, podemos asseverar que a narrativa fílmica, indubitavelmente, adapta para a tela os enigmas que nos fazem embarcar numa jangada de fantasia, mas não nos podemos deixar deslizar pela jangada de palavras ou de imagens, sem antes proceder às considerações que fomos deixando pendentes, pois se os rios são sinuosos, a escrita é um mar aberto a interpretações, adaptados para uma tela, por vezes, esbatida.

⁵⁰ Veja-se anexo A – 6.

⁵¹ Veja-se anexo A – 7.

⁵² Veja-se anexo A – 8.

1.3. A (des)ordem da escrita

É com convicção que referimos que o realizador (ou a guionista) perdeu o fôlego nesse mar aberto, porquanto desconsiderou aspectos do romance que convergem para a intencionalidade comunicativa que o mesmo pretende veicular.

Nesse sentido, a primeira crítica que se impõe diz respeito à ordenação dos cinco actos insólitos: na narrativa literária, depois de apresentado o feito de Joana Carda, seguem-se o de Joaquim Sassa, Pedro Orce, José Anaiço e Maria Guavaira, ao passo que na narrativa fílmica José Anaiço ocupa o lugar de Joaquim Sassa e vice-versa⁵³.

O que aparentemente se afigura de somenos importância, na medida em que a desordenação das acções não compromete o entendimento do filme, ganha revelação ao calar-se a voz de um narrador que afirma que «Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, (...)»⁵⁴ (AJP: 14).

Essa dificuldade faz-se sentir quando o narrador mostra não ter certeza de quando Sassa realizou a sua proeza: se antes ou depois de Joana Carda – «talvez antes, talvez depois de ter Joana Carda riscado o chão com a vara de negrilho» (AJP: 12). Porém, o filme não respeitou a ordem do romance, pois que apresenta em segundo lugar os estorninhos de José Anaiço, acontecimento que se realiza, só, «Na manhã do dia seguinte» (AJP: 16)⁵⁵.

Esta troca dos acontecimentos deixa cair por terra a preocupação que o narrador declara perante um leitor que «quer tudo explicado, sílaba por sílaba e uma após outra, como aqui se mostram. Por isso é que, tendo-se falado primeiro de Joaquim Sassa, só agora se irá falar de Pedro Orce» (AJP: 14), numa relação de simultaneidade expressa pela conjunção subordinativa temporal «quando» – «quando lançar Joaquim Sassa uma pedra ao mar e levantar-se Pedro Orce da cadeira foi tudo obra de um instante único» (*idem*).

Imaginemos que a narrativa fílmica seguia escrupulosamente a ordem temporal da narrativa em adaptação. É legítimo questionar como apresentaria uma simultaneidade de acções, ao que prontamente respondemos que nada seria mais fácil, porquanto a sétima arte é uma caixinha de possibilidades, bastando olhar de relance para os episódios de algumas séries que

⁵³ Ainda que não tenhamos certeza, parece-nos que esta troca foi operada de forma consciente e intencional, a fim de prenunciar o enlace dos dois casais (Joana Carda/ José Anaiço – Joaquim Sassa/ Maria Guavaira) e o “triângulo amoroso” de que Pedro Orce (figura no meio dos dois casais) fará parte e que abalará a serenidade existente entre os pares amorosos.

⁵⁴ Este fragmento e os que se lhe seguem identificados como pertencentes à mesma página, são muito importantes, porquanto são apanágio de um escritor que partilha com os seus leitores as suas dificuldades, recorrendo a estratégias variadas a fim de, entre outros aspectos, os guiar na tessitura narrativa (cf. Berrini, 1998: 59-66).

⁵⁵ Contrariamente ao romance, o texto fílmico congrega todos os acontecimentos num mesmo dia, como facilmente se percebe pelo título (redigido em letras azuis sob um fundo preto) que abre a cena.

passam no pequeno ecrã como, por exemplo, *CSI*, em que vários quadrados mostram as acções que decorrem ao mesmo tempo, ou *24* (o número corresponde ao nome da série) onde se verifica o mesmo procedimento, mas com um rigor muito maior já que aos vários quadrados está associado o tempo cronológico que surge centrado na parte inferior do ecrã.

Sem dúvida que o enigma de Sassa e Orce poderia ser transposto desta maneira, porém, isso suscitaria a dispersão visual e não estaríamos a fazer nada mais do que os escritores que julgam que «a dificuldade fica resolvida dividindo a página em duas colunas, lado a lado, mas o ardil é ingénua, porque (...) o leitor terá de ler primeiro esta e depois aquela, ou vice-versa, (...)» (*ibidem*).

Uma outra possibilidade seria optar pela construção dessa simultaneidade por sequências: 1) Sassa a atirar a pedra e o voo desta; 2) Orce a levantar-se da cadeira (acção substituída no filme pelo descer do escadote); 3) apresentação do refluir da vaga. Parece-nos uma boa estratégia, mas haveria, novamente, a possibilidade de o espectador receber muita informação de uma só vez.

Ora, resta-nos uma terceira possibilidade que se nos afigura mais simples e eficaz e que consistiria na apresentação das personagens, lado a lado (Sassa caminhando calmamente acima da linha da maré e Orce sentado numa cadeira) e, posteriormente, à cedência de primazia ao feito de Sassa, seguindo-se o de Orce.

Poderá o leitor deste trabalho considerar despropositada a apresentação das duas hipóteses inviabilizadas por uma terceira. Concordamos. Todavia, não será este um exemplo passível de demonstrar como o trabalho da adaptação pode ser espinhoso? Não se perceberá a dificuldade em conciliar interpretação com adaptação e espectador? Acreditamos que sim, pelo que as críticas e sugestões que vamos efectuando, jamais descuram o respeito por ambas as narrativas.

Destarte, prosseguiremos com as nossas considerações, escritas com um olhar que esteve atento e detectou outras falhas, só identificáveis pelo conhecimento do romance.

1.4. Na companhia da solidão

Certamente, já aconteceu a qualquer um de nós, em momentos de distração, concentração ou tédio, praticar um ou outro acto inadvertido, cuja função será a de apenas estabelecer um elo entre nós e a realidade circundante.

Com ou sem testemunhas, sabe-se que o nosso gesto não é premeditado; antes, espontâneo e natural, do mesmo modo que Joana Carda traça o risco no chão.

Salientemos, no entanto, que o texto fílmico deixa transparecer a ideia de que Sassa embirra com as pedras que se encontram na proximidade do barco, o que vai de encontro à naturalidade com que a narrativa literária o apresenta:

«(...) e esse homem, que mais tarde dirá chamar-se Joaquim Sassa, ia caminhando acima da linha da maré que distingue as areias secas das areias molhadas, e de vez em quando baixava-se para apanhar uma concha, uma pinça de caranguejo, um fio de alga verde, não é raro gastar-nos assim o tempo, este passeante solitário se estava gastando assim. Como não levava bolsos nem saca para guardar os achados, devolvia à água os restos mortos quando tinha as mãos cheias deles, ao mar o que ao mar pertence, a terra que fique com a terra.» (AJP: 12)⁵⁶

Pelo excerto, somos sensíveis, porque também somos pessoas, a um homem que vagueia pela praia com os seus pensamentos, que tenta lutar contra um tédio ou marasmo vivencial arremessando o que encontra para o mar.

Seria com o mesmo intuito, ou simplesmente para quebrar a rotina, que José Anaiço do romance andaria afastado da sua aldeia, pelo que não faz sentido que a narrativa fílmica o tenha colocado no recreio da escola⁵⁷.

Maria Guavaira começa a desfazer o pé-de-meia «por desfastio» (AJP: 18). E quantas vezes nesses actos não subimos a escada do nosso sótão interior para vasculhar tempos passados, rever o presente e sonhar com o que poderá ser ou poderia ser a nossa existência? O sótão será sempre esse símbolo de arrumação e de solidão do interior de um “eu” onde em cada baú se pode encontrar um “tu” ao qual nos ligámos por laços que o tempo desfaz ou por nós que jamais se desatarão⁵⁸. A ser assim, a guionista deveria ter primado pelo rigor, em vez de colocar esta mulher galega no seu quarto, onde sem qualquer naturalidade não encontra mas vai buscar o pé-de-meia debaixo do colchão⁵⁹.

A cadeira de Pedro Orce seria o lugar onde o seu velho corpo descansaria permitindo que o seu espírito se cruzasse com as palavras e imagens de um pensamento que vogava à solta na calma da sua farmácia, o que não é tão fácil fazer quando nos encontramos em cima de um

⁵⁶ A fim de verificar as diferenças, veja-se o anexo A – 4.

⁵⁷ Veja-se anexo A – 2.

⁵⁸ Na sua obra, *La Poétique de l'Espace* (1974), Gaston Bachelard toma o espaço «comme un instrument d'analyse pour l'âme humaine» (p. 19), pelo que este trabalho acaba por ser um tratado poético sobre as imagens construídas a partir de diferentes espaços: casa, sótão, cabana, gaveta, cofres, armários, ninho, concha e cantos. Segundo o autor, «la maison nous fournira à la fois des images dispersées et un corps d'images» (p.23), pelo que pode ser imaginada na sua centralidade e verticalidade, sendo esta assegurada pela cave e pelo sótão. Por oposição à cave, «l'être obscur de la maison» (p. 35), no sótão «on voit à nu, avec plaisir, la forte ossature des charpentes» (*idem*), pelo que é capaz de nos transmitir uma segurança susceptível de nos proporcionar imagens mais claras e elevadas, elevação essa que é enfatizada pelas escadas, neste caso, «le signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude» (p. 41).

⁵⁹ Veja-se anexo A – 7.

escadote a arrumar frascos de vidro numa prateleira, tal como no-lo apresenta a narrativa fílmica⁶⁰.

De facto, o que inferimos pela leitura do primeiro capítulo do romance é que as cinco pessoas em análise se encontram num tempo de introspecção e nada melhor que o fazer na companhia da sua solidão, sem estar por perto vivalma para testemunhar a entrada em cena do insólito⁶¹, o que não se verifica na narrativa fílmica com Joaquim Sassa, José Anaiço e Pedro Orce.

Relativamente a Sassa, e como já referimos anteriormente, a praia é o espaço onde se encontra. Mas se no romance «nem havia ali testemunhas» (AJP: 13), na película vislumbramos alguns banhistas no areal. É forte a nossa certeza de que Yvette Biro incorreu nesse erro porque situou a praia no sul⁶², onde «há quem tome o último banho, nadar, brincar com uma bola, mergulhar sob as ondas, ou repouse vogando sobre um colchão de ar (...)» (*idem*), quando o narrador não deixa margem para dúvidas de que se trata de uma praia do norte: «Mas aqui, nesta praia do norte onde Joaquim Sassa segura uma pedra (...) nem gaivotas voam sobre as águas» (*ibidem*).

Por seu turno, José Anaiço não se encontra na «maior solidão» (AJP: 16) de «uma planície inculta, de mato e ervaçais alagadiços» (*idem*), pois que a guionista entendeu por bem integrá-lo no espaço que ajuda a fornecer informações sobre a sua actividade profissional: o recreio da escola primária, ocupado pelos alunos da sua turma⁶³.

O caso de Pedro Orce não cede margem para duvidar de que a personagem ao sentir a terra tremer não o deveria comentar com o seu funcionário⁶⁴, uma vez que no romance isso não acontece. Aliás, pelas palavras do narrador, percebemos o seu respirar de alívio pelo facto de Pedro Orce não ter proferido uma única palavra face ao que sentia – «juraria toda a gente que a terra está firme e só Pedro Orce afirmaria que ela treme, ainda bem que se calou» (*ibidem*).

Estão apresentadas cinco pessoas, cinco magos de poderes momentâneos e irrepetíveis, que não sabem da existência dos seus semelhantes nas artes do insólito, envolvidas no momento de um quotidiano perplexo e de incredulidade.

⁶⁰ Veja-se anexo A – 3.

⁶¹ A este propósito, vale a pena ler o que o próprio narrador comenta quando as personagens se detêm em experiências para deslindar o que o cão pretende: «Todos estes manejos têm decorrido sem a assistência de curiosos porque, como outras vezes aconteceu desde o princípio deste relato, certos importantes episódios sempre se deram à entrada ou saída das vilas e cidades, e não dentro delas, como no geral dos casos acontece, e isto sem dúvida mereceria explicação, porém não somos competentes de dá-la, paciência.» (AJP: 154-5).

⁶² No canto inferior esquerdo da imagem aprece inscrito “Praia das Maçãs” a identificar o local. Veja-se anexo A – 4.

⁶³ Veja-se anexo A – 2.

⁶⁴ Veja-se anexo A – 3.

2. Fendas no istmo

2.1. Uma (pen)ínsula que se faz ao mar

(...) chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pirenéus de cima a baixo como se um machado invisível tivesse descido das alturas, introduzindo-se nas fendas profundas, rachando pedra e terra até ao mar (...)

(AJP: 36)

Após a leitura deste excerto, é possível que as gavetas do nosso pensamento se comecem a abrir, uma a uma, a fim de procurar nos arquivos de leitura o ficheiro em que registámos o pequeno trecho de uma obra que num aspecto se assemelha ao anterior:

«(...) nem sempre a Utopia foi uma ilha. Foi o rei Utopos que dela se apoderou e lhe deu o nome (...).

Logo que penetrou na então península e, vencedor, se apoderou dela, ordenou que se cavasse e se cortasse um istmo de quinze milhas de comprimento que ligava a península a outras terras. Assim, o mar cercou a terra da Utopia.» (More, 1989: 62)

Pese embora a semelhança, não pretendemos evidenciar qualquer tentativa de plágio por parte de Saramago, em cujos ficheiros certamente constaria a *Utopia*, de Thomas More, até porque as diferenças são evidentes, como se constatará pelo modo como a península, de um e outro autor, se desgarra do pedaço de terra que a une a outras terras.

Saramago não encarnou o espírito de Rafael Hitlodeu⁶⁵ nem para nos dar conta da melhor constituição de uma república nem para nos pôr a par do futuro governo da ilha e de todas as suas leis e instituições; antes, o autor convida-nos a embarcar na ilha-jangada à procura de uma identidade vítima de uma memória falha e usurpada pela entrada na Comunidade Económica Europeia (CEE), actual União Europeia (UE).

O autor nunca escondeu a sua insatisfação e descrença relativamente a esta união ocorrida em 1986 (ano de publicação de *A Jangada de Pedra*), sentimentos que ficaram grafados em inúmeras páginas e das quais tomamos a liberdade, porque assim se justifica, de apresentar alguns excertos:

«(...) há uma tremenda pressão em todos os meios, de maneira voluntária ou involuntária, consciente ou inconsciente, para nos levarem como um **rebanho** para onde nos querem levar, que é a formação do império económico, materialista no sentido literal da palavra. (...) Tenta-se fazer da Europa algo único e verificamos que

⁶⁵ Rafael Hitlodeu é o “mestre” que, na famosa obra de Thomas More, narra, em amena conversa com o autor e Pedro Giles, o funcionamento da ilha.

em alguns países se caminha para a autonomia, para a regionalização, para a pulverização de pequenos poderes que se vão **fragmentando**. (...). Nesse império económico, cuja cabeça visível é a Alemanha e cujo instrumento será o Banco Central Europeu, **é indiferente o que sejas**, desde que cumpras as directivas.» (Arias, 1998: 85- 6).

«Ora, não haverá no futuro uma nova Europa se esta não se instituir formalmente como entidade moral, e também não haverá se não for abolido, mais do que os egoísmos nacionais, que muitas vezes não passam de meros reflexos defensivos, o preconceito da prevalência ou da subordinação de culturas. (...) E, já que de culturas estamos falando, também **nenhum país ou grupo de países, tratado ou pacto, deveria propor-se como mentor ou guia dos restantes**. As culturas, comece a Europa por entendê-lo, e entendido tente ficar de uma vez para sempre, não são melhores ou piores, não são mais ricas nem mais pobres, são, simplesmente, culturas.»

[Jornal de Letras, Artes & Ideias, in Arnaut, 2008: 79]

Verificamos que, para Saramago, a Europa é uma falácia, para quem Portugal apenas adensa o número de uma falsa união, em virtude da qual participamos mas sem ter qualquer importância – somos um mero “rebanho” – devendo apenas cumprir as regras que nos são impostas.

A busca de uma supremacia económica contribui também para que deixemos de mostrar o bilhete de identidade que nos identificava como portugueses e passemos a envergar a pele de um cidadão europeu, imbuído num caudilho cultural sujeito a um mentor que não entende que a unidade do Universo contrasta com a pluralidade de culturas que devem ser respeitadas nas suas diferenças.

Pela leitura de *A Jangada de Pedra*, constatamos que Saramago acreditava, ou pelo menos gostaria de acreditar, que a cauda da Europa seria capaz de caminhar pelos seus próprios pés na procura de uma riqueza económica e cultural e ao ter que se ligar a alguém que o fizesse junto daqueles dois continentes – América do Sul e África – com quem mantém uma maior afinidade entre língua e cultura⁶⁶, avivando uma memória histórica marcada por valorosos homens que singraram mares desconhecidos, enfrentaram perigos e medos, mas que conseguiram dar novos mundos ao Mundo.

Essa crença do autor consubstanciou-se na inevitável separação física da Península Ibérica de uma Europa, ironicamente apelidada de «mãe amorosa» (AJP: 33), pelo que seria um erro

⁶⁶ «Só quero sublinhar que nós, os povos da Península Ibérica deveríamos comportar-nos de acordo com as nossas ligações. É evidente que temos umas primeiras raízes europeias, mas não nos podemos esquecer das nossas segundas raízes históricas, que nos vinculam à área linguística e cultural hispano-portuguesa da América Latina. Acho que nós, os peninsulares, deveríamos estabelecer com essas regiões uns vínculos mais estreitos [...]. [*A Jangada de Pedra*] possui um objectivo: demonstrar que, se existe uma vocação histórica nos povos da Península, essa seria a de uma ligação profunda com os povos da área cultural ibero-americana e ibero-africana. Este seria um grande projecto peninsular para o futuro.» (Saramago, in Aguilera, 2010: 442- 3).

crasso se a narrativa fílmica não desse conta de algumas das fendas que conduzem ao despender de uma «cordilheira que se abria como uma romã» (*idem*).

Saliente-se, contudo, que esta separação física só tem lugar na ficção, pois na realidade Saramago apenas defendia uma separação ideológica, pelo que no romance nunca se procedeu ao corte do mapa⁶⁷. Pelo contrário, na narrativa fílmica, erradamente, assistimos a José Anaiço a pedir uma tesoura a Maria Guavaira e a proceder ao corte do mapa pela fronteira⁶⁸. Estamos em crer que esta adaptação terá tido por base a informação de que «Os europeus, desde os máximos governantes aos cidadãos comuns, depressa se tinham acostumado, (...), à falta das terras extremas ocidentais, e se os **novos mapas, rapidamente postos em circulação** para actualização cultural do popular, ainda causavam à vista um certo desconforto, seria tão-somente por motivos de ordem estética, (...)» (AJP: 160-1).

Mas este facto não nos deve deixar incorrer no erro de pensar que para Saramago esta união coincide com um total iberismo, ou seja, com uma total anexação de um Portugal que perderia a sua identidade cultural. A esse respeito, considere-se a observação de Fernando Gómez Aguilera (2010: 413): «Consciente [Saramago] da diversidade regional que a Península Ibérica contém, defende a união do seu país e de Espanha sob uma perspectiva plurinacional de coesão territorial, económica e administrativa, que **respeitasse as singularidades culturais**, sobrepondo-se aos receios entre ambos os Estados.».

É neste respeito pela singularidade cultural que Saramago refere que «não se deixaria de falar português, de pensar em português e de sentir em português» (in Silva, 2009: 144), pelo que, à primeira vista, não se compreende por que motivo o filme é falado em espanhol (polvilhado aqui e ali pelo português), quando o narrador, por várias vezes, faz referência às diferenças idiomáticas e às dificuldades⁶⁹ daí decorrentes. Ora, face às evidências, foi impossível impedir o nosso pensamento de efectuar algumas cogitações, com o propósito de encontrar respostas plausíveis para o procedimento adoptado.

A primeira hipótese prende-se com a comercialização do filme, na medida em que o espanhol é uma das línguas mais faladas no mundo (e que os portugueses conseguem entender com relativa facilidade), chegando, assim, a uma maior quantidade de público que se vê

⁶⁷ Em determinado momento, quando se encontram entre Navascués e Burgui, Joaquim Sassa diz «tenho de pedir à Maria uma tesoura para cortar o mapa pela fronteira» (AJP:294), mas a verdade é que isso nunca chega a acontecer.

⁶⁸ Veja-se anexo A – 9.

⁶⁹ A título de exemplo, leiam-se os seguintes fragmentos do romance: «Pedro Orce (...) perguntou o que desejavam os senhores, Somos portugueses, escusada declaração, basta ouvi-los falar para logo se perceber que o são, (...)» (p. 82); «Não percebi nada, esta foi a primeira vez que por completo lhe escapou o falar lusitano, (...)» (p. 115); «Mas Pedro Orce é espanhol, Joana Carda portuguesa, nenhum deles fala a língua do outro, (...)» (p. 142); «Este diálogo foi todo entre Joana Carda e Joaquim Sassa, perante a dificuldade de entendimento de Pedro Orce (...)» (p. 146); «Por causa da língua, Joana Carda não abria a boca, provavelmente as dificuldades de comunicação é que a tinham enganado antes (...)» (p. 263).

“representado” na jangada de pedra em que se transformou a Península Ibérica. À luz desta possibilidade, também se justificará o motivo pelo qual Joana Carda é identificada como proveniente de Alcácer do Sal⁷⁰ e Joaquim Sassa do Algarve (Praia das Maçãs)⁷¹, uma vez que são locais mais fáceis de identificar num qualquer mapa da Península Ibérica.

A segunda hipótese faz-nos embarcar numa viagem que volta a unir os dois idiomas na sua origem linguística, o galaico-português (de 1200 a aproximadamente 1350), porque as línguas que daí derivam (espanhol e português) voltam a juntar-se num espaço igual ao que fora outrora: a Península Ibérica.

Dentro desta cápsula do tempo, detenhamo-nos por breves segundos nos meados do séc. XV e fins do séc. XVI em que «o espanhol foi em Portugal uma segunda língua de cultura» e «Os casamentos de soberanos portugueses com princesas espanholas tiveram como efeito uma certa “castelhanização” da corte.» (Teyssier, 1997: 37). Ora, mudemos a nossa lente para analisar os factos a outra luz: será que não podemos ver no encontro físico e carnal das personagens as sementes dessa “castelhanização” que unirá os dois povos, união essa enfatizada pelo nascimento de duas crianças sobre as quais impera a dúvida da paternidade? Não será este o mote para a (re)criação de um novo mundo «novamente formado, limpo de beleza intacta» (AJP: 319)?

Esta hipótese adquire mais força se atentarmos que, de facto, *A Jangada de Pedra* pressupõe esse regresso às origens⁷², ideia também partilhada por Cristiana Pires (2006: 139-140):

«Já que falamos deste romance em termos metaficcionais, o apelido «Guavaira» (...) pode também reenviar para a célebre «Cantiga da garvaia», ou «No mundo nom me sei parella», atribuída a Pai Soares de Taveirós, que, segundo Carolina Michaëlis, teria sido a **primeira cantiga da poesia trovadoresca galego-portuguesa**. Neste sentido, **corrobora-se a ideia de que n’A Jangada de Pedra se propõe um retrocesso até às origens do homem e da literatura**, começando tudo por um risco no chão que forma a primeira palavra.»

Ora, aceitando a possibilidade de Yvette Biro ter tido por base a hipótese que adiantámos, ela terá ficado reduzida à questão da língua, na medida em que o nome “Guavaira” nunca é referenciado de modo a permitir esta associação, contrariamente ao que se verifica com Pedro Orce, cujo sobrenome já remete para o homem mais antigo da Europa, isto é, as “origens do homem”. Contudo, é inegável que qualquer espectador se aperceberá do regresso a um tempo

⁷⁰ Veja-se anexo A – 1.

⁷¹ Veja-se anexo A – 4.

⁷² A título de curiosidade, registamos que este “regresso às origens” nos remete para o grupo musical *Luar na Lubre*, nascido em 1986 na cidade da Corunha. Considerando a música como o factor cultural capaz de contribuir para a diferença e enriquecimento do povo galego, o seu projecto «baséase fundamentalmente nas músicas de raíces galegas pólo que dedican especial atención ao estudo dos cancioneros galegos así como ao traballo de campo que lhes proporciona un fondo coñecemento sobre a realidade musical galega que tamén se revela determinante nas composicións propias.», in <http://luarnalubre.com/historia> (acedido a 12 de Abril de 2011).

passado⁷³ corporizado na casa de Maria Guavaira, na substituição do automóvel por um veículo de tracção animal e na própria banda sonora do filme, cujos sons nos transportam para um tempo mais remoto.

Mais difícil seria, pensamos nós, pelo menos para o espectador comum, captar o resgate e valorização da cultura e memória literária que vamos encontrando ao longo do romance e que não foi descurada por alguns estudiosos⁷⁴. Tal observação faz-nos compreender e justificar por que motivo este aspecto não foi explorado pelo filme, a par da dificuldade em adaptar para a tela a relação de intertextualidade que o narrador estabelece com obras de grande importância para a cultura ocidental, como, por exemplo, *Os Lusíadas* ou a *Odisseia*.

Todavia, não seria muito custoso proceder à adaptação da imagem literária que compara Sassa e Guavaira a Amadis e Oriana, no momento em que regressam ao acampamento depois do roubo do cavalo, o que contribuiria para acentuar que as personagens trilham um percurso que roça o medieval⁷⁵. Porém, fruto da coincidência ou consciência, conseguimos vislumbrar laivos de um Cervantes quando Sassa e Anaíço se aproximam da fronteira (onde se dá o ataque dos estorninhos): nessa zona deserta e árida, vemos um moinho que, com ou sem vento, nos faz associar ao “Dom Quixote de la Mancha” que com o seu amigo Sancho viaja no motor de um Dois Cavalos⁷⁶.

É certo que as hipóteses apresentadas não passam disso mesmo; todavia, estamos em crer que qualquer uma delas, com mais incidência para a segunda, é passível de justificar o facto de o filme ser praticamente todo falado em espanhol.

2.2. Geografia das fracturas e sua adaptação

Mesmo sem pautar pela precisão geográfica, o romance é claro na identificação das zonas onde ocorrem as fracturas, permitindo que o leitor saiba que a primeira «apareceu (...) algures nestes Montes Alberes» (AJP: 19); a segunda surgiu não longe de Roncesvales (comunidade de Navarra) (cf. p. 20); a terceira nos Pirenéus Orientais (cf. p. 26), mais exactamente em Collado

⁷³ Parece-nos que esse regresso ao passado é prenunciado pelo *placard* luminoso que identifica o hotel – *HOTEL DO SÉCULO XXI* – (no romance trata-se de uma pensão) onde os viajantes (Joana Carda, José Anaíço, Joaquim Sassa e Pedro Orce) vão pernoitar: a câmara foca a os números romanos e percebe-se que o número I está intermitente, transmitindo a ideia de que a qualquer momento aquela luz vai fundir (o que acaba por acontecer), passando o Hotel a ser do séc. XX (veja-se anexo A – 10). Será esta uma paulatina regressão no tempo que se acentua com a chegada a casa de Maria Guavaira.

⁷⁴ Veja-se: Abreu, Maria Fernanda (2003: 631-8); Carvalho, Maria Cristina Chaves de (2006) e Souza, Ronaldo Ventura [?].

⁷⁵ Um tempo em que os cavaleiros estendiam a sua mão para auxiliar uma senhora a sair da sua carruagem como o faz José Anaíço a Joana Carda, aquando da chegada ao local do risco. Esta adaptação teve por base o seguinte excerto: «José Anaíço deu a volta a Dois Cavalos, foi abrir, cavaleiro, a porta do outro lado (...) e tendo recebido de Joana Carda o pau de negrilho estende-lhe a mão para a ajudar a sair (...)» (AJP: 145).

⁷⁶ Veja-se anexo A – 11.

de Pertius (cf. p. 29) e, por fim, uma quarta que se verificou entre La Línea e Gibraltar (cf. p. 48)⁷⁷.

Fazendo uma leitura do texto fílmico, num primeiro momento somos assaltados pela ideia de que o realizador terá “tropeçado” numa dessas fendas, perdendo a noção do espaço em que se encontrava, concretizando, posteriormente, uma incorrecta localização das mesmas, escolhendo para o efeito o rio *Irati, Pirineus*⁷⁸. Num segundo momento, tentamos perceber quantas fracturas são retratadas, pois não conseguimos aferir se se trata de apenas uma, que vai ficando maior em largura e comprimento, de duas ou três diferentes.

Tal dificuldade fica a dever-se a uma mesma localização e a uma paisagem que não parece apresentar muitas diferenças. Porém, atentando nos *extras* do *dvd*, constatamos que é apresentada uma única fractura que vai adquirindo proporções maiores, com a possibilidade de estar a palmilhar a fronteira franco-espanhola, como no-lo refere umas das repórteres que se encontra no local: «Com efeito, a falha descoberta no leito do rio Irati parece estar a ficar cada vez mais profunda e é possível que se estenda ao longo da fronteira franco-espanhola».

A transposição da falha resultou de forma brilhante, fazendo jus a todo o trabalho envolvido.

Para conseguir o efeito de ruptura, foi construída uma estrutura de metal, madeira e cimento, com rodas e um sistema hidráulico para a fazer abanar, transmitindo a ideia de que a terra se partia. Também foram acrescentados elementos digitais numa combinação de filmagens reais e de trabalho de pintura, posteriormente ajustadas no computador, bem como as imagens de estúdio feitas em croma⁷⁹.

Pese embora este aspecto, não devemos descurar o âmbito de um trabalho que pretende ser algo mais do que uma apreciação dos sucessos e insucessos dos meios técnicos. Há que ir mais além do que os nossos olhos alcançam, numa simbiose clara e objectiva com o nosso intelecto.

A ser assim, regressemos, pois, ao primeiro momento referido anteriormente e aceitemos que a localização geográfica escolhida pelo realizador não foi um “tropeço” mas uma estratégia inteligente, a fim de evitar a repetição deste procedimento cinematográfico. Porém, devemos salientar que, face a uma paisagem filmada de forma a não permitir identificar semelhanças ou diferenças, poder-se-ia fazer corresponder a localização geográfica a cada um dos momentos de representação da fractura.

⁷⁷ Sobre esta fenda não teceremos considerações, na medida em que não contribuiu para a separação da Península. Contudo, constatamos a sua importância relativamente a outros aspectos que aludiremos em momento oportuno (*vide* ponto 3.2.).

⁷⁸ Identificação que surge no canto inferior esquerdo do ecrã (veja-se anexo A – 12).

⁷⁹ Estes e outros procedimentos podem encontrar-se nos *extras* do *dvd*.

Continuando a expor a nossa opinião sobre este assunto, estamos em crer que a escolha do espaço do rio serviu para aludir, ainda que de forma muito superficial, ao fenómeno lá ocorrido: o desaparecimento de toda a água. Todavia, seria de toda a pertinência evitar a surpresa com que nos deparamos quando a mesma repórter afirma estar em Cerbère⁸⁰.

Haverá espectadores que não se apercebam desta nota dissonante⁸¹, é certo, mas outros haverá que enrugarão a testa enquanto percorrem o seu mapa mental que, desprovido de informações minuciosas, passa a servir de bússola a outros mapas mais pormenorizados. Assim, colocamos o dedo em Cerbère e deixamos que os nossos olhos percorram todo um traçado que nos leva a encontrar o rio Irati. A distância é significativa, pelo que a jornalista deveria antes ter dito que estava junto do leito do rio ou em Orbaiceta.

Esta incongruência terá possivelmente resultado do facto de a guionista ter percebido a importância da localidade de Cerbère e da sua ligação com o cão Ardent que aparece, em consonância com o romance, como única testemunha⁸² da fenda retratada⁸³.

No romance, este cão percebe o estalar da pedra graças a uma audição apuradíssima e, de pêlo eriçado, segue em direcção à fenda que «alargou-se mais, tornou-se funda e avançou, rasgando a pedra, até aos extremos da laje» (AJP: 19), sendo possível caber um braço lá dentro. Ardent, que rondava inquieto e sem saber de que lado ficar, tomou a decisão de saltar para o lado Espanhol.

A narrativa fílmica apenas apresenta uma zona erma, pedregosa e com vegetação onde surge a fenda quando o animal dá o salto⁸⁴.

É certo que o aparecimento da fenda é retratado, mas fica a faltar a indecisão e escolha de um cão expulso «da pitaça doméstica, e portanto forçado pela necessidade a recordar na memória inconsciente manhas dos seus antepassados para filar qualquer desgarrado láparo» (*idem*) o que em muito se assemelha à Península e aos seus habitantes, que face ao sucedido também acabam por escolher entre ir e ficar, sabendo que na primeira escolha⁸⁵ estarão a proceder como os seus corajosos antepassados, determinados a navegar por um mar desconhecido.

⁸⁰ Veja-se anexo A – 13.

⁸¹ Esta nota dissonante ganha mais ênfase ao reparar-se que no local, para além da bandeira espanhola e francesa, está presente a bandeira da comunidade de Navarra (*vide* ponto 3.1.).

⁸² Assim afirmamos porque em determinado momento, quando se tenta encontrar explicação para o que sucedeu com o rio Irati, o narrador refere: «Não foi esse o caso da laje grande, inerte sobre os Montes Alberes, mas essa nunca a viram os geólogos, estava longe, num desolado ermo, ninguém se aproximou dela» (AJP: 25). Para além disso, o narrador ao referir-se à segunda fenda identifica-a como sendo «para o mundo a primeira» (AJP: 20).

⁸³ A partir deste ponto, apenas nos referiremos à fractura apresentada pelo filme.

⁸⁴ Veja-se anexo A – 12.

⁸⁵ Esta escolha, este “ir”, está relacionado com a navegação da Península e não com os aspectos que serão abordados no ponto 4.1.

O tempo passa e na solidão do luar a fractura abre-se mais e serpenteia pela planície. No dia seguinte, as dimensões são muito maiores e na zona do corte é possível ver as águas, supostamente, do rio Irati⁸⁶.

Se o leitor após ser informado das sucessivas brechas que rasgam o solo pensa que nada mais poderá acontecer engana-se, já que

«Por toda a cordilheira pirenaica estalavam os granitos, multiplicavam-se as fendas, outras estradas apareceram cortadas, outros rios, regatos e torrentes mergulharam a fundo, para o invisível. Sobre os cumes cobertos de neve, vistos do ar, abria-se uma linha negra e rápida, como um rastilho de pólvora, para onde a neve escorregava, desaparecia, com um rumor branco de pequena avalanche.» (AJP: 33)

É deveras impressionante o cenário descrito pelo narrador, cuja pena não consegue delinear imagens num pensamento ainda a vibrar do estremecimento que sentiu. Este é também um dos fascínios da leitura: fazer dançar as palavras num palco só nosso, com um corpo que ganha cores e contornos mais ou menos nítidos consoante a luz da nossa imaginação⁸⁷.

O impacto suscitado pelo romance não ganha forma no filme, o que não permite ter noção da gravidade do caso. Assim sendo, pensamos que o texto fílmico, em vez do anúncio feito pela repórter – «... a falha descoberta no leito do rio Irati parece estar a ficar cada vez mais profunda e é possível que se estenda ao longo da fronteira franco-espanhola» – deveria ter adaptado para a tela, pelo menos, «o rastilho de pólvora» que se apodera dos cumes de neve, a fim de levar o espectador a “viver” pelas imagens o que o seu pensamento não conseguiu construir, do mesmo modo que poderia ter representado o afastamento da Península Ibérica em direcção a um mar aberto e de novo desconhecido, sendo assim capaz de mostrar por imagens a hesitação do narrador cuja mão duvida que nele acreditem (cf. AJP: 36).

Em nosso entender, o espectador acaba por ter a percepção desse afastamento aquando do rebentamento dos cabos de alta tensão entre Espanha e França, o que acontece no romance depois da vã tentativa de colmatar a brecha em Collado de Pertius, mas não associa o facto a uma Península que já se afastou dez metros.

Deste modo, não faz muito sentido a cronologia adoptada pela narrativa fílmica, pois se no romance não foi possível colmatar uma brecha que tinha «meio palmo de largura, uns quatro

⁸⁶ Veja-se anexo A – 14.

⁸⁷ Esta afirmação, apontando para as diferenças entre a linguagem literária e cinematográfica, encontra paralelo nas palavras de Manuel António Pina: «**A literatura pode contar com pouco mais do que com as palavras e as suas relações de sentido**; a linguagem do cinema dispõe, além da palavra (falada e escrita), de um complexo rol de outras linguagens – o movimento, o som, a luz, a duração... - que podem tender, no extremo, a “dispensar” uma boa parte da própria actividade intelectual e emocional do espectador. **A linguagem da literatura, pelo contrário, precisa da cumplicidade activa do leitor para se realizar, se completar, como literatura; a imagem, o movimento, a luz, o som, são, na literatura, propriedades do leitor, contributos seus essenciais ao próprio processo literário.**» (Sousa, 2003a: 76-7).

metros de comprimento, se tanto» (AJP: 27), como seria possível resolver o problema quando a distância é muito maior⁸⁸?

Mesmo assim, o texto fílmico transpôs, de forma breve, a tentativa de colmatar a falha, recorrendo a uns «gatos, grandes, de aço, que segurassem os bordos» (AJP: 28) com o auxílio de cordas⁸⁹.

Salientemos que a adaptação deste procedimento foi bem conseguida, faltando, no entanto, transmitir o insucesso da operação, o que nos leva a crer que apenas se está perante umas quantas rachas no solo e que o problema está resolvido quando, afinal, o romance nos dá outra informação:

«Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar forças. As cordas que serviam de testemunhos, lançadas de bordo a bordo, (...), rebentaram como simples cordéis, (...), e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido.» (AJP: 45)

3. Jogadas de peões sobre um tabuleiro de pedra

3.1.Soltar amarras

*Resiste ainda a corda que se esgarça,
Rangendo entre os dois nós que a rematam:
Não fugiu dela a força que disfarça
Este romper de fibras que desatam.
(...)*

(Saramago, *Os Poemas Possíveis*: 34)

A determinado momento, o narrador de *A Jangada de Pedra* refere que «aqui teria cabimento a lamentação primeira de não ser libreto de ópera este veredicto relato» (AJP: 35), porquanto seria possível fazer entrar em cena uma polifonia de vozes capazes de dar conta de todos os acontecimentos, ao mesmo tempo e num mesmo espaço.

Fazemos nosso este lamento, e não será esta vez última, já que depois do que ficou registado no ponto anterior, sentimos necessidade de pegar em algumas pontas soltas, de modo a

⁸⁸ Note-se, inclusivamente, o comentário que o narrador tece às palavras proferidas pelo senhor Sousa (AJP: 27): «[dirigindo-se à esposa, depois de ver o que motivara o salto brusco do carro] (...) Imagina, uma vala enorme, podia amolgar-me as jantes, partir um semieixo. [Narrador] **Não era vala, nem era enorme**, mas as palavras, assim nós as fizemos, têm muito de bom, ajudam, só porque as dizemos exageradas logo aliviam os sustos e as emoções, porquê, porque os dramatizam».

⁸⁹ Veja-se anexo A – 15.

que o seu entrelaçamento dê forma a um fio capaz de nos guiar pelo labirinto de palavras e imagens. Assim sendo, retornemos ao rio Irati, espaço em que o texto fílmico aglutina dois momentos diferentes da narrativa literária (o aparato que envolve Orbaiceta e, posteriormente, Collado de Pertius).

Uma vez que já tecemos considerações quanto à opção de um mesmo local, parece-nos pertinente salientar que Yvette Biro não soube, ou não quis, explorar todo o jogo de disputas e de desconfianças em torno de um rio reclamado por franceses e espanhóis, o que acaba por ser mais insólito do que a própria fenda.

De acordo com o romance, os engenheiros incumbidos das averiguações do fenómeno começam a levantar hipóteses para o sucedido e uma delas consiste na possibilidade de terem sido os franceses a desviarem o curso do rio (cf. AJP: 21), atitude que o narrador qualifica de «perfidia gaulesa» (AJP: 21), já que existia um «acordo bilateral sobre as águas fluviais e seus aproveitamentos hidroeléctricos» (*idem*).

Esta desconfiança e a tentativa de manter os franceses na ignorância face ao estranho acontecimento prende-se com uma preocupação muito maior mas que se resume ao que faz o mundo girar – a economia – sem levar em consideração os perigos que “esconde” aquela falha.

Desta feita, o que importa é estudar «as virtualidades turísticas de um fenómeno natural com certeza único no mundo e as condições da sua exploração, no interesse mútuo» (AJP: 23), o que faz hastear as «três bandeiras, a bicolor e tricolor nacionais, mais as de Navarra» (*idem*), numa discussão infrutífera, adiada para um próximo encontro formal.

A narrativa fílmica, ainda que não se tenha esquecido dos estandartes da identidade nacional, sintetiza todos estes acontecimentos na resposta da senhora Enriquez⁹⁰, espanhola de nacionalidade: «As negociações prosseguem mas a julgar pelas aparências, estou certa de que a França prefere que a falha esteja do nosso lado»⁹¹.

Ora, folheemos o nosso pequeno livro de sabedoria popular e encontraremos o pequeno adágio que nos adverte para esta questão das aparências que, por serem isso mesmo, iludem, como iludido ficará o espectador desprevenido que aceite as palavras tal e qual como lhe chegam. Talvez a guionista nos estivesse a entregar o convite para as lucubrações que nos conduzissem ao ponto da certeza de que os interesses não resultam do que parece mas do que se quer, em negociações nem sempre justas ou necessárias.

⁹⁰ Senhora que não consta da narrativa literária mas que no registo cinematográfico é enviada pelo Ministério do Ambiente para estudar o fenómeno do desaparecimento das águas do Irati.

⁹¹ Resposta que resulta da questão colocada por um jornalista: «Sr^a. Enriquez, diga-me... onde se abriu o precipício, do lado espanhol ou do lado francês?» (veja-se anexo A – 16). Atente-se, contudo, que no romance a dúvida relativa à pertença da fenda é colocada pelos «representantes dos dois Estados [Madrid e Paris] na comissão permanente de limites fronteiriços.» (AJP: 23).

Para além disso, será conveniente ressaltar que este “convite” poderá ter surgido da conversa entre os dois jornalistas, ligados pelo nome (Michel e Miguel) mas apartados pela nacionalidade, em que o francês se vira para o colega espanhol dizendo: «Fiquem vocês com ela (...) se assim lhes dá tanto gosto e tão precisados estão» (AJP: 24).

Sem dúvida que tal situação coloca na face um ar de espanto ou nos lábios o esboço de um sorriso, pelo facto de ser tão ridícula, adjectivo que é muito bem adaptado para o filme, em género e grau, pela pose da Senhora Enriquez, que parece mais preocupada com a entrevista que dá para a televisão do que com o motivo que a levou até ali. A senhora, talvez por envergar esta característica, tem o cuidado de se colocar em cima de um saco de cimento para ficar mais alta, está bem vestida (ainda que com botas de borracha e capacete) e maquilhada, e olhando para a câmara profere as suas frases, ancoradas num sorriso tolo que substitui a preocupação da tarefa que lhe foi incumbida.

Após esta questão do rio, seria altura de a câmara focar a fenda surgida em Collado de Pertius. Sabemos, porém, que se não há mudança de espaço há a adaptação de outros aspectos considerados pelo romance, como a «colmatação da brecha» (AJP: 28), envolvida numa agitação causada pelos helicópteros, jornalistas e de toda a movimentação dos trabalhadores detentores de uma missão impossível e impensável.

Ainda que não siga todas as linhas do romance, a narrativa fílmica dá conta de uns ferros grandes espetados no chão por onde passam umas cordas que tentam unir as duas partes de uma mesma fronteira com a ajuda do cimento do qual só vemos os sacos, pelo que inferimos que seria utilizado para tapar aquela «goela insaciável» (*idem*)⁹².

O que não conseguimos inferir é toda a «solidariedade internacional em acção» (AJP: 29) no fornecimento das betoneiras de cimento, inclusivamente de Portugal, «esse pequeno país» (*idem*), dando-se primazia ao auxílio dos americanos, como facilmente se percebe pelo comentário do dono do bar onde Joaquim Sassa se encontra, pelo comentário do operário espanhol e, claro está, pela sonoridade das palavras proferidas pelo homem que, de megafone na mão, coordena o trabalho dos demais.

Ainda que a guionista não quisesse transpor o momento em que se faz referência a Portugal, poderia, sem qualquer dificuldade, “socorrer-se” do dono do bar acrescentando ao seu comentário – «Esta noite chegaram os americanos. Querem tapar a fenda.» – as seguintes palavras: ... *com cimento também enviado pelo nosso pequeno país, mas que certamente não vai chegar a tempo.*

Estamos em crer que, deste modo, sobressairia a voz de um narrador e a ideologia de um autor para quem os pequenos países não têm ouvidos que os ouçam, mas que estão sempre

⁹² Veja-se anexo A – 15.

prontos a cooperar num rebanho em que uma ovelha é só mais uma e igual a todas as outras, cuja História será a única a lembrar simbólicos gestos (cf. AJP: 29).

Todavia, também haveria a História de registar que a solidariedade foi inútil para cicatrizar uma brecha que juntando-se a todas as outras levou à ruptura total entre a Europa e a sua cauda, sendo agora esta a “ovelha negra” que tresmalhou de um grupo individual e sozinha pelos montes procura o pasto que lhe retempere as forças, acalentando um espírito solitário e entregue à sua sorte, quiçá para encontrar um outro rebanho mais coeso e com o qual se identifique.

Destarte, consideramos que o texto fílmico deveria ter mostrado o rebentar das cordas que uniam os dois países. Estas cordas, que no romance «serviam de testemunhos» (AJP: 45), têm um alcance simbólico muito maior que não se resume ao afastamento.

Para nos fazermos compreender, digamos que a Península, pela mão do narrador, decidiu, como que por meio de uma ira divina, lançar umas quantas fendas no chão para avaliar o modo de actuação de um continente que se afirmava uno. O que viu foi uma discussão ridícula em torno de um rio que pertencia a uma mesma Comunidade, a um mesmo território denominado Europeu, facto que nos pode fazer evocar o nosso senso comum e formular a seguinte questão: “Se estamos casados e partilhamos a mesma casa, para quê separar os bens?”.

Como se não bastasse, assistiu a uma declaração de solidariedade atlantista reduzida a um simples «Wait and see» (AJP: 45), aspecto que não foi contemplado pelo filme e que consideramos tão importante quanto as insinuações proferidas por alguns países membros – «se a Península Ibérica se queria ir embora, então que fosse, o erro foi tê-la deixado entrar» (AJP:44) – após a declaração de contínuo apoio da Comunidade Económica Europeia.

As vozes deste “seio” Comunitário não foram desconsideradas⁹³ por Yvette Biro, porém não foram apresentadas no devido momento⁹⁴, impedindo inferir que a Península, “desgostosa” com estas posturas, constatou que o melhor, de facto, era partir, rebentando aquelas amarras, que a prendiam a um porto deserto, que mais do que testemunho serviam, sim, para mostrar a força e o poder⁹⁵ de uma vontade amadurecida em romper com as ligações impostas por uma falsa união.

⁹³ No filme, visualizamos uma sala com algumas pessoas sentadas e no púlpito está um senhor (curiosamente o próprio realizador), possivelmente o representante francês da CEE. Um membro da assistência intervém dizendo que «Se a Península Ibérica quiser, que vá. Mas deixem-nos as Ilhas Canárias para os nossos turistas», ao que o representante francês responde: «A comunidade reafirma o seu apoio a Espanha e Portugal, cujo futuro, de facto, não podemos prever».

⁹⁴ Na narrativa fílmica, estas vozes são apresentadas quando a Península já se encontra em navegação, cuja velocidade de deslocação já estabilizara.

⁹⁵ Para corroborar a nossa afirmação, considerem-se as palavras de Maria Alzira Seixo (1999: 44): «(...) A *Jangada de Pedra* vai dizer-nos de um modo de poder, que é o poder da ruptura e da busca de outras formas de junção.».

De velas enfunadas pelos ventos da vontade, a jangada lança-se ao mar. Não pede licença nem dirige um adeus para os que não a acompanharão nesta viagem. O leme que não existe tem por nome esperança e a guiará a um porto melhor e mais seguro.

Ela já não estará presente quando falarem o seu nome, mas com um sorriso na proa ouvirá as palavras de um narrador, capitão da viagem que fará.

3.2. Jogadas ao sabor da navegação

Decidida, a ilha que se fez ao mar encetará a sua viagem e, à medida que vai seguindo o seu curso, a narrativa literária vai-nos dando conta das discussões e tomadas de posição, ladeadas de amores e desamores, em torno desta ilha-jangada de futuro incerto, em que é possível apreender a crítica do narrador face a essa falsa união e aos jogos de poder, aspectos que não ganham a devida ênfase na narrativa homóloga.

Porém, e antes de tecer considerações sobre esse assunto, é pertinente verificar de que modo foram adaptadas para a tela as actuações políticas dos governantes dos dois países em incerta navegação.

De acordo com o romance, são ambos os chefes dos governos que, face à debandada da população, quando a Península já conta com dez metros de afastamento, vão à televisão ler comunicados tranquilizadores, garantindo que «a situação não autoriza excessivas preocupações, (...), e também que se encontram assegurados todos os meios para salvaguarda de pessoas e bens» (AJP: 43).

Na narrativa fílmica, este acontecimento chega-nos pela pequena televisão que se encontra no bar onde Sassa toma conhecimento dos dois fenómenos que têm por nome Pedro Orce e José Anaíço. Assim, assistimos, apenas, ao chefe do governo espanhol a proferir o seguinte discurso: «Peço à população que fique calma. Não há motivo para preocupações. A natureza ensinou-nos há muito tempo que, embora tenhamos conseguido domesticá-la, continua a ser livre e por vezes perigosa.»⁹⁶

Ora, se fôssemos habitantes desta Península, não ficaríamos de forma alguma mais tranquilos: em primeiro lugar, porque tentaríamos encontrar o momento a partir do qual fomos capazes de domesticar a natureza quando, na verdade, a força humana nada pôde contra a tal cordilheira que se abria como uma romã; em segundo lugar, porque nos pediam tranquilidade para depois ouvirmos que, afinal, a natureza pode ser perigosa. Convenhamos que «perigosa» não foi uma palavra bem escolhida quando se tem por intuito aquietar ânimos apavorados.

⁹⁶ Veja-se anexo A – 17.

Estamos em crer que Yvette Biro, desta forma, quis dar corpo ao comentário do narrador relativamente ao discurso dos chefes do governo – «a situação não autoriza excessivas preocupações, **estranha linguagem**, (...)» (*idem*).

Apesar de a narrativa fílmica não dar conta da reunião, em local secreto, entre Portugal e Espanha, em que ficou decidido constituir uma comissão paritária de crise – «cujo objectivo principal seria coordenar as acções de defesa civil de ambos os países, em ordem a facilitar a potenciação mútua dos recursos e meios técnicos e humanos para o enfrentamento do desafio geológico que já afastara a península da Europa dez metros» (*ibidem*) – ficamos a saber, pela intervenção de Joaquim Sassa, que ambos os governos trabalham em conjunto e tentam conjugar esforços no sentido de encontrar medidas capazes de pôr cobro aos incidentes que assaltam a Península. Joaquim Sassa, quando os viajantes se dirigem para Espanha, levantando-se do banco do condutor e pondo a cabeça pelo tecto de abrir, reproduz, com uma ironia que merece o aplauso dos seus companheiros, as palavras dos governantes da jangada – «Nós, os governantes de Espanha e Portugal, proclamamos perante o mundo que só o interesse dos povos da Península nos guiará na adopção de medidas para resolver os eventos ocasionados pela histórica ruptura dos Pirenéus» (ao que se segue, no mesmo tom, a palavra de agradecimento aos Estados Unidos)⁹⁷.

Em nossa opinião, esta estratégia adaptativa pautada pela ironia congrega em si os discursos balofos de um governante que, com palavras lisonjeiras, delega para o povo a responsabilidade de transmitir ao mundo «a imagem de um povo coeso e determinado, num momento difícil e delicado da sua história» (AJP: 170).

É o governo português que perde o controlo face à situação caótica em que o país se encontra e pede a demissão, adaptada para o grande ecrã pela pequena televisão de um indivíduo que, com outros tantos, se encontra num aeroporto para sair do país. Nesse aparelho de pequenas dimensões, depois de o jornalista informar que chegou à redacção uma notícia de última hora e que consiste na demissão do presidente de Portugal, é apresentado o mesmo a dirigir-se à população, dizendo, simplesmente, «Caros concidadãos, a salvação está na retirada»⁹⁸.

Em nosso juízo, foi utilizada a figura do presidente em vez da do primeiro-ministro por ser aquele o representante máximo do país, extensão de todo um governo, deixando assim na mão do espectador a capacidade de inferir a crítica feita pelo narrador – «os governos só são capazes e eficazes nos momentos em que não haja razões fortes para exigir tudo da sua eficácia e capacidade.» (AJP: 211) –, aspecto evidenciado pelas palavras referidas anteriormente, acumuladas na água que rasa os olhos do governante, tendo como pano de fundo um ar bastante

⁹⁷ Veja-se anexo A – 18.

⁹⁸ Veja-se anexo A – 19.

abatido, aspecto que contribui para denunciar a sua consternação e, claro está, a sua incompetência governativa.

Convém salientar que o comunicado que o presidente dirige à população foi deslocado de um outro momento da narrativa literária: o momento em que depois da constituição do governo de salvação nacional o primeiro-ministro foi à televisão dizer «Portugueses, portuguesas, a salvação está na retirada» (AJP: 223). Quer isto dizer que o texto fílmico congrega dois discursos, proferidos em momentos diferentes, num só e no mesmo tempo.

Comprendemos, obviamente, que esta condensação visa não quebrar o ritmo com a apresentação de várias acções, mas, assim sendo, talvez tivesse sido melhor reformular este discurso da seguinte maneira: *Portugueses, portuguesas, enquanto dirigente máximo do governo de salvação nacional que se formou após a minha demissão, é com grande consternação que vos digo que a salvação está na retirada*. Deste modo, para além de se ficarem a conhecer as manobras e a incapacidade política do governo, inferir-se-ia que a incompetência é premiada ao abrigo do cumprimento da «constituição e das normas do funcionamento democrático das instituições» (AJP: 212)⁹⁹.

É certo que outros aspectos poderiam ter sido adaptados (a questão do alojamento da população costeira, os discursos dos primeiros-ministros de Portugal e Espanha aquando do conhecimento da explosão demográfica¹⁰⁰) todavia, em nosso entender, a guionista conseguiu captar a crítica que o autor efectuou à ineficácia política e cobardia do poder governamental.

Com este xeque-mate governamental, fica visto que a Península, sozinha, não é capaz de fazer face aos seus problemas internos, pelo que seria de esperar que a Comunidade Europeia prestasse o seu apoio. Porém, pelo visionamento do filme, fica-se com a ideia clara de que, em conformidade com a narrativa literária, há europeus de dois tipos.

O primeiro tipo diz respeito àqueles que «verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com o seu igual» (AJP: 162).

Neste grupo, talvez se possam incluir os ingleses, que não hesitam em reclamar o seu direito sobre Gibraltar, agora separado, definitivamente, de Espanha.

⁹⁹ Esta crítica, obviamente, é extensível à própria sociedade que aceita que tais manobras sejam feitas. A fim de corroborar a nossa afirmação, transcrevemos um fragmento d' *Os Cadernos de Lanzarote II* (02 de Setembro): «Na verdade, já não se sabe em quem acreditar. Que os políticos não são anjos e aos chefes de Estado lhes falta tudo para chegarem aos altares, é algo que se pode observar todos os dias. Acostumámo-nos a viver com estas obviedades, a compreendê-las e desculpá-las, ao ponto de levarmos à conta da sempre alegada fraqueza humana a maior parte das infracções aos códigos éticos cometidos pela classe política, a principiar pelo código mais simples de todos, aquele que exige o respeito por si mesmo.» (Saramago, 1995a: 188).

¹⁰⁰ Este aspecto é aludido na parte final do filme pela *voz-off* do locutor de rádio (*vide* ponto 4.2.4.).

A narrativa fílmica adaptou este facto e não desconsiderou a nota que fora distribuída pelo gabinete do primeiro-ministro da Grã-Bretanha; contudo, a mesma foi adaptada através de uma imagem televisiva. Assim, vê-se o que se pensa ser o primeiro-ministro a proferir um discurso, tendo por cenário os elementos que caracterizam a Inglaterra (o Big Ben, um guarda real e o hino de sua Majestade)¹⁰¹. Não obstante, o texto fílmico apresenta a deslocação de Gibraltar e as imagens que denotam a alegria dos britânicos que lá se encontram: gingham o corpo ao som da gaita-de-foles, agitam pequenas bandeirinhas do Reino Unido, fazem brindes com cerveja e um dos foliões solta alguns impropérios a Espanha.¹⁰²

A par desta raça de europeus, existe uma outra que continua a querer prestar apoio à Península Ibérica.

Nesse sentido, salientamos um aspecto muito curioso que se prende com os cidadãos que, não fazendo parte do governo europeu, instauram um movimento de solidariedade para com a Península, difundindo a célebre frase «Nós também somos ibéricos».

Estes cidadãos, maioritariamente jovens, são qualificados pelo narrador de «raça de inquietos» (AJP: 162), o que facilmente se compreende: a juventude tem um espírito inquieto que não aceita os factos sem os questionar, vive tentando encontrar a pedra filosofal porque os sonhos são uma constante, na busca de um sentido, de uma vida e futuro melhores. São estes jovens que, não vendo o aceno da Península, sentem a sua falta, sentem uma enorme vontade de embarcar na mesma viagem sem regresso marcado, trocando a terra firme por aquela que flutua, sem destino, num mar amplo polvilhado de ondas feitas de sonhos de um futuro incerto mas certo de esperanças. É esta raça que espera conseguir embarcar numa jangada que, entretanto, estabilizara a sua velocidade de deslocação, mas que no filme já se encontra na rota de colisão com os Açores.

Consciente da importância deste episódio¹⁰³, o realizador transporta-nos para um estádio de futebol onde a assistência aplaude um sujeito (curiosamente, e mais uma vez, trata-se de George Sluizer, o realizador) que entra em campo levando uma bandeira que reproduz em inglês a frase da solidariedade, que é grafada noutras línguas em panfletos colocados nos vidros dos carros ou em balões que se deixam subir aos ares; é-nos mostrada, também, uma manifestação que aparentemente¹⁰⁴ decorre em França, já que a frase aparece inscrita, numa faixa, no idioma

¹⁰¹ Veja-se anexo A – 20.

¹⁰² Veja-se anexo A – 21. Saliente-se que no romance não temos estas informações, que nos parecem ter sido deslocadas da ambiência vivida pelas pessoas que se dirigiam à costa para ver passar o rochedo (cf. AJP: 88-9). Para além disso, a narrativa fílmica encurtou o tempo da espera (de dez dias para quatro) e apresentou a passagem do rochedo. Parece-nos que estes procedimentos tiveram como primordial intenção mostrar exactamente o comportamento dos britânicos.

¹⁰³ Veja-se anexo A – 22.

¹⁰⁴ Dizemos “aparentemente”, uma vez que é o próprio narrador que nos alerta para a possibilidade de ter sido noutro país de língua francesa: «Por ter sido, como se pode ler, na língua francesa, **julgar-se-á que foi em França**, é

correspondente. Contudo, incorre no erro de colocar o Papa a proferir a frase, pois, de acordo com o romance, Sua Santidade, ao ver o património italiano da sua religião vandalizado pelo azul-celeste de uma afirmação de identidade, «benzia-se de puro espanto, fazia para o espaço o sinal da cruz» (AJP: 163).

Não conferimos grande importância ao facto de a narrativa fílmica não ter considerado o caos instalado na ordem pública (apedrejamentos e saques), mas consideramos que seria pertinente dar conta das contradições surgidas na Comunidade.

Nesse sentido, deveria ser apresentada, em *voz-off*¹⁰⁵, a parte mais significativa do discurso do primeiro-ministro português, ainda que com algumas supressões e acrescentos, à medida que fossem sendo mostradas as imagens relativas a este episódio, sem esquecer de adaptar a morte do rapaz holandês¹⁰⁶:

«Portugueses (...), tem vindo o nosso país a ser alvo de pressões (...) provenientes de quase todos os países europeus onde, como é sabido, se têm verificado sérias alterações da ordem pública, que se viram subitamente agravadas, sem qualquer responsabilidade nossa, pela descida à rua de grandes massas de manifestantes que, de maneira entusiástica, quiseram exprimir a sua solidariedade com os países e povos da península, o que veio evidenciar uma grave contradição em que se debatem os governos da Europa, a que já pertencemos (...).

Ora, esses governos, em vez de nos apoiarem, como seria demonstração de elementar humanidade e duma consciência cultural efectivamente europeia, decidiram tornar-nos em bodes expiatórios das suas dificuldades internas, intimando-nos absurdamente a deter a deriva da península, (...) quando, no passado, nunca verdadeiramente mostraram querer-nos consigo» (AJP: 169-170)

O que os preocupa neste momento é a reclamação do corpo daquele jovem atingido por uma bala de borracha que não pertence a ninguém. Um jovem que se afirmou ibérico no seu último suspiro. Eles não querem um ibérico, querem ornamentar a sua História com um mártir jovem e corajoso. É de lamentar... (cf. AJP: 166)

Desta forma, o espectador verificaria que apoio e solidariedade são palavras que, substituídas por interesses, não se coadunam com um “casamento” em que há uma separação total de bens, pelo que é necessário pedir ajuda, sabendo que tudo depende «de poderem as nossas necessidades serem satisfeitas pelas necessidades excedentárias deles» (AJP: 213).

É esta consciência que motiva o primeiro-ministro português reconhecer e agradecer a solidariedade dos Estados Unidos do Norte, «graças aos quais se tem mantido a níveis razoáveis

caso para dizer, Pense cada um o que quiser, **também poderia ter sido na Bélgica ou no Luxemburgo.**» (AJP: 162).

¹⁰⁵ Verifica-se a existência de *voz-off* quando a personagem que fala não se encontra presente no ecrã. Esta opção pela *voz-off* seria uma forma de apresentar os factos em simultaneidade, evitando que o texto fílmico se tornasse mais longo e monótono.

¹⁰⁶ A referência a este acontecimento encontra-se sintetizada no último parágrafo do texto apresentado.

o abastecimento de carburantes e também de produtos alimentares que até agora, no quadro das relações comunitárias, importávamos da Europa» (AJP: 170). Terão sido estas palavras que a guionista entendeu por bem, mas erradamente, substituir pela presença americana na colmatação da brecha.

É de louvar, indubitavelmente, o reconhecimento do governante português, pois não há nada melhor que saber reconhecer e agradecer o bem que nos é feito; todavia, não devemos ler este gesto de uma maneira tão superficial. Parece-nos que o narrador pretende destacar, acima de tudo, a dependência do governo português e, claro, alertar-nos que por vezes há que ter algumas reservas perante tanta generosidade, já que o interesse fica ao contornar de uma esquina escura onde nem sempre se consegue pôr em prática o ditado popular que põe a iluminar duas vezes a candeia que vai à frente – talvez por isso sejam colocadas na boca de Joaquim Sassa as palavras correspondentes a esse discurso de agradecimento, presas a um fio de ironia¹⁰⁷.

De facto, pela leitura de *A Jangada de Pedra*, verificamos que o narrador critica uma generosidade pautada por interesses, tornando-se evidente que a solidariedade¹⁰⁸ americana vem disfarçada de cores que, possivelmente, o realizador fez sobressair pelo olhar de desprezo lançado pelo operário espanhol ao coordenador americano¹⁰⁹.

Contudo, tal procedimento faz-nos pensar que esse olhar não faz nada mais do que denunciar um brio profissional ofendido, não conferindo destaque à linha ideológica de um autor que critica a prepotência e os jogos de poder da nação Norte-Americana.

Acreditamos que esta falha poderia ser obviada, se em momento oportuno houvesse uma *voz-off* que fosse apresentando o conteúdo dos excertos que denotam a falsa solidariedade americana¹¹⁰, bem como dar a conhecer que «o problema que se discutia nas chancelarias europeias e americanas era o das zonas de influência, isto é, se, apesar da distância, a península, ou ilha, deveria conservar os seus laços naturais com a Europa, ou se, não os cortando completamente, deveria orientar-se, de preferência, para os desígnios e destino da grande nação norte-americana.» (AJP: 298), uma vez que se encontra nas proximidades desta.

Estariam as chancelarias em condição e posição de decidir o futuro de uma Península que içou velas infladas pela brisa corajosa que a conduziria por uma viagem incerta mas com uma grande crença na esperança de um futuro melhor? Sem qualquer hesitação respondemos negativamente, pois os ventos da mudança são muito mais fortes e destemidos. Ao longe, como

¹⁰⁷ Veja-se anexo A – 18.

¹⁰⁸ É, aliás, a solidariedade internacional que merece um comentário irónico por parte do narrador, segundo o qual é graças a ela, «como estamos lembrados, e este é apenas um dos muitos exemplos que poderíamos apresentar, se evitou a fome em África» (AJP: 213).

¹⁰⁹ Veja-se anexo A – 15.

¹¹⁰ Cf. AJP: 167; 213-4; 272; 321-2.

se de uma sereia se tratasse, poderíamos ouvir as palavras do seu canto embaladas pelo rumor das vagas:

(...)
*Não há ventos que não prestem
 nem marés que não convenham,
 nem forças que me molestem,
 correntes que me detenham.*
 (...) ¹¹¹

3.3. Navegação, sem norte, rumo ao Sul

É com a mesma coragem dos nossos antigos navegadores que a Península se faz ao mar. Contudo, ela não possui um mapa com o trajecto que deve seguir e muito menos a indicação do lugar onde pretende chegar; ela não atracará em portos para que a sua tripulação possa ir conhecer os novos lugares nem para que se possa fazer o abastecimento de víveres.

Simplesmente sabe que o seu lugar não é ali e por isso segue... um percurso do qual se podem identificar várias etapas que facilmente se apreendem pela leitura do romance e das quais Cristiana Pires (2006: 203) nos dá conta por meio de um quadro, em anexo ¹¹².

Ora, é no decorrer destas etapas que se vão assistindo às jogadas de interesses registadas no ponto anterior. Porém, e como nos apercebemos, a narrativa fílmica não procede à adaptação das mesmas, ficando a navegação da Península circunscrita à rota de colisão com os Açores e à sua posterior fixação.

Em nossa opinião, Yvette Biro terá optado por esta estratégia para não saturar o filme com informação que o poderia tornar monótono, denso e, talvez, confuso; em segundo lugar, porque a narrativa fílmica acaba por se centrar na viagem das personagens dotadas de artes mágicas para a qual foi preponderante e decisiva a possibilidade de haver um choque com os Açores, já que essa informação contribuiu para que os viajantes abandonassem a casa de Maria Guavaira e seguissem a sua aventura por terra sobre o mar.

¹¹¹ Gedeão, António (2004: 117-8).

¹¹² «1.^a – a) a península move-se a 12,5 m por minuto b) a velocidade estabiliza-se à volta de 750 m por hora c) move-se a mais de 2000 m por hora (50 Km por dia) em direcção aos Açores; 2.^a – a 75 Km do extremo oriental da Ilha de Santa Maria, muda de rumo para norte; 3.^a – ao alcançar o ponto ao norte da Ilha do Corvo em linha recta, retoma o rumo inicial numa linha paralela aos Estados Unidos da América ou Canadá; 4.^a – pára e retoma a posição em relação aos pontos cardeais; 5.^a – gira sobre si mesma em direcção contrária aos ponteiros do relógio; 6.^a – desce para o sul em rotação, entre a América Latina e a África; 7.^a – pára o movimento de rotação e desce devagar; 8.^a – pára».

Desta feita, não nos parece que o procedimento esteja incorrecto, mas se o texto fílmico pretendesse ser mais rigoroso na adaptação das questões políticas teria que, inevitavelmente, dar conta destas etapas, até para que as mesmas se percebessem um pouco melhor.

Recordemos que quando a Península soltou as suas amarras teve como força propulsora a despreocupação e o desinteresse da Comunidade Europeia (*vide* 3.1.); do mesmo modo, a sua deslocação é motivada pelas várias atitudes políticas de que é flutuante proscénio.

Nesse sentido, parece-nos que nas quatro primeiras etapas a jangada voga um pouco ao sabor das decisões políticas, ou seja, numa confusão que lhe tolda o norte e a decisão de optar por um rumo certo, sem nunca deixar de o tentar encontrar.

Repare-se que essa confusão aumenta quando as chancelarias europeias e americanas começam a ponderar sobre a preservação dos laços naturais da Península com a Europa ou o estabelecimento de laços com a nação norte-americana. Em função destas cogitações, a Península assemelha-se a uma bússola desmagnetizada em que o seu ponteiro gira desnorteadamente: «A península girava sobre si mesma, em sentido diabólico, isto é, contrário ao dos ponteiros do relógio» (AJP: 299-300).

Este movimento durou um mês, tempo talvez necessário para um aclarar de ideias e o surgimento de uma nova luz e, conseqüentemente, de um novo começo que se deixa adivinhar pelo seguinte excerto: «Devia ser já inverno, mas o inverno, que parecera estar à porta, tinha recuado, não se encontra outra palavra. Não era inverno, Outono não era, primavera nem pensar, Verão também não podia ser. Era uma estação suspensa, sem data, como se estivéssemos no princípio do mundo e não tivessem sido ainda decididas as estações e o tempo para elas.» (AJP: 302).

Esse princípio do mundo, esse começar de novo, certamente implícito no movimento contrário aos ponteiros do relógio, está muito bem representado pela gravidez de Joana Carda, de Maria Guavaira e de todas as outras mulheres férteis da Península que também descobrem estar grávidas, como se verifica na sexta etapa desta jornada.

É certo que a narrativa fílmica dá conta deste “engravidamento” colectivo, mas caberá aqui questionar se o mesmo não deveria ser reforçado pelo movimento que coloca Portugal e Espanha de pernas para o ar, pelo que o narrador evoca o símile do poeta português que comparou a «revolução e descida da península à criança que no ventre de sua mãe dá a primeira trambolha da sua vida» (AJP: 317) e que «viajando se formou e agora se revolve no mar para nascer, como se estivesse no interior de um útero aquático» (AJP: 319).

Estamos em crer que desta forma se compreenderia melhor este fenómeno colectivo, permitindo inferir que estando o período de gestação a terminar se avizinharia o nascimento de uma nova humanidade estabelecida num novo ponto do globo.

Ainda que não tenha primado pela originalidade, porquanto nos é mostrada uma imagem de satélite, a fixação desta jangada é muito bem adaptada pela narrativa fílmica¹¹³: há um habitante que na torre de um sino grita que a Península parou, uma série de pássaros sobrevoa a aldeia e a câmara vai-se distanciando para que se veja a península e a sua localização; nesse distanciamento, vamos deixando de conseguir identificar as construções que apareciam porque se vão tornando informes transmitindo a ideia de que a Península é agora «um calhau gigantesco» (AJP: 323), o que anuncia um regresso às origens¹¹⁴ (*vide* ponto 2.1.).

4. Prófugos e navegantes da jangada

4.1. Uma porta com duas saídas

Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco. (...) Para ir à procura da ilha desconhecida, (...). Vou dar-te um barco (...).(...) a mulher da limpeza (...) deu a volta e saiu com o balde e a vassoura por outra porta, a das decisões, que é raro ser usada, mas quando o é, é. (...) ela resolveu ir atrás do homem quando ele se dirigisse ao porto a tomar conta do barco. Pensou ela que já bastava de uma vida a limpar e a lavar palácios, que tinha chegado a hora de mudar de ofício, que lavar e limpar barcos é que era a sua vocação verdadeira, no mar, ao menos, a água nunca lhe faltaria.

(Saramago, *O Conto da Ilha Desconhecida*: 9-20)

Todos nós já fomos esta mulher da limpeza que, mesmo sem balde e vassoura, tomou a decisão encetar uma mudança na sua vida. Se a afirmação não convence, o que duvidamos, basta pensar na quantidade de vezes em que nos vemos confrontados com uma bifurcação na estrada da vida e ficamos sem saber por onde devemos seguir porque o medo, a dúvida e a vontade são sentimentos que palmilham o terreno da alma e da consciência.

Afinal, mesmo sabendo onde nos levam aquelas estradas, não somos capazes de prever os obstáculos que nos esperam, e até pensamos que o melhor será permanecer encostados àquela berma, na esperança de que alguém nos mostre um mapa do percurso.

Há, no entanto, duas certezas: a certeza de que há uma decisão à espera de ser tomada e que poderá mudar para sempre o rumo da nossa vida – pairando sempre o fantasma de um “se” que aportará à nossa mente na tentativa de encontrar resposta para o que teria sido no caso de a opção ter sido outra – e a certeza de que nem todos os nossos companheiros de viagem optarão pelo mesmo que nós.

¹¹³ Veja-se anexo A – 23.

¹¹⁴ A fim de justificar a nossa afirmação, repare-se no modo como o narrador descreve este calhau: «(...) com a forma de um daqueles **artefactos de sílex de que se serviam os homens pré-históricos**, lascados em golpes pacientes, sucessivos, até se tornar num instrumento de trabalho, a parte superior cheia e compacta para receber o côncavo da mão, a inferior em ponta para as tarefas de rasgar, escavar, cortar, marcar, desenhar (...)» (AJP: 323).

Partindo deste pressuposto, não nos surpreende que perante a separação insólita da Península as pessoas saiam pela porta das decisões conducente a duas saídas: a do ir e a do ficar nesta jangada flutuante.

Na verdade, o romance dá conta de três êxodos: o primeiro diz respeito aos turistas, aquando da notícia da separação da Península; o segundo contempla a fuga das pessoas endinheiradas e de poder, ao saberem que a fractura era irreparável; o terceiro engloba as pessoas de poucos recursos que se mudaram para o interior e as que, tendo mais disponibilidade económica, fugiram desta ilha que ameaçava chocar com os Açores (cf. AJP: 235-6).

Mesmo sem decalcar estes momentos, o registo cinematográfico dá conta destas (e)migrações geradas pelo pânico.

Assim, no momento em que Joaquim Sassa e o seu recente companheiro de viagem José Anaíço se encontram a conversar com Maria Dolores, em que o escritório de turismo é substituído por uma portagem, vê-se uma fila de carros que começa a dar mostras da sua impaciência através das buzínadelas. Nada de novo, se não fossem os tejadilhos das viaturas cheios de haveres a denunciar que aqueles automobilistas estão, de malas e bagagens, à procura de um sítio mais seguro, no interior, para se estabelecerem.

Tornando-se o choque com os Açores uma quase certeza, é-nos mostrado o caos em que se encontra um aeroporto repleto de gentes que se empurram, gritam e correm num jogo do salve-se-quem-puder, para entrar a todo o custo num avião que os leve dali¹¹⁵. No entanto, estas imagens não adaptam o conjunto de palavras que entretecem as frases de um cenário bastante violento¹¹⁶, o que justificamos como sendo uma forma de não ferir espíritos mais sensíveis; contudo, o realizador poderia ter optado por uma música passível de preencher esse vazio das palavras e de conferir mais força às imagens. A título de exemplo, salientamos a música *Frontier*, do grupo DCD (1984), cuja cadência nos remete para o medo, a pressa e a violência¹¹⁷.

Seguramente, também podemos asseverar que o texto fílmico deixou à consignação do espectador a capacidade de inferir que numa situação desta índole são criadas as pequenas máfias que surgem em função do desejo pessoal dos que querem à viva força alcançar os seus intuitos, ou seja, não nos é mostrado o florescimento de um negócio sujo e impiedoso, em parte semelhante àquele pífido jogo¹¹⁸ que assenta em dons de prestidigitação capazes de fazer

¹¹⁵ Veja-se anexo A – 24.

¹¹⁶ «(...) os aviões eram assaltados, uma ferocidade, os homens primeiro porque tinham mais força, depois as frágeis mulheres e as inocentes crianças, não poucas de umas e outras ficaram espeznhadas entre a porta do terminal e a escada de acesso, primeiras vítimas, e logo segundas e terceiras quando alguém teve a trágica ideia de abrir caminho de pistola em punho e foi abatido pela polícia. (...) morreram dezoito pessoas.» (AJP: 41).

¹¹⁷ Veja-se anexo A – 24.1.

¹¹⁸ O registo cinematográfico não procedeu à adaptação deste jogo.

apostas certas sobre «o momento e o lugar em que se verificará a suspensão do movimento» (AJP: 324) da Península.

Porém, temos uma mostra do caos¹¹⁹ que se gera no «deserto assim criado pela evacuação geral» (AJP: 35), através das pilhagens a casas e montras de loja numa correria desenfreada de algumas pessoas, adaptando, assim, «aqueles inevitáveis saqueadores, em geral isolados, que as catástrofes sempre fazem sair dos covis ou ovos serpentinos» (*idem*) o que, em consonância com o romance, faz andar na rua da cidade patrulhas do exército com o escrupuloso dever de representar o povo e salvaguardar a ordem e o bem alheio e comum.

Relativamente aos que fogem para se alojar «numa faixa vertical de mais ou menos trinta quilómetros de largura, desde o norte da Galiza até ao Algarve» (AJP: 237), a narrativa literária refere «os conflitos, as más palavras¹²⁰, as desordens e agressões, o roubo de roupas e comida, as expulsões e os assaltos, e também, quem o imaginaria, instalou-se uma libertinagem de costumes que transformou estes acampamentos em alcouces colectivos» (AJP: 238), aspectos que não são enfatizados pelo texto fílmico, já que as imagens, em nosso entender, não são passíveis de transmitir o “inferno” que se tornou inquilino dos refugiados; antes parecem denotar um caso pontual. Assim, os nossos olhos captam, no que se percebe ser uma pequena aldeia, algumas pessoas seguindo a pé com os seus bens, umas poucas que brigam e que se tentam roubar e outras que, vendo aproximar-se a galera de Maria Guavaira, insultam Pedro Orce, culpando-o de tudo o que está a acontecer¹²¹.

Ora, em nosso juízo, dever-se-ia ter dado destaque a este caos para que se evidenciasse o contraste com as personagens principais da narrativa textual, destacando dessa forma o «oásis de paz» (AJP: 238) em que se movimentam «duas mulheres, três homens, um cão e um cavalo» (*idem*).

Facilmente se percebe que estes homens e mulheres não se deixam abalar pelo medo que assola a Península Ibérica aquando do rebenfamento dos cabos de electricidade ou pelo desespero que se instala no momento em que, estando salvos, se pensa ter chegado a hora de chocar com os Açores¹²² – para acentuar mais esta diferença de comportamento, pensamos que a narrativa fílmica deveria ter optado por incluir, como pano de fundo, uma música susceptível de

¹¹⁹ De modo a enfatizar este caos, apresentamos como sugestão a mesma música referida na cena do aeroporto (anexo A – 24.1.).

¹²⁰ Em nosso entender, estas «más palavras» foram adaptadas nos insultos tecidos a Pedro Orce.

¹²¹ Veja-se anexo A – 25. Nesta cena, vemos que o cão, a fim de proteger o grupo, morde um dos homens, o que não acontece na narrativa literária onde o cão faz mal a ninguém, apenas impõe respeito e infunde o medo. Pensamos que este procedimento pretendeu dar conta da fidelidade do animal.

¹²² Classificamos como razoável a adaptação destas duas cenas, na medida em que na primeira só se assiste às mulheres que, “munidas” de candeeiros a gás, estão na rua da aldeia de Joaquim Sassa, a clamar a Deus que não lhes tire a luz (veja-se anexo A – 26); na segunda cena, somos transportados para o interior de uma igreja onde estão mulheres, e só mulheres, a rezar, suplicando a Deus que o filho nasça morto, e a pedir perdão pelos pecados (veja-se anexo A – 27).

transmitir o estado de espírito das personagens¹²³. Como sugestão, apresentamos a música *Musica Eternal* dos DCD (1984)¹²⁴: a “corda” que vai vibrando, se por um lado substitui o locutor de rádio que no romance vai fazendo a contagem decrescente, por outro lado poderá corresponder às palpitações de um coração resignado mas triste; a voz feminina, reproduz o choro interior e as palavras de carinho que ficam presas na lágrima que desliza pela face de Joana Carda¹²⁵.

Efectivamente, na mente destas pessoas paira o espanto e a perplexidade de cada um dos seus feitos, a par da necessidade de encontrar respostas para os mesmos.

4.2. Encontro de pares e uma ponta solta de um mesmo novelo

4.2.1. Na pegada do sentido...

Enquanto leitores e pessoas reais somos acariciados pela surpresa dos actos mágicos e suas conseqüências, mas não ficamos aturdidos pelo mesmo espanto que assola as personagens, porquanto estamos conscientes da tinta que delineou o perfil destes homens e mulheres de papel nas páginas de um campo literário, cujos aromas são capazes de nos transportar para páginas timbradas de mundos possíveis e de nos envolver no “manto diáfano” de uma suave, cálida e deleitosa fantasia.

Porém, um leitor consciente do pacto que assume com a leitura não se deve conformar e aceitar placidamente os aspectos que escapam à ordem natural do Universo e que abrem as portas de um novo mundo do qual, por vezes, gostaríamos de ser os heróis e não meros espectadores das imagens que se formam no nosso pensamento. Há que reflectir e tentar encontrar a justificação razoável que se esconde por trás do véu da ficção.

Tendo em conta o romance em questão, dita o bom-senso que não se deve perseguir tenazmente a decifração de cada um dos enigmas, para que não se sinta o peso da frustração, pois como muito bem refere Beatriz Berrini (1998: 132):

«Não adianta o leitor querer entender os enigmas, o que são em si mesmos. Não têm eles, **aparentemente**, qualquer finalidade objectiva e útil. Estão no texto porque justamente **parecem** inexplicáveis e inúteis (...)»

Intencionalmente destacámos no fragmento transcrito os vocábulos «aparentemente» e «parecem» a fim de não deixar passar despercebido que os enigmas, afinal, têm uma finalidade e utilidade que Cristiana Pires (2006: 137) tenta dilucidar:

¹²³ Veja-se anexo A – 28.

¹²⁴ Veja-se anexo A – 28.1.

¹²⁵ Na narrativa literária é dos olhos de Maria Guavaira que assomam duas lágrimas.

«(...) tendo em consideração o carácter metaficcional do romance, suponhamos que o risco de Joana representa o nascimento da palavra e que a pedra atirada por Joaquim Sassa é uma imagem da obra literária que o escritor «lança» aos seus leitores, despertando a sua consciência, que se resolve em reflexão como uma nuvem de estorninhos (...). Não estará metaforicamente representado o princípio-base da estética da recepção, o efeito perlocutivo da obra literária?»

Sem dúvida que esta pergunta retórica confere significação a estes três enigmas, mas fica a faltar uma justificação para os restantes que, na nossa opinião poderia resultar na seguinte: a meada de Maria Guavaira seria o novelo que orienta ou desorienta o leitor no momento da leitura, ao passo que o tremer da terra sentido por Pedro Orce corresponderia à inquietação sentida durante e após o acto de ler.

Não nos parece, contudo, que a intenção do autor esteja confinada exclusivamente a esse «efeito perlocutivo da obra literária». Em nosso juízo, vislumbramos, antes de mais, uma natural vontade de manter em alto nível as expectativas de um público-leitor já habituado a uma imaginação prodigiosa¹²⁶. Para além disso, não podemos ignorar que no seu *Caderno de Apontamentos*, Saramago foi deixando um sulco de ideias para ancorar a um fio de terra e de mar; assim, tal como o navegador experiente se vai deparando com correntes fortes e tempestades, Saramago foi “tropeçando” em pontos de interrogação.

A esse respeito, e para o assunto em análise, salientemos a seguinte questão relativamente às cinco personagens: «(...) e é preciso que se encontrem. Como?» (in Seixo: 1998: 314). No nosso entender, a par de um “como?” surge sempre um “porquê?”. Neste caso, seria pertinente questionar: *Porquê juntar estas personagens?*, ao que, sem hesitações, respondemos *Porque estão ligadas pelo insólito* ou como refere Joana Carda na narrativa fílmica: «Fui buscá-los porque vocês não estão dentro da lógica comum do mundo... como eu.» (cf. AJP: 147).

Por muito que o senso comum faça questão de dizer que os pólos opostos são os que se atraem, admitamos que a física não é o melhor meio para explicar a força das aproximações entre os seres. A percepção que temos é que há uma maior tendência para as pessoas, em momentos de “crise”, se ligarem àquelas que manifestamente passam por situações idênticas¹²⁷, quanto mais não seja para encontrarem uma explicação para o seu caso.

¹²⁶ Partilhamos da opinião de Beatriz Berrini (1998: 70), para quem «O destinatário tem o direito de pedir ao autor que não frustrar as suas expectativas; quer ter confiança no romancista. É isso que dele espera: uma boa história capaz de envolvê-lo e levá-lo a esquecer o seu mesquinho quotidiano. Não só isso, é claro, mas isso também. Não duvidará do narrador por considerar algumas personagens exageradas ou inverídicas, inconformes com os seus conhecimentos de História. Falseando, alterando, inventando, para não desiludir o seu parceiro, esse narrador terá de construir um mundo completo e coerente, que, sendo ficcional, é capaz de convencê-lo da sua existência.»

¹²⁷ Não queremos, obviamente, estabelecer uma Verdade inquestionável; apenas nos baseamos na nossa própria experiência e no conhecimento da experiência alheia. Para que fique mais claro, consideremos duas senhoras que ficaram viúvas. É possível que ambas, mesmo que já se conheçam, fortaleçam os seus laços de amizade, porquanto passam pela mesma dor, ou seja, cada uma delas consegue perceber e avaliar a dor da outra. Quem nunca passou pela mesma experiência limitar-se-á a dizer “imagino como te devas sentir” ou “acredito que estejas em sofrimento”

É, sem dúvida, o que acontece com Joaquim Sassa: ouvindo dizer que Pedro Orce «sentia tremer o chão debaixo dos pés quando o chão não tremia» (AJP: 50), decide ir à sua procura para saber se existe alguma ligação entre o que lhe sucedeu e este novo facto (cf. AJP: 51), sem esquecer a possibilidade de estar ligado com a separação da Península¹²⁸. Mas no seu percurso também conhece a cara do fenómeno que tem por nome José Anaíço, ao tomar conhecimento do insólito bando de estorninhos que paira sobre a sua cabeça e o acompanha para todo o lado.

Contrariamente ao que se verifica no romance, a narrativa fílmica congregou num mesmo espaço o momento em que Sassa fica a par destes dois outros fenómenos. Desse modo, é no bar a que Sassa se dirige para tomar uma cerveja, aquando do apagão, que vê a notícia televisiva relativamente a Pedro Orce e que serve de mote ao dono do bar para aludir ao caso de José Anaíço¹²⁹.

Em nosso juízo, este processo adaptativo do deslocamento terá tido como única finalidade ganhar algum tempo sem, no entanto, comprometer a intencionalidade comunicativa veiculada pela narrativa textual, uma vez que Sassa se põe ao caminho com o seu Dois Cavalos para, em primeiro lugar, se encontrar com José Anaíço, que o acompanhará na viagem conducente ao encontro com o farmacêutico Pedro Orce.

Os três homens resolvem ir para Lisboa e instalam-se num hotel. Aqui, é a vez de Joana Carda ir ao encontro deles, na companhia da vara de negrilho, e contar a sua história a José Anaíço, uma vez que os restantes companheiros foram levados pelas autoridades para a elaboração de exames e testes, a fim de averiguar as suas “artes mágicas”.

Respeitando o conteúdo da narrativa literária, o texto fílmico adapta o espanto e a dúvida sentida pelas personagens relativamente à possibilidade de os actos insólitos estarem interligados e, por sua vez, relacionados com a ruptura da Península como se pode constatar pelas falas grafadas na tela¹³⁰.

o que nem sempre é o suficiente para acalantar um espírito que precisa de partilhar sentimentos e receber em troca a perfeita consciência de que o outro nos entende, pelo que muitas vezes não hesita em retorquir: “Não sabes, não. Não fazes uma pequena ideia”.

¹²⁸ Para corroborar a nossa afirmação, atente-se no que nos diz Cristiana Pires (2006: 152) a propósito do encontro destes três homens: «(...) os três homens reflectem sobre o que realmente os preocupa, não a histeria colectiva que alastra pela Península, mas os acontecimentos insólitos que, subitamente, passam a formar parte das suas vidas».

¹²⁹ Veja-se anexo A – 29.

¹³⁰ Sassa: *Eu queria saber... você percebe o que está a passar-se?*

Orce: *Dir-se-ia que os nossos casos estão interligados.* (cf. AJP: 83)

Sassa: *A fractura... não temos nada a ver com isso, pois não?* (cf. AJP: 73)

Joana Carda: *Acho que você e os seus amigos têm algo a ver com o que se passa [referindo-se à falha dos Pirenéus].* (cf. AJP: 123)

Maria Guavaira: *Desfiei uma meia velha. Devia ter feito um novelo de lã, no máximo. Ali dentro está a lã de cem ovelhas... e quando digo cem, podia dizer cem mil. Como explicar algo assim?* (cf. AJP: 188)

As personagens partilham as suas «faculdades extraordinárias» (Berrini, 1998: 129) mas, como facilmente se percebe, não conseguem encontrar uma resposta clara e objectiva para explicar as mesmas.

Resta-lhes a tentativa de comprovação como se verifica com Pedro Orce, Joana Carda e Joaquim Sassa, porquanto o enigma de José Anaíço está à vista de qualquer um.

Nesse sentido, tal como ocorre na narrativa literária, o texto fílmico apresenta Pedro Orce a jurar que sente a terra tremer (cf. AJP: 82) e para que não restem dúvidas, somos transportados para debaixo de uma «oliveira cordovil» (AJP: 83) onde a curiosidade dos companheiros fez tocar a mão deste “sismólogo”, confirmando o tremor e a vibração. A cena é de uma beleza simples: as palavras de Orce – «Agora mesmo a sinto» (*idem*) – são substituídas pelo estender da mão a que se juntam as restantes, focadas pela lente da câmara que capta os olhares trocados entre os homens, adaptando, assim, a cumplicidade destes homens – «Um observador que estivesse olhando de longe imaginaria que os três homens juraram um compromisso qualquer» (AJP: 84) – e um entendimento mútuo¹³¹.

O risco daquela «mulher narradora de histórias da carochinha» (AJP: 126) continuava visível no mesmo sítio, mas a necessidade de comprovação foi muito maior o que fez com que Joaquim Sassa tentasse apagar o risco com a mão e José Anaíço traçasse um outro risco e posteriormente pedisse a Joana para repetir o seu gesto. Respeitando o teor da narrativa literária, o filme deu conta do comentário de Anaíço, segundo o qual «Não é da vara, não é da pessoa, foi do momento, o momento é que conta» (AJP: 149); o mesmo momento que contou para que a Península se desgarrasse da Europa com uma vontade decidida, pelo que «um pau de fósforo teria causado o mesmo efeito» (AJP: 141). Para dar consistência a esta afirmação de Anaíço, a narrativa fílmica contempla a narrativa homóloga que nos diz que Joaquim Sassa «levantou do chão uma das pedras (...), no peso e no feitio parecia-se com aquela que tinha atirado ao mar, e usando toda a força que tinha lançou-a para longe, o mais que alcançava, caiu onde naturalmente devia cair, a poucos passos, é só isto o que pode a força humana» (AJP: 149).

«Pedro Orce que assistira às provas e experiências, mas não quisera ser parte, talvez por lhe bastar a terra que debaixo dos seus pés continuava a tremer» (AJP: 149), entendeu que, uma vez inútil, a vara podia ser destruída ao que Joana responde: «(...) esta vara ficará sempre comigo, os momentos não avisam quando vêm» (AJP: 150).

Esta situação e as palavras de Joana foram pertinentemente adaptadas para a tela, na medida em que, de facto, surge um momento sem aviso: o aparecimento de um cão misterioso, que não fala nem sequer ladra, que o destino, pena e tinteiro do autor, coloca no caminho destes viajantes com o propósito de os guiar até casa de Maria Guavaira, nunca os largando (cf. AJP:

¹³¹ Veja-se anexo A – 30.

330) até à morte daquele que foi o seu maior cúmplice no sentir e no entender (Pedro Orce), pelo que não aceitamos que na narrativa fílmica este enigma continue a acompanhar os restantes viajantes mesmo depois da morte de Pedro Orce¹³².

Consciente da importância deste cão, uma vez que é responsável pela junção do grupo, a sua presença, da qual já demos conta no ponto 1.2.1. deste trabalho, não foi descurada. Porém, o registo cinematográfico não se detém na adaptação das experiências que os viajantes (ainda sem Maria Guavaira) fazem para perceber o que pretende este enigma de quatro patas¹³³ (cf. AJP: 154-155). Deste modo, pela tela chegam-nos as imagens que mostram brevemente a tentativa de o cão “dizer” o que pretende: «Quer que vamos com ele» (AJP: 155), conclusão a que chega Joana Carda, em ambas as narrativas.

No seu primeiro e estranho aparecimento, apercebemo-nos, todavia, de um erro considerável: não nos referimos ao facto de o cão trazer na boca um novelo de fio azul em vez do simples fio de que nos fala a narrativa literária; referimo-nos, sim, ao facto de nesse primeiro momento já ser portador desse novelo.

Recorde-se que nessa altura o cão está algures numa zona do Irati, Pirenéus (*vide* ponto 2.2. e anexo A-12) e opta por saltar para o lado espanhol, pelo que não poderia ainda ter estado em casa de Maria Guavaira, ou seja, seria muito mais pertinente o animal só aparecer com o novelo quando se encontrasse com as personagens no momento em regressavam ao carro, depois de terem visto o risco traçado por Joana Carda.

Desse modo, também haveria uma maior congruência se o *close up*¹³⁴ das suas patas ensanguentadas fosse transposto para esse mesmo momento, dando consistência e coerência às palavras posteriormente proferidas por Maria Guavaira e que dão conta do aparecimento do cão: «Há algum tempo, apareceu o cão. Vinha ofegante, como se tivesse vindo a correr do outro lado do mundo. E a terra que trazia nas patas estava manchada de sangue.» (cf. AJP: 187).

Assumindo-se como guia¹³⁵, mesmo que enigmático, este cão é acolhido por um grupo que se tornará dependente das suas “ordens”, pelo menos até chegarem a casa de Maria Guavaira, como se pode ver através de excertos mais significativos¹³⁶. Ora, o texto fílmico, porque não

¹³² O cão “desaparece” apenas momentaneamente depois do enterro de Pedro Orce (veja-se anexo A – 41), o que possivelmente querará demonstrar a tristeza do animal. Porém, perde-se assim o sentido da cumplicidade: falecido Pedro, deixando de tremer a terra, o animal não tinha razões para continuar com o resto do grupo, até porque a sua “missão” já havia sido cumprida (juntar os peregrinos).

¹³³ O espectador já havia visto este cão. Ainda assim, e para transmitir a ideia de enigma, o texto fílmico (depois de Joaquim Sassa atirar uma pedra ao cão) coloca uma música que sugere que aquele animal é um mistério e que não estará ali por acaso.

¹³⁴ O *close up* consiste num plano de detalhe (cf. Sousa: 2001: 161).

¹³⁵ Esta função de guia é atestada por Chevalier & Gheerbrant (1994: 152): «A primeira função mítica do cão universalmente atestada é a de psicopompo, guia do homem na noite da morte, depois de ter sido seu companheiro no dia da vida».

¹³⁶ «Na hora da partida, ainda em casa [de Joaquim Sassa], puseram-se os quatro a olhar para o cão com o ar perplexo de quem, esperando ordens, duvidava tanto da fiadoria delas como da sensatez de obedecer-lhes.» (AJP:

adapta os factos a que se associam a esses mesmos trechos, não deixou de sublinhar, ainda que de forma muito subtil, essa relação de dependência através da frase proferida por Joaquim Sassa – «Seguir o imbecil do cão até ao fim do mundo...» – que terá tido por base a seguinte informação do narrador: «Joaquim Sassa tornou a dizer que tudo isto é uma loucura, ir atrás de um cão idiota até ao fim do mundo, sem sabermos porquê nem para quê» (AJP: 182).

A mesma frase, juntamente com outras, mostra o descontentamento e contrariedade de Joaquim Sassa em seguirem o cão. Todavia, as demais personagens não contestam e estão determinadas a deixarem-se guiar pelo instinto deste animal que, à semelhança de Pedro Orce, também sente a terra tremer.

Posto isto, concluímos que este grupo de viajantes, unidos pelo insólito, aceita os factos que não consegue explicar, respeitando o provérbio que diz que “o que não tem *explicação*, *explicado* está”, tal como no-lo diria o alcaide de Granada (cf. AJP: 87), mesmo sabendo que a “*explicação*” é o remédio e o “*explicado*” o remediado.

Este grupo não fez mais do que qualquer outra pessoa que acorda numa manhã em que tenta encontrar uma ordem, uma lógica, um sentido para a tinta de um sonho que perturba; folheiam-se os dicionários de interpretação de sonhos de Freud, Yung e outros tantos sem renome, consulta-se a sabedoria popular, cuja sapiência, por vezes, ainda perturba mais do que acalenta e... desiste-se: conclui-se que o esforço foi em vão e a preocupação exagerada, porque o sonho foi obra de uma consciência entorpecida onde se criam mundos fantásticos e tenebrosos, verdadeiros enigmas por decifrar num mundo em que a vida continua.

Mas há, no entanto, quem, contrariamente a Joana Carda, não acredite «no que tem de ser» (AJP: 141) e que, por isso, continua incessantemente à procura de respostas, como verificamos no romance em análise, pelas tentativas de conseguir explicar: o porquê de os cães mudos de Cerbère voltarem a ladrar (cf. AJP:10-1); o que aconteceu ao rio Irati (para onde fora a sua água) (cf. AJP: 21-2); como é que o rastilho de fendas que se apoderava dos Pirenéus sem que a terra tremesse (cf. AJP: 31, 33); desistindo-se deste último caso, procura-se encontrar explicação para o «movimento subtil que levava a península pelo mar fora com enigmática constância e segura estabilidade» (AJP: 135) recorrendo para isso a mergulhadores e equipamentos técnicos (cf. AJP: 135-9).

Talvez porque todas estas investigações resultam infrutíferas, o texto fílmico não lhes confere grande importância, mostrando, apenas, dois homens que observam a fenda do rio Irati e, entre si, estabelecem um pequeno diálogo:

176-7); «Vão sair da terra portuguesa ao recolher do dia, e de repente, talvez por obra do lusco-fusco que se aproxima, dão conta de que o animal desapareceu, e logo ficam como crianças perdidas na floresta, agora que fazemos, (...))» (AJP: 181).

« - Não percebo como se passou tudo isto sem que a terra tremesse.»
- Talvez por uma elevação tectónica.»

Em nosso entender, esta cena terá tido a intenção de mostrar que a Ciência estava inquieta com o sucedido, levando a que, do rol de situações que encontramos no romance, seleccionasse o comentário do sismólogo ortodoxo (cf. AJP: 31).

Terá sido a mesma intenção que contribuiu para que fosse feita adaptação dos testes e exames a que Pedro Orce e Joaquim Sassa foram submetidos, com a finalidade de comprovar as suas capacidades e a relação das mesmas com a situação da Península.

Ora, de acordo com o texto literário, a narrativa fílmica dá-nos conta do momento em que Sassa segue tranquilo no seu Dois Cavalos e ouve, pelo rádio a pilhas que levava a seu lado, o apelo «de se apresentar urgentemente ao governador civil mais próximo do local onde se encontre, a fim de colaborar com as autoridades no esclarecimento das causas da ruptura geológica verificada nos Pirenéus» (AJP: 52)¹³⁷.

Face ao sucedido, captamos o espanto e nervosismo de Sassa, sentimentos que penetrariam na pele do espectador se a cena fosse acompanhada por uma música passível de os representar por sons e de o deixar suspenso no *suspense* de saber se o viajante ia ou não ser capturado pelas autoridades policiais que Sassa vê aproximarem-se pelo espelho retrovisor ou pelo carro que segue em sentido contrário ao seu¹³⁸. Estamos em crer que uma música como *Rakim* dos *DCD* (1994) surtiria o efeito desejado, levando a que o espectador suspendesse a sua respiração até chegar ao ponto de soltar todo o ar contido, num alívio partilhado por Joaquim Sassa¹³⁹.

Mais tarde (quando os três homens se encontram alojados no hotel em Lisboa), Sassa vai ter a companhia de Pedro Orce na prestação de testes, já que uma Delegação os vai buscar com esse fito.

Pensamos nós que esta cena foi bem conseguida, uma vez que congrega a conversa imaginada e absurda com o governador civil ou militar (cf. AJP: 53-4) e o breve relato que Pedro Orce faz dos testes e exames a que já havia sido submetido¹⁴⁰, a fim de entreter a viagem até à costa para ver passar Gibraltar. Não obstante, permite que o espectador fique com a ideia de que a Ciência é capaz de se tornar ridícula e desrespeitosa, na medida em que não olha a meios para atingir os seus fins: envolver os factos numa Verdade inquestionável.

¹³⁷ Veja-se anexo A – 31.

¹³⁸ Convém salientar que a presença policial não se atesta no romance. Porém, e na nossa óptica, esta **adição** – procedimento que consiste em acrescentar, no filme, elementos que não constam do romance (cf. Brito, 2006: 20) – revela-se importante, a fim de que o espectador esteja mais consciente do “perigo” que Sassa corre.

¹³⁹ Veja-se anexo A – 31.1.

¹⁴⁰ A narrativa fílmica não nos informa que Pedro Orce já havia passado por esta situação.

Pese embora o fito científico, o que o romance também nos mostra é que, em relação ao sucedido, a única possibilidade de resposta é a formulação de hipóteses, corporizadas em teses ocas que expõem a Ciência ao ridículo, como se pode ver pelo seguinte excerto:

«Finalmente, a quarta tese, mais heterodoxa, recorre às potências a que chama metapsíquicas, afirmando que a península foi desviada da colisão por um vector formado pela concentração, em uma décima de segundo, das ânsias de salvação e dos terrores das populações afligidas. (...) A incongruência da explicação não fez sombra a ninguém, pelo contrário, não faltou quem viesse propor que doravante todos os fenómenos da psique, do espírito, da alma, da vontade, da criação, viessem a ser explicados em termos físicos, ainda que por simples analogia ou indução perfeita. A tese está a ser estudada e desenvolvida no sentido da aplicação dos seus princípios fundamentais à vida quotidiana, em particular no funcionamento dois partidos políticos e nas competições desportivas, para citar apenas dois exemplos comuns.» (AJP: 252)

Pois bem, perante esta tese, o nosso pensamento vai, automaticamente, resgatar aquele livro intitulado *O Segredo*, de Rhonda Byrne, em que a Ciência é, através da sua “lei da atracção” incrustada na força do nosso pensamento, a responsável por tudo o que alcançamos na vida, sejam fortúnios ou infortúnios.

Sem querer questionar este “segredo”, parece-nos que, na tese em análise, a Ciência dá conta do seu desespero em encontrar respostas que, ironicamente, só consegue explicar através da física, e que a descredibilizam, sem que no entanto deixe de ter adeptos e, conseqüentemente, aplicações para a vida quotidiana.

A narrativa homóloga, não adaptou esta e as outras teses, mas acaba por nos mostrar a frivolidade científica através da explicação dada pelo perito que se encontra no exterior do hotel¹⁴¹ e que está a ser entrevistado relativamente aos estorninhos de José Anaiço:

«- Não se deve excluir a hipótese de que nos encontramos perante charlatães. É sabido que em épocas de crise como a actual há sempre impostores, indivíduos que tentam tirar proveito da credulidade das massas para fins lucrativos.
- Como é que se explica este fenómeno?
- Isso é um enigma fascinante. Ou a pessoa que estas aves seguem é um engodo irresistível ou então estamos perante um caso de hipnose colectiva.» (cf. AJP: 114-5)

Compreende-se que em ambas as narrativas este comentário tenha merecido a reprovação de Joaquim Sassa pelo adjectivo com que qualifica o perito: parvo/imbecil. No seguimento deste insulto, José Anaiço mostra concordar com o amigo ao referir que «Realmente tem ar disso (...)» (AJP: 115), “ar” que no texto fílmico ganha formas e cores na imagem: o modo como olha para o

¹⁴¹ De acordo com o romance, este perito encontra-se no estúdio (cf. AJP: 114).

repórter e a sua maneira de falar assemelham-no a um lunático, cujo sorriso dá a entender que percebe muito do que está a falar, sem que consiga adiantar uma resposta objectiva e plausível.

Em virtude deste episódio, estamos em crer que seja oportuno tecer algumas considerações aos meios de comunicação social que acabam por dar ouvidos à insensatez numa busca incessante de “tele-lixo”¹⁴² que ocupe os espaços de antena na conquista da atenção de um público com olhos e ouvidos que absorvem a informação sem a filtrar, o que por vezes dá azo a extrapolações¹⁴³. A palavra de ordem é “correr” atrás da notícia, com todos os apetrechos inerentes à actividade, numa luta de cotoveladas, na necessidade de ultrapassar a concorrência para conseguir fazer algumas perguntas, captar imagens e fotografias, como se verifica à porta do hotel onde os três homens estão instalados.

Este não é o único momento em que o texto fílmico nos dá conta deste aparato da comunicação, uma vez que já se havia registado no local da fenda uma grande afluência de repórteres.

Para além disso, o registo cinematográfico permite constatar que, face à situação da Península, a comunicação social está em constante actualização noticiosa e os directos televisivos são momentos cruciais para transmitir os discursos do poder governamental.

Pese embora a pertinência da narrativa fílmica na transposição destes aspectos, consideramos que não foi o suficiente para dar conta dos «comentários irónicos e depreciativos [do narrador] sobre a falta de objectividade e de profissionalismo da imprensa» (Arnaut, 2008: 39). Todavia, também consideramos que tal possibilidade ficou reduzida ao não serem adaptadas certas passagens do texto literário.

A fim de corroborar a nossa afirmação, começamos por fazer referência à passagem que nos apresenta um senhor Sousa, cidadão anónimo que se tornou herói e «celebridade» por ter sido o primeiro a ver a fenda nos Pireneus Orientais, repetindo a sua «ornamentada história» (AJP: 27) em entrevistas cedidas à televisão, à rádio e à imprensa. Em segundo lugar, recordemos que a notícia de Pedro Orce não mereceu grande atenção por parte do jornalista de Granada: quatro linhas de texto, sem imagem a acompanhar, foram apresentadas no jornal da

¹⁴² “Tele-lixo” foi a palavra usada por José Saramago numa entrevista concedida a Gonzalo Sellers (2006). De acordo com Saramago, é este “tele-lixo” que faz aumentar as audiências: «Se a única coisa que oferecem às pessoas for tele-lixo e omitirem que existem outras coisas, elas acreditarão que não existe nada para lá do lixo. Nestes momentos, a audiência é a rainha e por causa dela é lícito uma pessoa até matar a avó. Os meios de comunicação têm grande parte da responsabilidade nisto, embora seja necessário perguntar quem move os seus fios. (...)» (in Aguilera, 2010: 466).

¹⁴³ A este propósito, recorde-se a chuva de pássaros mortos que atingiu a cidade de Beebe (Arkansas, EUA). Em entrevista ao Jornal *i*, o cientista José Lino Costa, entre outras hipóteses, admite que o fenómeno se poderá explicar através de alterações do campo magnético. Tal hipótese «dá o mote ao enredo de “Detonação”, um filme apocalíptico que começa com a queda de aves quando o centro da Terra pára de girar. O filme, com a ajuda da Bíblia, está a inspirar os cidadãos mais atentos (e alarmistas) a falar no início do fim do mundo.» (Viana, Joana Azevedo *et alii*, 06-11-2011).

noite «sob risonha reserva» (AJP: 31), o que não impediu que a televisão portuguesa¹⁴⁴, «por falta de matéria local própria» (*idem*), a aproveitasse e ouvisse as palavras infrutíferas de um perito.

Na falta destas passagens, há uma cuja adaptação seria essencial para ilustrar a falta de profissionalismo da imprensa:

«Deste engravidamento colectivo tiveram informação os viajantes pela rádio, pelos jornais também, e a televisão não largava o assunto, mal apanhava uma mulher na rua **metia-lhe o microfone à cara, salteava-a com perguntas, como foi e quando, e que nome vai dar ao bebé**, a pobre coitada, com **a câmara a devorá-la viva**, corava, balbuciava, só não invocava a constituição por saber que a não tomariam a sério.» (AJP: 319-320).

Efectivamente, esta descrição do *modus operandi* dos jornalistas é ridícula a ponto de nos fazer soltar um riso e uma interjeição de espanto, pois que as questões colocadas são inteiramente ocas e despropositadas. Pese embora a validade da descrição, inferimos que a narrativa fílmica não a tenha considerado com o propósito de centrar a atenção do espectador para a imagem de tantas mulheres grávidas (*vide* 4.2.4.) e, posteriormente, para as cogitações que o levassem a encontrar explicação para o mesmo fenómeno e suas consequências vindouras.

Recordemos, no entanto, que José Anaíço, quando os seus companheiros foram levados “em nome” da Ciência, «(...) deixou-se ficar na paz do hotel, esperando o regresso dos companheiros, pediu jornais, as entrevistas vinham todas na primeira página, com fotografias explosivas e títulos dramáticos (...)» (AJP: 117).

Ora, o texto fílmico, mostra-nos a personagem a chegar ao hotel com revistas ou jornais, mas não dá conta das imagens e títulos que abriam as notícias. Nesse sentido, pensamos que, antes de lavar os dentes, José Anaíço poderia ter sido colocado, primeiramente, a observar a primeira página dos jornais e revistas, até mesmo folheando o seu interior, acompanhado de uma expressão facial que denotasse perplexidade e algum comentário reprovador – por exemplo: *O que estas pessoas fazem para vender jornais. Somos tratados como se fôssemos aberrações de feira*. «Estamos Metidos Num Grande Sarilho» (AJP: 117) – de modo a levar o espectador a reflectir sobre a perniciosidade da imprensa e a capacidade de deixar as pessoas mais agastadas como se verifica no momento em que é feita uma insistente contagem decrescente para o choque com os Açores, tendo como única preocupação o tipo de música que se deve passar numa situação como a que se está a passar (cf. AJP: 239-240).

¹⁴⁴ Saliente-se que na narrativa fílmica a notícia de Pedro Orce é acompanhada de imagem, como se pode ver pela televisão do bar onde Sassa se dirige para tomar uma cerveja (veja-se anexo A – 29).

Tal falta de consciência poderia ser adaptada para a altura em que os viajantes se encontram «sentados à sombra duma árvore, (...)» (AJP: 241) e ouvem as notícias que lhe chegam pelo rádio de Sassa. Porém, a inclusão dessa contagem decrescente quebraria a emergência da sensibilidade do espectador que, atento ao noticiário, não partilharia dos sentimentos que palmilhavam o espírito de pessoas que estavam à espera da morte¹⁴⁵.

Pelo exposto, fica certamente mais clara a constatação de que a narrativa fílmica não explorou devidamente esta crítica à imprensa, mas não se poderá dizer que a guionista não estava ciente da mesma, pelo simples facto de que, em conformidade com o texto literário, regista as seguintes palavras de Maria Guavaira: «As notícias são palavras, mas nunca se chega a saber se as palavras são notícias.» (cf. AJP: 189).

Pois bem, parece-nos legítimo dizer que Yvette Biro entendeu que a declaração da personagem condensava em si duas críticas: **a)** a descredibilização da imprensa em virtude da já referida falta de objectividade e profissionalismo, a mesma descredibilização que levou Saramago a dizer que «Os jornais são palavras. Não têm nada que ver com a realidade» (in Aguilera, 2010: 466); **b)** a inacessibilidade à informação porque «os jornais não chegam e a televisão custa a entender» (AJP: 37) por aquelas pessoas que vivem nos «interiores fundos e profundos» (*idem*), para quem as palavras adquirem contornos pouco nítidos¹⁴⁶.

Ainda que se reconheça plausibilidade às nossas considerações, não temos a certeza se o pensamento do espectador se cruzará com o nosso. Mesmo que tal não se verifique, acreditamos que o mesmo será sensível ao facto de Maria Guavaira não ter televisão, o que, indubitavelmente, contrasta com uma sociedade nada alheia à indústria cultural.

De acordo com Lineide do Lago Salvador Mosca¹⁴⁷ (2004: 262), esta indústria cultural é criticada por Saramago, «denunciando o empobrecimento e reducionismo a que ela nos condena nos tempos actuais», porquanto a televisão acaba por ser um «teatro doméstico» (AJP: 37), pelo que «o estreitamento da realidade, funciona como uma espécie de lente que não permite uma visão maior das coisas e, portanto, consiste numa forma de alienação, de um “não querer ver”» (Mosca, 2004: 262) e a possibilidade de «desviarem os olhos» (AJP: 37). Em nosso juízo, tais

¹⁴⁵ Saliente-se, porém, que a breve informação transmitida pelo rádio de Joaquim Sassa – «Estamos agora a 40 kms de distância. Acabam de comunicar-nos que as ilhas de Sta. Maria e S. Miguel foram completamente evacuadas. Contudo, os Açores não estão à vista.» – é bastante importante para que o espectador compreenda que as personagens estão, serenamente, à espera do grande desastre.

¹⁴⁶ A este propósito, vale a pena recordar as palavras que Saramago deixa registadas na crónica intitulada “Jogam as brancas e ganham” (Saramago, 1973: 109): «Uma frase numa página de jornal, meia dúzia de palavras insignificantes, impessoais – e vai-se a ver, há nelas motivo de sobra para reflexão. Só me falta recomendar ao leitor que aplique o método no seu dia-a-dia: pegue nas palavras, pese-as, meça-as, veja a maneira como se ligam, o que exprimem, decifre o arzinho velhaco com que dizem uma coisa por outra – e venha-me cá dizer se não se sente melhor depois de as ter esfolado...».

¹⁴⁷ Professora associada da Universidade de São Paulo.

considerações não serão alcançadas pelo espectador, porquanto o texto fílmico não transpôs os fragmentos literários que lhes serviriam de mote.

Chegando a este ponto, resta-nos dizer que se o espectador não consegue apreender o alcance da crítica do narrador à imprensa, pelo menos consegue constatar que a mesma tem um papel bastante importante, porquanto actua «como um factor unificador, cumprindo o papel de ligar as pessoas das mais diversas procedências, que convergem movidas por interesses comuns» (Mosca, 2004: 258)¹⁴⁸. Para além disso, deixa-se embrenhar nas malhas do insólito porque a imprensa está lá para estabelecer uma ponte com a realidade.

4.2.2. ... encontro do amor, do eu e do outro

«Venho ficar esta noite contigo.» Não vieste nem cedo nem tarde. Vieste na hora certa, no minuto exacto, no preciso e precioso patamar do tempo em que eu podia esperar-te.

(Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*: 303)

Gostamos de acreditar que nada acontece por acaso, sem acreditar verdadeiramente no que se chama “destino”, que corresponderá ao traçado no mapa pessoal de cada um para nos conduzir ao ponto a que queremos chegar. No nosso percurso, poderemos ser surpreendidos pelo bater de asas de uma borboleta que, não nos desviando do nosso intuito, nos fará olhar para as bermas de uma estrada onde encontramos, sem querer nem prever, respostas, pequenos momentos ou pessoas a quem damos boleia e que desempenharão um papel importante na nossa vida, consciência partilhada também pelos ocupantes.

Mesmo que a experiência pessoal não baste para justificar a afirmação, desviamos o nosso olhar para o mundo encerrado nas páginas de um livro que ao ser aberto faz emergir do mar de palavras o exemplo que procuramos, a fim de legitimar o nosso pensamento.

Poderia ser outro¹⁴⁹, mas o livro que nos interessa é aquele em que se vão ancorando as páginas desta comparação, ou seja, *A Jangada de Pedra*.

Na sua busca de sentido, e como já tivemos oportunidade de demonstrar no ponto anterior, o Dois Cavalos de Joaquim Sassa vai vendo os seus lugares ocupados por José Anaíço, Pedro

¹⁴⁸ Esta consciência também é partilhada por Luís de Sousa Rebelo (1986: 377-8): «A notícia desses casos insólitos, rapidamente divulgada pelos meios de comunicação social, permite que cada um dos protagonistas saiba da experiência dos outros, facilitando o seu encontro, a fim de examinarem em comum os efeitos das virtudes de que se sentem dotados».

¹⁴⁹ A este propósito destacamos *O Homem Duplicado*, de José Saramago (2002), em que Tertuliano Máximo Afonso, professor de vida simples e solitária, a conselho de um colega assiste a um filme – “Quem Porfia Mata Caça” – onde encontra uma personagem secundária que é igual a si mesmo. Tal acontecimento desencadeia uma tenaz busca do “outro”, facto que vai modificar, para sempre, a vida de um “eu” que passa a ser o “outro”.

Orce e, posteriormente, por Joana Carda, uma mulher que vai ao encontro destes ao hotel em que estão instalados por “vontade” de uma vara, como nos informam as duas narrativas.

Esse encontro é travado primeiramente com Anaíço¹⁵⁰. De acordo com a narrativa literária, o facto de Joana se levantar «fez mover-se o chão de tábuas como um convés, o arfar de um barco na vaga, lento e amplo, (...)» (AJP: 120)¹⁵¹ permitindo que Anaíço sentisse com todo o seu corpo que a Península de facto ia navegando, ou seja, como se estivesse num barco; ao passo que Joana o viu «como se estivesse a aproximar-se de muito longe» (AJP: 123).

Em nossa opinião, estas informações foram muito bem adaptadas para o grande ecrã¹⁵², na medida em que vemos a surpresa de Anaíço, a sua respiração acelerada fazendo lembrar «o arfar de um barco» e damo-nos conta da percepção de Joana, porquanto a câmara foca Anaíço e vai fazendo um *close up* que transmite essa noção de distância na aproximação. Deste modo, é perfeitamente perceptível que as duas personagens se enamoraram à primeira vista.

Há, porém, um aspecto em que não há concordância, já que Joana Carda não «veste calças e casaco azuis, de um tom que deve ser anil» (AJP: 119) e nem os seus olhos têm «uma cor de céu novo» (AJP: 120-1). Não é, no entanto, a indumentária que merece a nossa consideração mas o elemento que predomina nas duas descrições: a cor azul que se revela, como se verá mais adiante, «a mais forte atadura do mundo» (AJP: 254).

Para além disso, saliente-se que Sassa designa Joana como «Olhos Não Sei Bem» (AJP: 129) perante a dificuldade de Anaíço descrever a tal cor que, sendo de «céu novo» indicia uma mudança na sua vida que está relacionada com o encontro do amor¹⁵³, reiterado pelo desaparecimento do bando de estorninhos – «A chegada de Joana coincide com a partida definitiva dos estorninhos, (...) [que] anunciavam uma tempestade na sua vida, mas de amor, que apareceu tão repentinamente como o bando que um dia o encontrou numa planície do Ribatejo» (Pires, 2006: 156).

O nome destas aves é por vezes utilizado para designar uma pessoa desatenta e que anda à deriva¹⁵⁴ o que está em conformidade com o nome “Anaíço”, fruto da população da aldeia que trocava o nome de família¹⁵⁵ – “Inácio” (cf. AJP: 159)¹⁵⁶. Devido a esta característica, a

¹⁵⁰ Os seus companheiros não estavam porque uma delegação enviada pelo governo foi buscá-los para prestarem declarações. (cf. AJP: 116).

¹⁵¹ Na narrativa fílmica a personagem permanece sentada até que José Anaíço se aproxime dela.

¹⁵² Veja-se anexo A – 32.

¹⁵³ «O azul é a mais profunda das cores: nele o olhar penetra sem encontrar qualquer obstáculo e perde-se no infinito, como que perante uma perpétua fuga da cor. (...) Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo o que se liga a ele.» (Chevalier & Gheerbant, 1994: 105).

¹⁵⁴ Este conhecimento de sabor e saber popular também é partilhado por Cristiana Pires (2006: 138). Depois de referir que José Anaíço atentou nos seus estorninhos, a autora acrescenta que «Seguindo o exemplo da personagem, o leitor atenta neste novo sinal, por isso, o evidente paralelo que traça entre os estorninhos e as pessoas levianas e estouvadas (...)».

¹⁵⁵ Assinalamos que o apelido de Joana Carda também sofreu alteração mas, no seu caso, enfatiza a força da mulher que o envergava (assunto a que aludiremos neste mesmo ponto). A título de curiosidade, refira-se que

personagem necessitava dos elementos necessários – um bando de estorninhos e uns olhos diferentes – que o guiassem e prendessem a sua atenção para o que era verdadeiramente importante: o encontro do amor.

Talvez por isso o autor coloque os pássaros a atacar os guardas do Rosal de la Frontera (cf. AJP: 69) de modo a desimpedir a passagem para este encontro e, posteriormente, o desaparecimento dos mesmos – adaptações muito bem conseguidas pelo realizador, com primordial destaque para a primeira, porquanto as imagens traduzem a descrição de um ataque (cf. AJP:69) que merece o aplauso de Hitchcock (cf. AJP: 70)¹⁵⁷.

Contrariamente a José Anaiço, Joaquim Sassa tem um apelido que denotará uma “força” física e uma personalidade pouco flexível que lhe advirá da «árvore corpulenta da Núbia» (AJP: 55)¹⁵⁸ mas que contrasta com uma alma inquieta e desgostosa, porém consciente, como confessa a Pedro Orce: «o meu problema é que não sei de quem gostar e como se faz para continuar a gostar» (AJP: 160). Em nosso juízo, estas palavras foram correctamente transpostas para o registo cinematográfico, contribuindo para o espectador perceber que o fio¹⁵⁹ azul tinha como função não só guiar as personagens ao encontro de Maria Guavaira como também guiar Sassa a esta mesma mulher.

Apesar de a narrativa fílmica não nos dar conta da «luz fulva» que resplandece personagens (incluindo o cão) e carro, o que contribuiria para enfatizar a importância do momento (chegada e encontro), avaliamos positivamente a adaptação do encontro de Sassa e Guavaira¹⁶⁰.

Quando Joana Carda faz referência ao fio, o espectador percorre o ecrã à sua procura, mas não o vê, talvez porque «ondulou no ar, quase invisível na transparência, como se procurasse apoio» (AJP: 184), o mesmo apoio que um náufrago de sentimentos procurava para conseguir

Levantado do Chão será a obra de Saramago em que se verifica que as alcunhas passam a ser nome de família (o próprio Saramago foi alvo desta situação), assunto que inspirou Maria Teresa Simões para a realização da sua tese intitulada “A invenção do nome próprio em *Levantado do Chão* de José Saramago” e que é abordado na entrevista que concedeu a João Céu e Silva (2009: 264-8).

¹⁵⁶ Perante este facto, consideramos que a narrativa fílmica não devia ter substituído o apelido português por um de origem espanhola – “Lope” – porquanto desvirtua a mensagem contida no mesmo. Em nosso ver, a adopção desse procedimento está de acordo com a nacionalidade que a mesma narrativa lhe atribui.

¹⁵⁷ Veja-se anexo A – 33. A mesma associação é estabelecida pela comunicação social do romance: «(...) fizera-se eco do ataque irresistível dos estorninhos aos desprevenidos guardas da fronteira, recordando, como era de esperar, ainda que sem qualquer originalidade, o por nós já mencionado filme de Hitchcock sobre a vida das aves.» (AJP: 112).

¹⁵⁸ Maria Cristina Chaves de Carvalho (2006: 36), na sua Dissertação de Mestrado, ainda vai mais longe e estabelece uma relação entre o apelido da personagem e a pedra que lança: «(...) E não se pode esquecer que, em latim, *saxum*, do género neutro significa pedra. No singular, deu em português *seixo*; no plural, *saxa*, poderia ter gerado a forma *sassa*, nome da personagem, que ficaria assim mais ligada à pedra, indo a força deste herói mais além dos limites do homem, desafiando às leis da física e a de Deus, como fez “Prometeu acorrentado”, na tragédia de Ésquilo, ao rebelar-se contra a onnipotência divina.»

¹⁵⁹ De acordo com René Guénon, «O simbolismo do fio é essencialmente o do agente que liga todos os estados da existência entre eles e ao seu Princípio».(*apud* Chevalier & Gheerbrant 1994: 325)

¹⁶⁰ Veja-se anexo A – 34.

aportar à ilha que era o coração de uma mulher que não era Sereia e cujo canto residia no encanto de um fio azul¹⁶¹.

O espectador só vê o fio quando a objectiva foca o perfil facial de Sassa e a mão que o toca com suavidade, sendo seguido por uns olhos que hipnotizados o seguem até ao portão da casa de onde sai a mulher.

Os olhos de ambos cruzam-se e contemplam-se no brilho de uma agradável admiração – o que em nosso entender pretendeu transmitir o momento em que Maria Guavaira olha Sassa por cima da fogueira e lhe fala com a voz do olhar¹⁶². Guavaira puxa o fio e Sassa segue-a.

Posteriormente, quando os viajantes se encontram na cozinha a tomar uma refeição, Maria Guavaira levanta-se para mostrar o enorme novelo, Sassa volta a segui-la, mas não leva no pulso o fio azul que ela vai dobar e colocar no seu peito¹⁶³, gesto cuja adaptação seria pertinente para dar a entender o interesse e disponibilidade desta mulher viúva há três anos e que depois de uma noite de amor percorre o seu corpo nu e, porque «dentro de si o gozo explodira» (AJP: 197), «mordeu os dedos para não gritar o mesmo grito» (*idem*).

Mesmo que depois desta última cena o filme não mostre a segunda entrega dos corpos, não se esqueceu de adaptar a mudança que se operou no espírito desta mulher. Desta feita, verificamos que a personagem sente que se transformou na «mais formosa mulher que alguma vez existiu» (AJP: 190)¹⁶⁴, mudança que encontra paralelo no facto de não querer voltar a vestir as suas roupas escuras (cf. AJP: 198), pelo que a narrativa fílmica a mostra a abrir um baú e a «escolher roupas do seu tempo de claridade» (AJP: 199), adjectivo que contrasta com o «tempo morto» (*idem*) agora a evaporar no estendal em que Guavaira coloca as roupas que «estalam e drapejam como bandeiras» (*ibidem*), acordando a vontade de «gritar viva a liberdade» (*ibidem*), uma liberdade também sentida pela Península.

Em ambas as narrativas é possível constatar que a aura de felicidade que envolve os pares Joana Carda/ José Anaiço e Maria Guavaira/ Joaquim Sassa não é um mero fogo de palha que incendiou os tálamos em que se deitaram e nem há tempo para cogitar essa possibilidade, já que

¹⁶¹ Esta metáfora decorre de uma parte da letra de uma belíssima canção, do grupo *This Mortal Coil*, intitulada *Song to the Siren*. Para uma melhor compreensão, ficam aqui apresentados os versos que nos serviram de mote: «Long afloat on shipless oceans/ I did all my best to smile/ Til your singing eyes and fingers/ Drew me loving into your isle // And you sang, «Sail to me, sail to me, let me enfold you./ Here I am, here I am, waiting to hold you.» // (...)// Here me sing, Swim to me, swim to me, let me enfold you: Here I am, here I am waiting to hold you».

¹⁶² «(...) inclinou-se para a lareira, para que o lume a mostrasse melhor, olhava Joaquim Sassa por cima da fogueira e era como se estivesse a dizer-lhe, É assim que eu sou, repara bem em mim, (...)» (AJP: 190).

¹⁶³ Veja-se anexo A – 8.

¹⁶⁴ Note-se que a narrativa fílmica coloca em discurso directo e com algumas alterações o que Maria Guavaira diz com a voz do seu olhar e que vem na sequência do fragmento apresentado na nota de rodapé anterior – «(...) mas bela nunca serei, **a não ser que tu me transformes na mais formosa mulher que alguma vez existiu** (...)» (AJP: 190).

basta atentar na decisão de cada casal em permanecer junto quando o choque com os Açores é quase uma certeza.

Nessa decisão, faz-se ouvir a voz de uma ponta solta de nome Pedro Orce que profere uma frase que «ofende a gramática e a lógica» (AJP: 205), porquanto denuncia, logo, a sua vontade em continuar a fazer parte deste novelo azul.

«Aonde formos, vou» (*idem*) é, então, a estranha frase que na película é substituída por uma outra – «Eu... (afagando o cão) vou para onde ele for» – que, em vez do significado apontado anteriormente, confere ênfase a esta relação de cumplicidade com o cão e, claro está, denuncia a solidão de Pedro Orce que se vê ligado não a uma companhia feminina mas a um cão – «quando não se pode ser amante, a amizade fará as vezes» (AJP: 179).

Aliás, não podemos deixar de referir que o registo cinematográfico, consciente desta ligação, não se esqueceu de adaptar um dos momentos em que o carinho por este cão é mais notório¹⁶⁵: quando estão alojados numa pensão em Portugal, Pedro Orce, a meio da noite, decide ir para o carro dormir agarrado ao cão. Porém, o espectador poderá ficar com a ideia de que a personagem só tomou esta decisão por uma questão de conforto, porquanto a narrativa fílmica, contrariamente ao que se verifica na narrativa homóloga¹⁶⁶, coloca-o, tal como faz com Joaquim Sassa, no *hall* de entrada a dormir num pequeno sofá (com um dálmata de louça de cada lado), ao passo que o casal Carda e Anaíço entregam os seus corpos no conforto de um leito¹⁶⁷.

Movidos pela necessidade e ancorados na determinação de uma vontade em permanecerem a um mesmo novelo de fio azul, os casais, juntamente com a ponta solta que é Pedro Orce, decidem abandonar a casa de Maria Guavaira, sem esquecer o cão.

Há, contudo, um problema de logística exposto por Joaquim Sassa – «Somos cinco pessoas e um cão, não cabemos no Dois Cavalos, é um problema que teremos de resolver (...)» (AJP: 207) – e que o filme resolve muito bem ao elidir o momento em que Joaquim Sassa e José Anaíço vão à procura de um carro maior¹⁶⁸ e a apresentação da «ideia salvadora» de efectuar a mesma viagem as vezes que fossem precisas.

Não faria grande sentido gastar película a retratar estas questões, porquanto o que verdadeiramente importava era dar conta de um Dois Cavalos que morreu e que reencarna num cavalo pigarço e, posteriormente, num cavalo alazão, o que significa que continuaremos a ver Dois Cavalos mas com um motor diferente. Desta feita, pelo grande ecrã e num curto espaço de

¹⁶⁵ Veja-se anexo A – 35.

¹⁶⁶ «Registaram-se José Anaíço e Joana Carda na pensão como marido e mulher, por mais economia ficarão no mesmo quarto Pedro Orce e Joaquim Sassa, e o cão teve de ir dormir com Dois Cavalos, (...)» (AJP: 178-9).

¹⁶⁷ No romance, a primeira vez que o casal se entrega às “artes amatórias” é no Porto em casa de Joaquim Sassa. Todavia, e porque não dá conta dessa paragem, a narrativa fílmica optou por proceder deste modo.

¹⁶⁸ Apenas assistimos a José Anaíço a fazer a sugestão: «Podemos tentar arranjar um carro maior, um jipe.».

tempo chegam-nos as imagens que nos mostram Joaquim Sassa a tentar pôr o carro a funcionar, a sua irritação por este não lhe obedecer e a intervenção de José Anaíço nas lides mecânicas.

O conselho de família não é convocado na narrativa fílmica porque Maria Guavaira aparece com um cavalo e faz referência à carroça velha que tem, seguindo-se um silêncio que poderá denotar a perplexidade de que nos fala o narrador¹⁶⁹. Posto isto, vê-se Guavaira a soltar os animais, a pedir a Joana para ir à despensa buscar mais vinho e, de seguida, vê-se a carroça já ocupada pelos viajantes (Joana, Anaíço, Pedro Orce e o cão seguem atrás enquanto que na boleia seguem Guavaira, condutora, e Joaquim Sassa).

O mero espectador assistirá a estas imagens com a curiosidade do que está para vir. No entanto, quem “lê” a narrativa fílmica com os olhos ancorados no texto literário sente ecoar nos ouvidos e nos olhos uma “carroça” e automaticamente sacode as rédeas do seu pensamento para se aproximar de um narrador que, explicitamente, refere: «(...) uma **galera não é uma carroça, tem quatro rodas, jogo dianteiro de direcção, e, sob o toldo** que os abrigará das intempéries, **espaço suficiente** para a família, com ordem e boa administração dos meios pouca diferença fará de estar em casa.» (AJP: 210).

Em virtude desta definição, verificamos que no registo cinematográfico a “carroça” devia ser “galera”, a fim de ter um espaço que permitisse provir a mesma com «os colchões, lençóis e cobertores» (AJP: 216), sem contar com os outros bens necessários que fazem parte da lista e que contribuiriam para que os viajantes, debaixo de um tecto feito de lona (a lona do outro Dois Cavalos entretanto “falecido”), se sentissem em casa.

Ora, sendo o espaço da carroça muito pequeno, apenas vemos que vão lá acomodadas algumas malas de viagem e alguns sacos, juntamente com as personagens que se sentam nos dois bancos corridos¹⁷⁰. O toldo que não existe é substituído por um pano preso a quatro paus¹⁷¹ de que a narrativa fílmica apenas dá conta no espaço de tempo correspondente às duas noites de acampamento em que as mulheres entregam os seus corpos a Pedro Orce e no dia que separa estas duas noites (o dia em que Sassa segue a pé atrás da carroça).

Tal pano, colocado por cima da carroça, faz lembrar o dossel de uma cama, mas não é suficiente para transmitir essa ideia de lar – «Dentro da galera vão os colchões mais secos que já se viu, o relento do bafio e da humidade foi-se, este interior, limpo e arrumado, **é verdadeiramente um lar**» (AJP: 273) – uma vez que não nos chega o modo como os casais, de forma harmoniosa e respeitosa, se acomodavam naquele espaço (cf. AJP: 257), salvaguardando o

¹⁶⁹ «Houve uns segundos de perplexidade, reacção natural em gente acostumada à locomoção automóvel e que de repente se vê obrigada pelas difíceis circunstâncias da vida a regressar a velhos costumes» (AJP: 210).

¹⁷⁰ Veja-se anexo A – 36.

¹⁷¹ Veja-se anexo A – 37.

respeito e o entendimento entre os membros desta família – «e aqui o dinheiro faltará, mas não o entendimento» (AJP: 258).

É um facto que a narrativa fílmica não teria qualquer dificuldade em colocar um toldo nesta carroça. Todavia, cogitamos que se terá optado pela estratégia referida por se ter tido em conta o quão fastidioso seria o espectador estar constantemente a assistir às filmagens do interior e exterior deste veículo de tracção animal.

Não obstante, o vocábulo “lar”, a par da protecção simbolizada pelo tecto, deixa brotar o calor humano existente entre os vários membros que o compõem e que o texto fílmico corporiza na fogueira dos acampamentos: «Quando regressaram [as mulheres, Pedro Orce e o cão], o acampamento parecia um lar, a fogueira confortava-se entre as pedras, o candeeiro pendurado da galera fazia para o espaço desafogado meia roda de luz, e o cheiro da fervura era como a presença de Deus Nosso Senhor» (AJP: 264).

É neste ambiente de paz e amor que vivem «estes sete seres» (AJP: 238); «As duas mulheres e dois dos homens fazem dois casais, e felizes, só o terceiro é que não tem par (...)» (*idem*). Referimo-nos a Pedro Orce que, em conformidade com o romance, o registo cinematográfico afasta dos acampamentos (e da casa de Maria Guavaira) na companhia do seu fiel amigo de quatro patas.

Mesmo sem que este homem solitário dê mostras daqueles «inconfundíveis sinais de nervosismo que denunciam a plétora das glândulas» (AJP: 239) a sensibilidade das mulheres faz com que lhe seja lançado um olhar que ganha forma numa e noutra voz que revela um sentimento piedoso – «Coitado de Pedro Orce» (AJP: 286) – tornado compaixão quando ambas as mulheres conduzem o velho e cansado corpo de Pedro Orce às ervas do chão para lhe entregarem o “alimento” que saciará a privação e aconchegará o coração.

Nesta entrega de corpos, o cão usa de toda a discrição e volta para o acampamento onde os homens se sentem atraídos e feridos no seu orgulho de homens, pelo que Sassa vira as costas a Maria Guavaira, expressa a sua decisão em se ir embora – mas o azul da sua pulseira e da coleira do cão lembram-no da «mais forte atadura do mundo» – e no dia seguinte, como criança mimada, segue a pé atrás da galera¹⁷².

Tal comportamento é antítese da generosidade feminina a que se alia uma força traduzida num discurso incisivo e firme, capaz de continuar a manter estes homens do seu lado, o que, em conformidade com o romance, é adaptado para o texto fílmico.

Antes deste acontecimento, já o espectador havia contactado com outros que ajudavam a vislumbrar o carácter forte e determinado destas mulheres.

¹⁷² Veja-se anexo A – 37.

No que concerne a Maria Guavaira, não nos esqueçamos do olhar ameaçador que ela lança ao trabalhador mais novo (*vide* ponto 1.2.1.), a sua determinação em roubar o cavalo (e ser a própria a fazê-lo por ser a única que entende do ofício).

No que respeita a Joana Carda, e porque deve o seu apelido a «uma avó que depois de lhe morrer o marido ficou com a família à custa» (AJP: 159), pelo que «tinha merecido bem o seu próprio nome de mulher» (*idem*), a narrativa fílmica deveria ter adaptado certas atitudes que estão patentes no romance e que merecem o comentário irónico do narrador não para criticar mas para destacar a personalidade desta mulher que não segue o «manual de etiqueta e boas maneiras» (AJP: 119), segundo o qual as senhoras «devem esperar nos seus lugares que os homens se aproximem e as cumprimentem» (*idem*) ou que seja o homem a dar o primeiro beijo, e que quebra as regras de antigamente ao «dizer em voz clara, Nós ficamos juntos» (AJP: 172).

Tais aspectos, em nosso ver, estão congregados numa mesma cena que, na nossa opinião, confere a Joana um carácter de mulher fogosa, movida pelo desejo e não pelo amor, pois que se põe no colo de Anaíço e o beija com uma grande sofreguidão¹⁷³, o que corta com o equilíbrio e a harmonia com que os factos são apresentados na narrativa literária, onde ela “furta” um beijo a José Anaíço, sem saber porque o fez: «Por que fiz eu isto, pergunta Joana Carda enquanto se afasta sob a densa penumbra das árvores, vai de mãos soltas, assim pode levá-las à boca, como quem retém a alma.» (AJP: 157).

A imagem que nos passou pela retina e que ficou presa à interpretação que efectuámos, não invalida que o nosso olhar se cruze com o de Yvette Biro e justifiquemos o seu procedimento. Assim sendo, é de toda a pertinência salientar que a narrativa fílmica poderá ter-se apoiado no comentário do narrador – «felizes estes dois, e grandes caminhantes, que em tão pouco tempo foram capazes de andar tanto» (AJP: 176) – que denuncia a precipitação dos acontecimentos que une este casal pelos laços invisíveis de um matrimónio que dispensou o noivado, facto que vai ao encontro do pensamento do próprio autor: «O chamado noivado é um período bastante hipócrita, em que cada um trata de mostrar ao outro uma imagem favorável e que, depois, como tantas vezes sucede em Espanha e em Portugal, após a lua-de-mel, passado uns tempos ou uns anos, o marido mata a mulher (...)» (in Silva, 2009: 306).

Não, aqui estes maridos não matam as suas mulheres nem quando ficam a saber que as mesmas estão grávidas de uma semente de proveniência certa mas incerta de certezas, o que, mais uma vez possibilita comprovar a força do feminino e a “rendição” do masculino, mesmo

¹⁷³ Veja-se anexo A – 38. Recorde-se, no entanto, que esta sofreguidão é apresentada pelo romance (cf. AJP: 158) e serviu de base ao filme. Todavia, reiteramos que a cena do filme confere uma significação deturpada, na medida em que não dá conta do “caminho” percorrido pelos dois amantes.

sem que o registo cinematográfico adaptasse a conversa que as mulheres têm com os seus companheiros nem a consequente «explosão de fúria» (AJP: 304) dos mesmos.

Estamos em crer que a guionista propositadamente não operou a transposição destes elementos, precisamente por se tratar de uma situação em que a imagem de duas mulheres grávidas dispensa quaisquer informações adicionais, por outras palavras: o espectador, sabendo que cada uma das mulheres se entregou a dois homens diferentes, ao ver as suas barrigas empinadas, rapidamente também é assolado pela mesma dúvida da paternidade; posteriormente, e vendo que Sassa e Anaiço continuam parte integrante da viagem, facilmente entende que, mais uma vez, as mulheres foram capazes de lhes abrir as pálpebras para que deixassem vislumbrar um amor pelo próximo que se revela aquando da morte daquele que poderá ser considerado o pomo de uma discórdia sã e efémera, capaz de permitir abraçar o Amor nas suas múltiplas formas.

Esta ambiência rodeada de harmonia e a possibilidade de viver uma vida sem pressa contribui para que as personagens sintam uma mente mais liberta, deixando-as mais propensas a reflexões de ordem ontológica.

Começemos por referir o breve mas significativo diálogo entre o par amoroso Joana Carda e José Anaiço acerca da possibilidade de se amar o Outro sem o conhecer previamente (cf. AJP: 158-9). Aparentemente oca, porquanto é do senso comum que não se conhece inteiramente uma pessoa por muitos anos de convivência que se tenha com ela, repare-se procurar no dicionário o significado de “conhecer” não impede que os sentimentos se instalem, aliás, de acordo com o romance, «os dicionários só dizem o que pode servir a todos» (AJP: 159), frase que o texto fílmico deveria adaptar para a tela, por forma a mostrar que o verbo terá, inevitavelmente, uma significação diferente para cada uma das pessoas conjugadas, em virtude da aprendizagem que se vai adquirindo ao longo da vida.

Como dissemos, este diálogo é significativo, na medida em que nos apresenta duas pessoas conscientes de que se deve amar em sentido pleno, sem receios e sem desconfianças e que o conhecimento do Outro virá com o tempo e a convivência. Nesse sentido, é possível que o espectador sinta ressoar na sua mente os ecos de um autor para quem o amor não é uma entidade “assassina”, pois que «O amor só começa a matar quando começa a morrer. Um amor vivo não mata, dá vida.» (Saramago, 1997: 72).

Sobre este assunto, acresce ainda dizer que para conhecer uma pessoa, mesmo que seja uma “cópia” nossa, não basta saber-lhe o nome¹⁷⁴, ainda que se diga que é este que nos identifica

¹⁷⁴ Como refere o narrador de *O Homem Duplicado* (2002: 26): «(...) se duas pessoas iguais se encontram, o natural é quererem saber tudo uma da outra, e o nome é sempre a primeira coisa porque imaginamos que essa é a porta por onde se entra».

e nos distingue dos demais, pelo que muitas vezes se fica muito aborrecido por ver que alguém nos chama pelo nome de outro ou o escreve com algum erro ortográfico. Por muito que este juízo esteja enraizado na mente, acreditamos que esta sofra um abalo quando Joana Carda refere que não é o nome que tem (cf. AJP: 159) ou quando Maria Guavaira afirma que «Os nomes que temos são sonhos (...)» (AJP: 264).

De facto, é impossível não empalidecer perante afirmações tão simples mas carregadas de um significado que nos leva a perceber que somos muito mais do que o nome que temos. A este propósito, lembramo-nos da cultura índia em que os nomes são atribuídos de acordo com alguma característica mais evidente da pessoa que o há-de envergar e que, aí sim, a diferencia das restantes, pois que o seu nome é só seu.

Pelos aspectos apresentados, não podemos deixar de expressar o nosso lamento, pelo facto de a narrativa fílmica não nos dar a conhecer estas questões, porquanto seria uma forma de mostrar que a partilha de conhecimentos vai enriquecendo cada uma das personagens, no auto-conhecimento e hetero-conhecimento e, conseqüentemente, faria acordar o espectador de um pensamento letárgico por estar seguro das suas crenças e convicções. Não obstante, talvez ficasse mais claro o porquê de tantas considerações acerca do nome a dar ao cão, na medida em que as personagens tentam encontrar um nome que vá ao encontro do que o animal representa, significa (cf. AJP: 266-7), ainda que a narrativa fílmica tenha optado por Fiel em vez de Constante¹⁷⁵.

Muito mais importante do que a questão dos nomes, importa a Pedro Orce saber «o que é que se move dentro de nós e para onde vai» (AJP: 269) e «que nome tem o que a seguir a nós vem» (*idem*). Todos os companheiros dão o seu contributo partindo da resposta de José Anaíço – «Com o homem começa o que não é visível» (*ibidem*).

A troca de ideias, mesmo não conduzindo a uma conclusão, poderia ter sido adaptada para a tela, a fim de mostrar a dificuldade em compreender o(s) factor(es) que faz(em) o Homem mover-se numa estrada que é a vida. Aliás, parece-nos que esta conversa serviu de mote para que no filme, acrescentando elementos que não constam da narrativa literária, Pedro Orce afirmasse que a História não é «Nada mais do que as cicatrizes deixadas pelas catástrofes»¹⁷⁶.

A afirmação é perfeita, pois condensa em si o pensamento de um autor para quem a «História é parcial e parcelar»¹⁷⁷ (Reis, 1998: 57). Esta última vertente ajuda a compreender que

¹⁷⁵ Veja-se anexo A – 39.

¹⁷⁶ Veja-se anexo A – 28.

¹⁷⁷ Veja-se a explicação dada por Saramago a Carlos Reis (1998: 58): «A História que se escreve e depois vamos ler, aquela em que vamos ler, aquela em que vamos aprender aquilo que aconteceu, tem necessariamente que ser parcelar, porque não pode narrar tudo, não pode explicar tudo, não pode falar de toda a gente; mas ela é parcial no outro sentido, em que sempre se apresentou como uma espécie de “lição”, aquilo a que chamávamos História Pátria».

a História selecciona os acontecimentos considerados mais significativos, dos quais apenas ficam as cicatrizes sem se dar conta de todos os meandros e actantes que convergiram para o ferimento¹⁷⁸.

Mesmo que o espectador não consiga chegar a estas inferências, consideramos que a frase caminhará na mente de mãos dadas com um ponto de interrogação à procura de uma resposta.

Não acontecerá exactamente o mesmo quando Pedro Orce, por causa do comentário de Joana Carda relativamente ao roubo do cavalo, referir que «Na nossa vida nunca roubamos nada, é sempre na vida dos outros» (AJP: 247), porquanto o espectador poderá, numa primeira impressão, considerar que Pedro Orce expressa o óbvio. Porém, estamos em crer que a profundidade das palavras ressoará no seu espírito.

Chegando aqui, constata-se que o texto fílmico não dá conta de todos os momentos em que se denota a reflexão das personagens. Pesem embora as considerações que fomos tecendo, impera a consciência de que os olhos de Yvette Biro se ancoraram em determinados pontos por os considerar mais dignos de nota, independentemente das razões que a moveram.

Mais do que encontrar essas razões, importará, sobretudo, aferir se essas escolhas vão ao encontro das palavras de um narrador para quem seria de estranhar que cinco pessoas reunidas por motivos extraordinários não conseguissem dizer alguma coisa fora do comum, acima da sua natureza e condição (cf. AJP: 262), ao que respondemos afirmativamente.

De facto, parece-nos que as intervenções das personagens, por serem simples e estarem mais perto do senso comum, ou do que podemos considerar o óbvio, são passíveis de chegar ao entendimento do espectador comum que, no entanto, não ficará indiferente ao modo como as palavras se conjugam numa frase; pensamos, até, que a reacção mais óbvia seria a de levar o espectador a murmurar *Isto é evidente, mas eu não o conseguiria verbalizar deste modo!*

Em virtude desta afirmação, estamos em crer que se o texto fílmico adaptasse o diálogo estabelecido relativamente à “experiência” (cf. AJP: 261) o espectador sentir-se-ia um pouco perdido e consideraria que o assunto em questão não passa de pura e vã filosofia, ou seja, optaria por ignorar um tema que lhe é caro mas neste caso inacessível pelo modo como as ideias surgem arquitectadas e sedimentadas num jogo de palavras que turva o entendimento de pessoas mais simples.

Pode-se, na nossa opinião, efectuar o mesmo juízo no que concerne comentário de Pedro Orce relativamente à História, pois que exige um raciocínio mais rigoroso e crítico e um

¹⁷⁸ Nesse sentido, o *Memorial do Convento* pode ser considerado como uma tentativa de preencher o vazio histórico, que apresenta D. João V como construtor de um convento, uma cicatriz registada nos documentos oficiais que não dá conta de todas as vidas que contribuíram para a edificação da dita obra. (cf. Reis, Carlos, 1998:, 59-60).

conhecimento da obra do autor para efectuar as conjunturas necessárias a fim de apreender o sentido do seu enunciado.

Posto o que foi dito, certamente não será despropositado afirmar que a narrativa fílmica seleccionou e adaptou as ditas reflexões ontológicas não descurando, antecipadamente, o variável nível intelectual dos diferentes públicos capazes, assim, de entender que o encontro do amor não só uniu como possibilitou a generosa partilha de conhecimentos que permitiu um encontro com o “eu” e com o “outro”, estendendo as mãos a um “nós” que se atou a essa viagem de partilha e descoberta do mais profundo do ser.

Nesse sentido, e à semelhança da narrativa fílmica, também não nos podemos esquecer do enigma do barco de pedra encontrado por Pedro Orce.

Em nosso juízo, e atendendo à explicação fornecida por Maria Guavaira¹⁷⁹ – «Diziam os antigos, que lho tinham dito os mais antigos, e a estes outros mais antigos ainda, que nesta costa desembarcaram, em barcas de pedra, vindos dos desertos do outro lado do mundo, uns santos, alguns chegaram vivos, outros mortos, como foi o caso de Santiago, as barcas ficaram encalhadas desde esse tempo, e esta é apenas uma delas.»¹⁸⁰ (AJP: 201) – esta barca terá sido uma forma de desfazer o oxímoro presente no título do romance e a própria viagem que a Península efectua, ou seja, se em tempos as barcas de pedra navegaram, o mesmo poderia acontecer agora. Acreditamos que a intenção do filme fosse ir ao encontro da legitimação deste insólito acontecimento, contudo, as expectativas saem goradas ao substituir a efectiva existência desta barca por um sonho tido por Orce que nunca se chega a confirmar, uma vez que os peregrinos não vão ao local onde se encontra a dita embarcação, como se verifica na narrativa literária.

Segundo Chevalier & Gheerbrant (1994: 115), «a barca é o símbolo da viagem, de uma travessia efectuada seja pelos vivos, seja pelos mortos», uma viagem que aportará consigo o desejo de mudança, de busca de conhecimento, de aventura e de um aperfeiçoamento espiritual, aspectos que encontramos nestes peregrinos como já tivemos oportunidade de ver. «Logo, barca, ilha (neste caso o mesmo que jangada), navegação, viagem e morte são elementos interligados neste romance, tudo convergindo para a espiritualidade, para um estado de felicidade e conhecimento, que é uma meta do homem» (Carvalho, 2006: 66), conclusão alcançada pelo espectador caso seja dotado de um conhecimento e uma capacidade de estabelecer ligações por intermédio da simbologia em torno da “barca”.

¹⁷⁹ Na narrativa fílmica este excerto não é reproduzido *ipsis verbis*, mas o seu conteúdo é preservado.

¹⁸⁰ É possível que Saramago tenha travado conhecimento com a cultura tradicional galega, porquanto a música “A barca de pedra” (do álbum “Camiños da fin da terra”, 2007) do grupo *Luar Na Lubre* (vide nota 72) é um Alalá, uma das expressões mais antigas da música galega, «moi antigo procedente de Muxía que fala de como a Virxe chegou a estas terras numa barca de pedra e tamén dos rituais de carácter ancestral que rodean este culto de tempo inmemorial.», in <http://www.luarnalubre.com/letras> (acedido a 12 de Abril de 2011).

4.2.3. Se a terra ainda treme, a viagem continua!

Viajar deveria ser outro concerto, estar mais e andar menos, talvez até se devesse instituir a profissão de viajante, só para gente de muita vocação, muito se engana quem julgar que seria trabalho de pequena responsabilidade, cada quilómetro não vale menos que um ano de vida.

(Saramago, *Viagem a Portugal*:28-9)

É do conhecimento comum que viajar é sair para voltar a entrar, dependendo da vontade e predisposição do viajante, com a bagagem cheia de conhecimentos e de imagens que nos alargam os horizontes de um mundo que, na maioria da vezes, é vivido na exiguidade de uma existência¹⁸¹ espartilhada por um conjunto de obrigações que não nos deixam sentir o gosto da liberdade.

Pelo que ficou exposto no ponto anterior, constatamos que estes viajantes saíram engrandecidos de uma jornada que, por força das circunstâncias, os aproximou. Primeiramente motivada pela busca de sentido, a viagem acaba por se tornar numa busca do desconhecido¹⁸², da aventura, dispensando a compra de bilhete e marcação de destino, porquanto Pedro Orce, sentindo o vibrar de uma terra que clamava por si, apontava os “mares” que desejava sulcar.

Nesse sentido, e ainda que o registo cinematográfico não tenha transposto para a tela, *ipsis verbis*¹⁸³, o momento em que «Pedro Orce, timidamente, lembrou que a terra continuava a tremer, e que se isto não era sinal de que a viagem não chegara ao fim, então ele gostaria que lhe explicassem por que razão a tinham começado.» (AJP:309), houve sensibilidade para perceber que a personagem acabava por ser o guia emérito de uma viagem que os conduziria aos Pirenéus, tal como nos é dado a perceber pelo texto literário.

Pensamos que terá sido em função dessa consciência que na película, depois de ver passar o rochedo¹⁸⁴, Pedro Orce refere que gostaria de ir ver a falha e depois sugere a ida para Portugal – proposta que na narrativa literária é feita por José Anaiço, seguindo-se o pedido de Orce para ir com os companheiros. Tal comportamento ajuda a denunciar a vontade de viver e de conhecer novos lugares, contrariando o conformismo imposto pelo quotidiano.

¹⁸¹ A este propósito, repare-se no comentário feito pelo narrador: «(...) é verdade que as pessoas, como já tivemos ocasião de verificar, viajam muito, mas por enquanto é mais fácil no interior das fronteiras, parece que têm medo de se perder da sua casa maior, que é o país, mesmo tendo abandonado a casa pequena, a do seu próprio e mesquinho viver.» (AJP: 181).

¹⁸² O próprio narrador faz referência a este aspecto: «O sol já se pôs, a noite não tardará, não é hora de principiar uma viagem para o desconhecido.» (AJP: 156).

¹⁸³ «A terra continua a tremer. Vamos até à falha» é a frase proferida por Pedro Orce depois de saberem que estão salvos.

¹⁸⁴ Nesta adaptação (veja-se também o que já ficou exposto no ponto 3.2.) foi desconsiderada a aura de felicidade e de liberdade que é transmitida pelo romance – «como crianças deixadas à solta da liberdade descem a encosta a correr e riem» (AJP: 85) – que contribuiria para transmitir essa ideia de começo de uma nova vida, mais plena e feliz.

Compreende-se que, por motivos de economia fílmica, o registo cinematográfico não tenha adaptado todas as etapas¹⁸⁵ por que a viagem foi passando a partir do momento em que abandonaram a casa de Maria Guavaira. Contudo, poder-se-á dizer que o não contemplar a ida e chegada aos Pirenéus desvirtuaria a intencionalidade ideológico-comunicativa da obra e, conseqüentemente, do filme – afirmação que merece ser seguidamente fundamentada.

Em primeiro lugar, a ida aos Pirenéus sublinha esse espírito de aventura e essa vontade de descoberta do desconhecido a que já aludimos, aspecto que nos faz ajuizar que a cena merecia um outro tratamento em termos de linguagem musical.

Desta feita, e procurando uma alternativa melhor, consideramos que os sons de pano de fundo deveriam ser muito mais sugestivos. Tomemos como exemplo a música *De Profundis* (*Out of the Depths of Sorrow*) do mesmo grupo que nos tem servido de apoio¹⁸⁶: a sonoridade inicial denotaria essa entrada no desconhecido – simbolicamente representado pelo nevoeiro transposto pelos viajantes – e acentuaria a dureza da subida que as personagens têm que encetar; a voz feminina, coincidindo com o momento em que os peregrinos, por sugestão de Sassa, vão de gatas, contribuiria para traduzir as palpitações do medo e da dúvida anunciadas pelo narrador: «(...) sentiam o **coração bater de susto e de ansiedade**, o corpo cobria-se-lhes de suor apesar do frio intenso, de si para si **duidavam se seriam capazes de atrever-se até à borda do abismo**, (...)» (AJP: 295).

Em segundo lugar, e continuando a destacar a importância desta cena, os Pirenéus também representam, em maior amplitude, a necessidade de comprovar os factos com os próprios olhos, tal como já havia acontecido com José Anaiço e com Roque Lozano¹⁸⁷, pois ouvir dizer ou ver imagens não é suficiente para conhecer, para avaliar a própria beleza das coisas que o mundo nos oferece; aliás, por intermédio do pensamento de Sassa, o narrador faz-nos pensar nessa questão: «Joaquim Sassa tinha-se afastado para ver os cartazes com fotografias (...), olhando perguntava a si mesmo se valeria a pena ver as coisas verdadeiras depois de ter visto a imagem delas» (AJP: 78)¹⁸⁸. Desta feita, os viajantes alcançaram o seu triunfo, um triunfo que merecia o apoio de uma música capaz de transmitir o deslumbramento de quem está acordado mas parece que sonha, de uma jubilosa dor que faz gritar «É o fim do mundo» e de uma felicidade que existe «e que não pode ser mais do que isto, mar, luz e vertigem» (AJP: 295). Incorrendo na possibilidade de

¹⁸⁵ Do mesmo modo que se podem identificar etapas da viagem da Península (vide ponto 3.3.) também é possível apontar as etapas (6) da viagem deste grupo de pessoas dotada de artes mágicas, esquema que se encontra elaborado no trabalho de Cristiana Pires (2006: 196-201).

¹⁸⁶ DCD (1985). Veja-se anexo A – 40 e A – 40.1.

¹⁸⁷ Esta personagem não consta da narrativa fílmica.

¹⁸⁸ Nos seus *Cadernos de Lanzarote III* (1996), no dia 21 de Janeiro de 1995, Saramago dá, na sua óptica, a resposta a esta pergunta: «O que a fotografia não pode mostrar é precisamente o que emprestaria sentido de realidade ao que estiver mostrando. Por isso talvez seja correcto afirmar que o olho que vê a fotografia, justamente por ser fotografia o que vê, não é o mesmo, ainda que o mesmo seja, que olhou e viu uma parte do mundo para fotografá-la.» (p. 25).

enfasiar o leitor por, mais uma vez, recorrer ao grupo *DCD* (1984) sugerimos a música *Carnival of Light*, em que a voz de Lisa Gerrard, por articular sons, transmite os sentimentos apontados anteriormente¹⁸⁹.

De acordo com o romance, as personagens

«(...) acharam-se a olhar para o **mar**, a quase **mil e oitocentos metros de altitude**, a **escarpa cortada a pique, na vertical**, e o **mar refulgindo**, as ondas minúsculas ao largo, e a espuma branca, uma linha de espuma, das vagas oceânicas que batiam contra a montanha e pareciam querer empurrá-la.» (*idem*).

A beleza das palavras não se perdeu nas imagens da sétima arte: depois de focar a imensidão de um mar brilhante, a câmara muda o seu ângulo para nos mostrar a «escarpa cortada a pique», numa altitude que não conseguimos medir mas que sabemos que é muita, uma vez que os grandes viajantes se tornam um ponto pequenino.

É neste fim de mundo que as personagens comprovam que a Península Ibérica se desgarrou da velha Europa ou concluem, à semelhança de Roque Lozano, que se ela não está lá é porque nunca existiu (cf. AJP: 71), comentário que, à falta de Lozano, o registo cinematográfico, com algumas alterações¹⁹⁰, atribui a José Anaíço, talvez para fazer jus às palavras do narrador segundo o qual «para que as coisas existam duas condições são necessárias, que homem as veja e lhes ponha nome» (*idem*).

4.2.4. Morte e nascimentos: uma antítese de esperança

Talvez porque o objectivo da viagem foi cumprido¹⁹¹, é neste fim de mundo que o texto fílmico regista a morte de Pedro Orce¹⁹², recorrendo ao processo adaptativo da redução, já que, depois deste encontro com a beleza, resultando em satisfação de todos e em concretização de um fascínio de Pedro Orce – «(...) José Anaíço e Joaquim Sassa foram falar a Pedro Orce, (...), queriam perguntar-lhe se ele considerava suficiente o que dos Pirenéus estava visto, ou se queria continuar mais para cima, para as alturas superiores, e Pedro Orce respondeu-lhes que não eram tanto as alturas que o atraíam, mas o fim das terras, (...)»¹⁹³ (AJP: 293) – as personagens, na narrativa literária, continuam o seu périplo «ao longo das faldas interiores dos montes» (AJP: 302).

¹⁸⁹ Veja-se anexo 40.1.

¹⁹⁰ «Enganaram-nos! A França nunca existiu! A França nunca existiu!»

¹⁹¹ Nesta perspectiva, faz todo o sentido que o registo cinematográfico não dê conta do pressentimento de Joana Carda – «(...) Pedro Orce vai morrer, (...), Mas ele será o primeiro.» (AJP: 325-6). De qualquer modo, consideramos que esta afirmação nunca deveria ser contemplada pelo texto fílmico para não quebrar a posterior surpresa com que o espectador se deparará.

¹⁹² Estamos em crer que se quis fazer coincidir a morte de Pedro Orce com a fixação da Península entre a América do Sul e o continente Africano.

¹⁹³ As falas em discurso indirecto são adaptadas pelo registo cinematográfico em discurso directo.

Morre um homem, e depois...

«(...). **Choram os quatro amigos que tem**, (...).

No seu enxergão atravessado vai Pedro Orce. **Junto dele estão as duas mulheres, seguram-lhe as mãos frias**, estas mesmas que, ansiosas, mal conheceram os seus corpos, e **na boleia vão sentados os homens**, (...).

(...) O **silêncio da noite é tão denso** que mal se ouve o rodado da galera sobre o chão áspero das velhas estradas, e o trote dos cavalos soa abafado como se levassem as patas envolvidas em trapos. Não haverá lua. **Viajam entre trevas**, é o apagón, o negrum, (...). **Desde que a viagem começou, Joana Carda e Maria Guavaira choram** (...).» (AJP: 327-8)

Pelo excerto apresentado, não é difícil concluir que a morte de Pedro Orce cobriu de negro os corações dos seus amigos que prosseguem, agora, numa atmosfera carregada e coerente com a carga dramática do acontecimento, aspectos que não adquirem os mesmos contornos no grande ecrã.

Ajuizamos que as imagens da tela não conseguem penetrar o nosso íntimo, fazendo-nos partilhar dos mesmos sentimentos das personagens que foram suavizados na adaptação, ou seja, a cena não nos comove como seria de esperar, até porque se chega a haver um fiozinho de comoção ele parte-se, porquanto somos interrompidos pelo breve diálogo das duas mulheres que dão conta das suas dúvidas relativamente à paternidade das crianças que trazem no ventre¹⁹⁴.

Reconheçamos, porém, que a argumentista, como pessoa que é, sabe que nem toda a gente expressa os sentimentos da mesma maneira e, talvez por isso, tenha optado pelo comedimento (quem sabe se para não tornar a cena demasiado sentimental) e pelo simbolismo da cor preta que cobre as roupas das mulheres e a camisa de Joaquim Sassa, o que não faz muito sentido em virtude das mudanças operadas no espírito de Maria Guavaira (*vide* ponto 4.2.2.) e porque era preciso um grande golpe de sorte para que os três levassem na bagagem roupa desta cor, uma vez que o registo cinematográfico não adapta a actividade de vendedores a que se dedicaram.

Acrescente-se que a música escolhida, ainda que em conformidade com a situação, não nos parece sugestiva ao ponto de conseguir sustentar os sentimentos que se apoderam de cada um. Consideramos que a carga dramática poderia ser transmitida por uma música que, acompanhando o transporte do defunto e o seu enterro, fosse passível de espelhar a dor e o sofrimento, como se nos afigura *The Host of Seraphim*¹⁹⁵, pelas razões que passamos a enunciar: **a)** o som que se mantém como pano de fundo durante um longo tempo resulta da pressão contínua da tecla de um órgão de igreja, o que por si só faz pensar na morte, na medida em que a continuidade nos faz lembrar o som que sai da máquina a que está ligado um corpo cujo coração

¹⁹⁴ Veja-se anexo A – 41.

¹⁹⁵ DCD (1988).

deixou de bater; **b**) a voz feminina sugere-nos toda uma dor e um sofrimento, um choro que se solta de um peito e que fica preso na garganta (o que nos permite inferir o que se passa no interior das personagens); **c**) o coro de vozes masculinas, em nosso entender, sugere o turbilhão de sentimentos que afloram a um espírito dorido e que fazem o coração bater com mais força, o que nos é sugerido pelo bater do tambor¹⁹⁶.

Em conformidade com a narrativa literária, Pedro Orce é transportado para Venta Micena, lugar onde nasceu, e sepultado, por sugestão de Maria Guavaira, nas «colinas brancas para o lado da Cova dos Rosais». Ainda que não saibamos o nome do local, a narrativa fílmica apresenta-nos uma zona erma onde, de facto, predomina a cor branca; um espaço que nos faz lembrar o «deserto lunar» apontado pela Maria Dolores de ambas as narrativas, levando o espectador, certamente, a questionar a escolha de tal sítio.

Ora, para que o espectador fosse capaz de responder a essa questão, ajuizamos que o registo cinematográfico, uma vez que não deu conta da ida dos três homens a Venta Micena (aldeia em que o filme situa o farmacêutico) e o comentário de Pedro Orce – «(...) É a Cova dos Rosais, ali é que os ossos do Homem de Orce foram encontrados» (AJP: 86) – deveria colocar na boca de Maria Guavaira o comentário do narrador:

«(...) Depois da última curva viram o cemitério, os muros brancos, a enorme cruz. (...) Maria Guavaira (...), Não vamos enterrá-lo aqui. Apontou as colinas brancas para o lado da Cova dos Rosais, **lá onde tinha sido encontrado o crânio do europeu mais antigo, aquele que viveu há mais de um milhão de anos**, e disse, Ficaré além, é o lugar que ele talvez escolhesse.» (AJP: 329)

Desta feita, o espectador recordar-se-ia do conteúdo da conversa entre José Anaíço e Maria Dolores, quando esta refere: «Saibam que em Venta Micena se descobriu o europeu mais antigo», «Não, só o crânio, mas muito velho». Assim, seria mais acessível inferir-se, novamente, o apego à terra e o regresso às origens, as quais remontam a muitos séculos anteriores, predizendo o novo começo de mundo, simbolizado pela vara de negrilho que Joana Carda espetou «à altura da cabeça de Pedro Orce» (AJP: 330).

O “leitor” da narrativa fílmica poderá ficar com a ideia de que, contrariamente ao que nos diz o romance, a vara apenas funciona como um símbolo fúnebre. Porém, quando começa a chover talvez seja capaz de inferir que aquela água irá ter a força suficiente para fazer brotar as flores que darão os frutos, corporizados na cena em que se vê uma grande quantidade de mulheres grávidas, pelo que Sassa diz: «Ora bem, parece que a iminência da catástrofe deu os seus frutos». A *voz off* do locutor de rádio ajuda a compreender o alcance global deste fenómeno porquanto anuncia que «Os ministros de ambos os países estão preocupados com a explosão

¹⁹⁶ Veja-se anexo A – 41.1.

demográfica que haverá na ilha, devido à gravidez colectiva», pois que «Entre 12 a 15 milhões de criaturas nascerão brevemente».

Atendendo à diegese do texto literário, constatamos que este fenómeno colectivo ocorre quando Pedro Orce ainda está vivo. Parece-nos, contudo, que este deslocamento faz todo o sentido para que o espectador consiga entender que a morte do possível progenitor das duas crianças de Carda e Guavaira, guarda a esperança de uma nova humanidade.

Esta antítese, morte/nascimentos, aporta consigo sentimentos de dor e de felicidade que, em nosso entender o texto fílmico não deixa transparecer de forma a conseguir ultrapassar a retina e ir alojar-se na alma do observador. Estamos em crer que a intencionalidade comunicativa merecia ser reforçada por uma música capaz de fazer vibrar não a terra mas a alma de quem assiste, ficando a pairar no pensamento as perguntas que indirectamente são feitas pelo narrador: «(...) que futuro, que tempo, que destino» (AJP: 330).

Veja-se, por exemplo, como a música *Sanvean (I Am Your Shadow)*¹⁹⁷ é capaz de transmitir essa antítese de sentimentos: as cordas dos violinos como que se podem associar ao choro interior dos companheiros de Pedro Orce acentuado pela voz feminina, cujos sons imperceptíveis que pronuncia poderão corresponder aos gritos surdos que se soltam do peito; nos momentos em que essa voz se eleva conseguimos sentir a força de uma alegria e de uma esperança ainda escondida pelo véu do sofrimento¹⁹⁸.

A Península parou, Pedro Orce morreu. Não sabemos o destino dos demais elementos do grupo, mas sabemos que a viagem continua porque esta nunca acaba e é preciso recomeçá-la sempre¹⁹⁹.

Há que esperar a luz de uma nova humanidade que virá dar continuação a uma viagem rumo a um Futuro cheio de esperança, desviado dos erros do passado, e com vontade de construir uma nova realidade assente em pedras lapidadas de valores... Afinal...

Todo futuro es fabuloso

¹⁹⁷ DCD (1994).

¹⁹⁸ Veja-se anexo A – 41 e A – 41.1.

¹⁹⁹ Cf. Saramago, 1981: 627.

CAPÍTULO III

OUTRA VISÃO DA CEGUEIRA

1. Imagens que (não) passais pela retina

1.1. A cegueira: transposição de uma metáfora

(...) *No meu entender, nós não usamos racionalmente a razão. É um pouco como se eu dissesse que nós somos cegos da razão. Essa evidência é que me levou, metaforicamente, a imaginar um tipo de cegueira, que, no fundo existe. Vou criar um mundo de cegos porque nós vivemos efectivamente cegos. Cegos da razão. A razão não se comporta racionalmente, o que é uma forma de cegueira.*

(Saramago, in Aguilera, 2010: 140)

Peguemos nesse romance de Saramago e, à semelhança do leitor de Calvino (*Se numa noite de Inverno um viajante*), coloquemo-nos à vontade. Antes de iniciar a nossa leitura, façamos uma experiência: pressionemos cada uma das nossas pálpebras com os dedos. Pressionemos um pouco mais... aguardemos... O que vemos? Uma luz brilhante que está em constante movimento. Agora, saiamos desse habitáculo a que chamamos corpo e olhemos para um mundo que foi abalado por uma cegueira branca. Conseguimos ver? Talvez não. Abramos os olhos, então, e iniciemos a nossa leitura. Folheemos página a página e mergulhemos num cenário terrífico onde toda uma cidade, toda uma sociedade, todo um mundo cegou. Vejamos com os nossos olhos, aquilo que o nosso espírito nem sempre consegue alcançar...

Saramago, que já considerávamos um escritor com uma imaginação inigualável (e invejável), surpreendeu-nos maravilhosamente com o seu romance *Ensaio sobre a Cegueira* – que nos remete para *A Peste* de Albert Camus, pelo que não seria desmerecida uma hipotética comparação²⁰⁰ de que aliás não nos ocuparemos por não se objectivo deste trabalho.

Embora essa cegueira se manifeste fisicamente, porquanto as personagens deixam de ver, «a cegueira dos homens não é física, porém são os olhos da razão que estão fechados» (Berrini, 1998: 135). Ora, se «são os olhos da razão que estão fechados», então, esta é uma cegueira do

²⁰⁰ Diva Valente Rebelo (1999), Professora titular de Língua e Literatura Francesa no CUF SA (Centro Universitário Fundação Santo André, Brasil), efectuou uma breve comparação entre as duas obras num texto intitulado *A peste em Saramago e em Camus* (in <http://members.fortunity.com/prgalvao/Apesteemsaramagoemcamus.html>. Acedido a 09 de Maio de 2011). Pese embora a pertinência do trabalho, convém salientar que a autora incorreu em alguns erros no que toca à obra de Saramago: em primeiro lugar, porque identifica o espaço (Lisboa) em que ocorre a cegueira (*vide* ponto 2.); em segundo lugar, porque não é o velho da venda preta que cega quando se encontra no museu mas a voz desconhecida, a qual não fica com medo do olhar do cavalo – este é que tem um olhar que reflecte esse medo (cf. EC: 130-1); por fim, porque atribui, também, a outros cegos a ideia de colocarem cordas nas camaratas, atitude que se fica a dever, única e exclusivamente, à mulher do médico (*vide* ponto 3.3.).

espírito, que ganha destaque no filme pelas palavras proferidas pela mulher do médico – «Bem, *agnosia, agnosticismo*. (...) Bem, deve ter alguma coisa a ver com ignorância... ou falta de fé. Há um julgamento nessa palavra.»²⁰¹ – que, mesmo não sendo tão óbvias, substituem a hipótese adiantada pelo próprio narrador – «mas quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito» (EC: 90).

Essa cegueira de espírito é corroborada pelo facto de ser branca, ainda para mais se atentarmos na simbologia canónica da cor – cor de **passagem**, no mesmo sentido em que se fala de ritos de passagem²⁰².

Assim, esta cegueira branca ganha um alcance simbólico importante, na medida em que tenta mostrar que há algo superior, mais puro. Logicamente que os cegos, embora vivendo numa «glória luminosa» (EC: 94), não têm consciência desse facto e limitam-se a descrever o que vêem ou, melhor dizendo, o que não vêem – «é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite» (EC: 13).

Enquanto leitores, as palavras vão cedendo espaço às imagens, num filme só nosso. No entanto, afigura-se-nos pertinente questionar, até porque é o intuito deste trabalho, de que forma é que a narrativa fílmica transpõe esta obnubilação.

Substituamos o livro pelo *dvd*²⁰³ e, no início do filme, percebemos que o primeiro cego perdeu a visão, ainda antes de ele o afirmar, pelo facto de esfregar os olhos, passar as mãos por eles e os piscar. A determinada altura, para apresentar o título do filme, é feito um *fade out*²⁰⁴ em fundo branco, no qual vislumbramos umas sombras e ouvimos um sinal sonoro comparado ao bater de um sino pequenino²⁰⁵ – som a que podemos associar uma aura de espiritualidade, o que corroborará a inferência de se tratar de um mal espiritual.

Ora, o realizador como que, a partir daqui, estabelece connosco um jogo, porquanto começaremos a associar esse fundo branco e o sinal sonoro às cegueiras que se seguem.

²⁰¹ No romance, não se registam estas palavras da mulher do médico que apenas pergunta que doenças são a «amaurose» e a «cegueira psíquica» (cf. EC: 29). Este procedimento terá tido como objectivo acenar ao espectador os motivos que justificam esta “doença” e revelar a sabedoria não livresca da personagem feminina (*vide* ponto 4.).

²⁰² «(...) e é, justamente, a cor privilegiada destes ritos, com os quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de qualquer iniciação: morte e renascimento» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 128).

²⁰³ Alertamos, desde já, que utilizámos duas edições do filme, ambas de 2009. Para uma mais fácil orientação, designaremos uma das edições simplesmente por *Ensaio sobre a Cegueira* (2009) e a outra por *Ensaio sobre a Cegueira – Edição Limitada* (2009), fazendo referência ao Disco 1 ou Disco 2, uma vez que esta edição é composta por dois *dvd*'s.

²⁰⁴ De acordo com Sérgio Paulo Guimarães Sousa (2001: 143, 195) o efeito óptico do *fade out* consiste no escurecimento gradual do ecrã e o *fade in* consiste no surgir da imagem a partir de um fundo negro que se vai tornando mais claro. No filme em análise, o *fade out* não consiste no escurecimento do ecrã, mas sim no seu esbranquiçar em virtude da mensagem que se pretende transmitir.

²⁰⁵ Veja anexo B – 1.

Assim sendo, antes de o ladrão cegar, ouvimos o sino e há um feixe de luz, que são os faróis de um carro, que incide sobre o ladrão e a imagem fica toda branca²⁰⁶. Quando a rapariga dos óculos escuros, depois de todo um êxtase sexual em que a luz do candeeiro reflecte na lente dos seus óculos, diz «ainda vejo tudo branco» (EC: 33), a imagem fica toda branca e ouve-se o som a que já fizemos referência²⁰⁷. O mesmo se vai repetindo com outras personagens (sejam elas principais, como o médico, ou figurantes).

Esse «mar de leite» em que as personagens mergulham foi levado muito a sério na composição cinematográfica. A criação desse fundo branco, teve por base a filmagem de leite e do movimento das mãos nele mergulhadas²⁰⁸. O processo foi muito bem sucedido e somos da opinião de que transmite no ecrã aquilo que dificilmente conseguiríamos imaginar.

A par desse processo, também não ficamos indiferentes ao facto de o filme não apresentar as cores de forma viva. Antes, essas cores estão muito esmaecidas, havendo um primordial e intencional destaque para o branco, aspecto que se torna mais visível no espaço do manicómio²⁰⁹.

No nosso entender, as técnicas utilizadas impelem-nos a penetrar no mundo das imagens e a participar dessa mesma cegueira. Nesse sentido, há momentos no filme em que captamos a opacidade branca com leves vultos de pessoas, como acontece quando as mulheres seguem para a camarata três a fim de trocarem os seus corpos por comida²¹⁰.

Porque se reveste do mesmo intuito, não podemos deixar de fazer referência ao facto de muitas das filmagens serem feitas através de vidros²¹¹. As sombras e os reflexos que os vidros deixam transparecer nem sempre nos deixam ver nitidamente o que está a ser filmado. Não obstante, os vidros do manicómio, à medida que o tempo vai passando, vão ficando com mais marcas de mãos, levando-nos a perceber que os cegos que ali se encontram têm que ir tacteando o caminho que vão percorrendo e as marcas que vão deixando revelam a imundice em que se movem: a gordura, as fezes e o sangue acabam por ser as impressões digitais mais significativas²¹². A par desta interpretação vítrea, consideramos que está aqui presente uma forma de mostrar a fragilidade em que as pessoas se encontram – o vidro é frágil, parte-se com

²⁰⁶ Veja-se anexo B – 2.

²⁰⁷ Veja-se anexo B – 3.

²⁰⁸ Informação disponível nos extras do *dvd* de *Ensaio Sobre a Cegueira* (2009).

²⁰⁹ Ficamos mais conscientes desta intencionalidade ao ouvir a justificação dada pelo próprio Fernando Meirelles: «Quando se vai para dentro do asilo, a maneira como foi filmado, de certa forma tento passar para o espectador a sensação do que seria um mundo onde a imagem não é tão importante como para nós. Então, nesse momento do filme tem muitas imagens fora de foco, às vezes muito brancas, (...). Fui inventando maneiras de desconstruir a própria imagem, tirar a importância da imagem, o que acabou dando uma cara poética.», in *Ensaio sobre a Cegueira* – Edição Limitada (2009), Disco 2 – “Diferenças estilísticas entre as três parcelas do filme”.

²¹⁰ Veja-se anexo B – 4.

²¹¹ Veja-se anexo B – 5.

²¹² Veja-se anexo B – 6.

facilidade – e talvez não seja por mero acaso que em *Ensaio Sobre a Cegueira* o narrador faça alusão aos «olhos mortos, como de vidro» (EC: 52).

Para completar estas nossas interpretações, consideramos pertinente fazer alusão ao modo como os actores representam este estado de cegueira, aspecto que também não foi descurado por Fernando Meirelles, o realizador.

Os actores fizeram *Workshops*²¹³ para incarnarem um espírito cego. Assim, andaram pelas ruas de olhos vendados e de mãos dadas atrás do som de um sino; no manicómio, o procedimento foi o mesmo para que adquirissem a noção de espaço e se movimentassem «como cegos que eram, às apalpadelas, tropeçando, arrastando os pés» (EC: 91). Para conferir ainda mais realismo, durante as filmagens, usaram lentes de contacto mais escuras.

Podemos, pois, referir que o empenho dos actores foi profícuo, uma vez que a cegueira é passível de saltar da tela e alojar-se nuns olhos que, vendo, são capazes de reparar na peste branca que se apoderou das personagens. A mente inquieta, por sua vez, vai tentando encontrar indícios ou confirmações que a ajudem a perceber se aquele mal é irreversível ou apenas um “castigo” que a qualquer momento chegará ao fim.

1.2. «mal-branco»: indícios de um estado transitório

«O disco amarelo iluminou-se» (EC: 11), é a frase com que Saramago abre o seu romance. Lendo a frase seguinte, percebemos que este «disco» se refere à cor do semáforo que vai marcando o movimento do trânsito com as suas outras cores (vermelho e verde).

Contudo, enquanto leitores devemos ler nas entrelinhas e, conseqüentemente, dar vida a esse mecanismo preguiçoso que é o texto. Desse modo, consideramos que este «disco amarelo» é, uma cor poética, símbolo do sol²¹⁴ que deixará de brilhar para os que são atingidos por esta cegueira. Esta interpretação ganha mais força quando o narrador se refere aos olhos dos cegos como «dois sóis embaciados» (EC: 76).

Todavia, pensamos poder efectuar outra interpretação: a cor amarela, que também pode ser intermitente, cede lugar ao vermelho, pelo que é preciso ter cautela²¹⁵ ou aguardar pacientemente

²¹³ Informação disponível nos extras do *dvd* de *Ensaio Sobre a Cegueira* (2009).

²¹⁴ A fim de corroborar a nossa opinião, tenha-se em conta as palavras de Maria Alzira Seixo (1999), segundo a qual o *incipit textual* («O disco amarelo iluminou-se») «é polivalente, **podendo reenviar para o Sol**, para um disco-voador, para um artefacto visual de qualquer ordem» (p. 106); «Deste modo, o «disco amarelo» de Saramago funciona metaforicamente como uma espécie de ausência de luz solar (noite e dia apagam-se, no texto, para darem origem à visão comum e indistinta de uma brancura homogénea e brilhante – o «mar de leite» que contrastará com o «sangue» das lutas pela sobrevivência)» (p. 107).

²¹⁵ A par da função metafórica apresentada na nota anterior, o «disco amarelo» funciona também «como uma sugestão limiar de prevenção e alerta, que é, do ponto de vista diegético, a do sinal amarelo que indicia o vermelho que vai seguir-se, mas do ponto de vista simbólico, a cautela assinalada para um processo de tensão (diegético e de leitura empírica) que imediatamente se inicia, e progressivamente se reforça, até aos limites da intolerabilidade de todos, até à recuperação final da visão» (Seixo, 1999: 107). Tal interpretação encontra paralelo nas palavras de

até que a passagem nos seja cedida; da mesma forma, a cegueira generalizada, como depois ficamos a saber, não é um estado permanente – a seu devido tempo, os cegos recuperam a visão.

No início do filme, não nos é possível chegar a estas inferências, na medida em que apenas é dado destaque ao vermelho e verde (alternadamente, a câmara foca cada uma das ópticas num plano que ocupa todo o ecrã, plano esse que vai sendo reduzido até se ver o semáforo por inteiro)²¹⁶. Porém, no momento em que o médico, já cego, está na casa de banho e anuncia à esposa o seu estado, vemos um vidro com umas bolinhas amarelas²¹⁷, exactamente o mesmo vidro que nos é mostrado quando o cego da venda está a tomar banho, ou seja, a intencionalidade comunicativa é passada devidamente mas há uma transformação²¹⁸.

Outro aspecto que no filme nos tenta transmitir que esta cegueira é passageira²¹⁹ surge no momento em que os seis cegos e a mulher do médico (a única que mantém a visão) se encontram na loja abandonada e, quando a mulher do médico sugere que depois de passarem ali a noite vão para casa dela, se ouvem seis toques de sino pequenino, sendo que um toque corresponderá a cada um dos cegos²²⁰.

Uma vez que já estávamos habituados a associar aquele som ao início da cegueira, ficamos admirados, tentamos chegar a uma justificação e a mais plausível consistirá em associar o som às badaladas de um relógio que marca a hora para um acontecimento, que neste caso será a recuperação da visão. Acreditamos que o realizador tenha tomado a liberdade de incluir estas sonoridades com o intuito de nos espicaçar enquanto espectadores na tentativa de perceber o que se vai passar a seguir.

Talvez seja um pouco forçado antever esse prenúncio de transitoriedade no filme quando o ladrão conduz o primeiro cego até casa: o carro segue por um túnel e atrás dele vem um carro com os faróis ligados²²¹. Esta situação faz-nos pensar que “há sempre uma luz ao fundo do túnel”, isto é, há sempre uma esperança.

No romance, a mulher do médico, apercebendo-se da estranheza do caso, coloca a hipótese de esta cegueira não ser permanente: «esta cegueira é tão anormal, tão fora do que a ciência

António José Borges (2010: 49), para quem o «disco amarelo» «cumprer o preceito de chamar à atenção, alertar para algo – quase que serve de aviso ao próprio leitor, no sentido de estar atento ao que se vai desenrolar ou ao que o romance lhe vai proporcionar.»

²¹⁶ Veja-se anexo B – 7.

²¹⁷ Veja-se anexo B – 8.

²¹⁸ A **transformação**, de acordo com Brito (2006: 16), na «maior parte das vezes consiste em dar aos recursos verbais da literatura uma forma não-verbal, icónica, cinematográfica». Aqui não está em causa a palavra, mas a linguagem não-verbal com uma grande carga significativa que aparece apresentada de forma diferente. Por isso mesmo consideramos que estamos perante uma transformação.

²¹⁹ A este propósito, recorde-se também o que já ficou exposto no ponto 1.1. relativamente à simbologia da cor “branca”, o que, por si só, já indicia um estado transitório.

²²⁰ Veja-se anexo B – 9.

²²¹ Veja-se anexo B – 10.

conhece, que não poderá durar sempre» (EC: 59), «Quem sabe, esta cegueira não é igual às outras, assim como veio, assim poderá desaparecer» (EC: 101).

Um outro aspecto curioso prende-se com o facto de também haver indícios de que a cegueira é um perigo iminente e as personagens também são acometidas por essa sensação.

Na narrativa saramaguiana vemos que o ladrão, quando segue com o carro roubado, começa a ter problemas de consciência – «era também o remorso, expressão agravada de uma consciência, (...), que estava a pôr-lhe diante dos olhos a imagem desamparada do cego quando fechava a porta» (EC: 26) – e a afastar a possibilidade de ficar cego: «lá porque o tipo ficou cego não quer dizer que a mim me suceda o mesmo» (EC: 27).

É óbvio que o filme podia colocar em *voz-off* as palavras do narrador e/ou em *voz-in*²²² os pensamentos do ladrão, mas optou por não o fazer, sem, no entanto, comprometer a intencionalidade comunicativa. Percebemos que o ladrão fica nervoso quando vê a polícia e o som de cordas metálicas que se ouve deixa-nos perceber que ele sabe ter feito algo de muito errado.

Contrariamente ao romance e no que toca ao médico, que «(...) de súbito sentiu medo, como se ele próprio fosse cegar no instante seguinte e já o soubesse» (EC: 30), a narrativa fílmica optou por transformar as palavras em imagens²²³: quando a esposa está para se ir deitar, ele lembra-se de lhe perguntar alguma coisa mas não sabe o quê; essa hesitação reflecte-se nas vezes em que ele leva a mão aos óculos como que para os tirar (como se não fosse precisar deles). Não obstante, ele limita-se a observar coisas banais como, por exemplo, a camisola da mulher²²⁴.

Ainda focando a mesma cena, não nos passou despercebido o contraste de luz que existe entre a cozinha (bastante iluminada) e a copa (com a luz de um candeeiro e de uma vela) onde se encontram mulher e médico, respectivamente. Ao observar este pormenor, inferimos que a esposa vai permanecer na luz ao passo que o médico vai ficar na penumbra (apesar de se tratar de uma penumbra branca)²²⁵.

Este “jogo” de luz também é visível em casa do primeiro cego: quando a mulher vai à cozinha telefonar para um oftalmologista abre a porta que gira sobre um eixo e há muita luz; no entanto, quando o marido chega ao mesmo espaço, a luminosidade esbate-se, ainda que o lado dela continue com mais luz (ela ainda vê) do que do outro para onde vai o marido (já cego)²²⁶.

²²² Estamos perante a *voz-in* quando a personagem está presente e ouvimos a sua voz (mesmo que seja a voz do seu pensamento).

²²³ Neste caso, bem como no do ladrão, pensamos poder afirmar que se trata de uma transformação (veja-se nota 218) com o sentido que lhe atribui Brito (2006: 16).

²²⁴ Veja-se anexo B – 11.

²²⁵ Veja-se anexo B – 12.

²²⁶ Veja-se anexo B – 13.

Se, por um lado, vamos tendo indícios de que esta cegueira é passageira, por outro, ficamos na ânsia de saber se a mulher do médico vai ou não cegar.

O romance, até ao final vai-nos alimentando essa expectativa, partilhada pela mesma personagem:

«Também a minha vez chegará, pensou, quando, talvez neste mesmo instante, sem me dar tempo a acabar o que estou a dizer-me, em qualquer momento, como eles, ou talvez acorde cega, cegarei ao fechar os olhos para dormir, julgando que apenas adormeci» (EC: 52)

«Tenho de abrir os olhos, pensou a mulher do médico (...). Disse a si mesma que ia contar até dez e que no fim da contagem descerraria as pálpebras, duas vezes o disse, duas vezes contou, duas vezes não as abriu. (...). Não estou cega, murmurou (...)» (EC: 63)

«Perguntava-se se alguma vez chegaria a cegar como eles, que razões inexplicáveis a teriam preservado até agora» (EC: 97)

«A mulher do médico levantou-se e foi à janela. (...) Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou.» (EC: 310)

Na nossa opinião, o filme dá mais ênfase a este aspecto, na medida em que, na substituição do primeiro excerto que transcrevemos, a mulher responde «Não. Tenho medo de os abrir. Medo de ficar cega durante o sono» (quando questionada pelo marido se tinha medo de fechar os olhos).

Contrariamente ao romance, a mulher do médico não conta até dez: conta até cinco por ordem decrescente (o que acaba por constituir uma antecipação do que se segue: a chegada de mais cinco cegos). Aquando dessa contagem, a câmara foca, de cima, a cara da personagem sob um fundo esbranquiçado e luminoso²²⁷, o que faz aumentar a nossa expectativa. No filme, o último excerto é apresentado de igual modo, havendo uma grande predominância da cor branca, mas o pensamento da mulher é narrado pelo cego da venda preta.

Será nos minutos finais do filme que o espectador confirmará ou não as suas expectativas relativamente ao fim desta peste branca, constatando que a mulher do médico continua e continuará a preservar a faculdade de ver, ou seja, perceberá que a vida, paulatinamente, regressará à normalidade naquela cidade desconhecida que na indefinição do tempo albergou centenas de cegos incógnitos.

²²⁷ Veja anexo B – 14.

2. A cegueira sem nome, sem espaço, sem tempo...

(...) ressalta, também, o carácter englobante, universal, da história contada (...), bem como os contornos que das personagens fazem pessoas representativas dos Homens e de acções que podem muito bem acontecer aqui, ali ou alhures. (...), não interessa o tempo ou o lugar da cegueira colectiva (ou quase); não interessa o nome que teriam, ou que deveriam ter tido, as pessoas afectadas.

(Arnaut, 2008: 43)

O espectador atento poderá estranhar que as personagens não tenham nome, mas a memória do leitor constatará a semelhança entre as duas narrativas e não se deixará surpreender pelo facto de algumas personagens serem identificadas por perífrases que remetem para as suas profissões²²⁸, como é o caso do «polícia», «motorista de táxi», «ajudante de farmácia», «criada de hotel», «consultora financeira»²²⁹, etc...

O guionista Don Mckellar (também intérprete da personagem do ladrão de carros) teve noção de que atribuir nomes às personagens equivaleria a desvirtuar o sentido do texto que lhe serviu de base, porque «Nomear é distinguir, é individualizar» (Berrini, 1998: 135), e, como refere o escritor cego no romance, «eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante» (EC: 275)²³⁰.

Saramago não nomeia para que o alcance da cegueira seja virtualmente universal, ou seja, este «mal-branco» poderia atingir qualquer pessoa, independentemente da classe social e idade, em qualquer parte do mundo.

Precisamente por poder ocorrer em qualquer parte do mundo, também não há nenhuma indicação do espaço onde decorre a acção – apenas sabemos que é numa cidade como nos referem romance e filme (no início deste último, ouvem-se as buzinas dos carros, vê-se o semáforo, é apresentado um grande plano de um cruzamento e pelo número de carros e faixas de rodagem percebemos tratar-se de uma cidade).

²²⁸ Na narrativa literária, a par das profissões, as personagens também são identificadas por traços físicos diferenciadores («rapariga dos óculos escuros», «rapazinho estrábico», «velho da venda preta», etc.) e os graus de parentesco («mulher do primeiro cego», «mulher do médico» – esta também identificada como «a dos olhos que vêem»). Porém, atente-se que o mesmo procedimento não é utilizado para designar os cegos insurrectos, de cujo grupo apenas dois são identificados por perífrases que os identificam tendo em conta o seu comportamento no manicómio: o chefe da camarata três é identificado como «o da pistola» (EC: 140), «o capitão dos ladrões» (EC: 146) ou «chefe dos malvados» (EC: 162) e o cego de cegueira normal é identificado como «o cego contabilista» (EC: 146).

²²⁹ A «consultora financeira» corresponde à «mulher do primeiro cego», designação que no texto fílmico não faria muito sentido, uma vez que é a própria a fazer a sua apresentação.

²³⁰ Repare-se que a afirmação deste escritor acaba por ir ao encontro do ponto de vista apresentado pelas personagens femininas de *A Jangada de Pedra*, para as quais o nome não chega para identificar, definir, uma pessoa (vide ponto 4.2.2. – cap. II).

Para acentuar mais essa indeterminação espacial, o filme vai muito mais além e dá a conhecer aspectos dos quais não há qualquer referência no romance. Vejamos, então, ao que nos referimos.

O primeiro cego e a mulher são um casal de origem asiática, que por vezes comunica entre si no idioma correspondente, e há também a presença de pessoas de diferentes raças, o que foi, sem dúvida,²³¹ uma forma de mostrar que esta cegueira não se compagina com as origens de cada indivíduo e que a acção pode ocorrer em qualquer parte do mundo. Some-se a isto o facto de o velho da venda preta estar escondido num recanto do manicómio a escutar as notícias pelo seu rádio, em que o locutor fala em português do Brasil e a música que posteriormente se ouve – *Sambolero*²³² – faz-nos lembrar Espanha.

Para além disso, partes do filme foram rodadas em S. Paulo (Brasil) e em Montevidéu; e há pelo menos uma cena que sofreu alteração digital, na medida em que foram acrescentados fundos de outras cidades (por exemplo, de Toronto, no Canadá)²³³, pelo que uma pessoa capaz de identificar os locais ficará bastante confusa.

Ora, em nossa opinião, estas alterações não desvirtuam a intenção de Saramago nem o alcance da sua intencionalidade comunicativa; muito pelo contrário, conseguem deixar-nos confusos e sem saber identificar, de forma precisa, o espaço no qual decorre a acção.

No que diz respeito ao tempo, também podemos falar de indefinição. Temos, tal como na narrativa saramaguiana, a noção de dia, de noite, de horas e do tempo que vai passando, mas não há qualquer referência a um ano ou a um mês. Deste modo, esta cegueira pode ter ocorrido no passado, pode estar a ser vivenciada no momento presente ou pode ser uma projecção do futuro.

Pelo exposto, concluímos que o registo cinematográfico teve a preocupação em respeitar as indeterminações intencionais da narrativa literária, sem esquecer que pôs a criatividade e os meios técnicos ao serviço desse mesmo fim, de modo a dar voz a um autor para quem n’*O Ensaio sobre a Cegueira* «não se lacrimam as mágoas íntimas de personagens inventadas, o que ali se estará gritando é esta interminável e absurda dor do **mun**do.»²³⁴ (Saramago, 1996: 58).

²³¹ A nossa certeza foi corroborada pelas palavras de Fernando Meirelles, cuja preocupação foi criar um elenco “multi-étnico”, a fim de conferir essa ideia de indeterminação: «(...) Eu queria que tivesse actores negros, asiáticos, brancos, latinos. É uma história sobre humanidade mesmo, não é uma história específica sobre um regime, de um país. (...)», in *Ensaio sobre a Cegueira* – Edição Limitada (2009), Disco 2 – “O elenco”.

²³² In *Blindness* – Original Motion Picture Soundtrack (2008).

²³³ A este propósito veja-se as explicações fornecidas por André Woller, supervisor dos efeitos visuais, nos extras do *dvd Ensaio sobre a Cegueira* (2009).

²³⁴ Isto é, se bem entendemos, a experiência socializada do sofrimento causado ou potenciado por uma injusta e imoral estruturação da sociedade (numa perspectiva de desalienação marxista), que pode chamar a si e alterar a forte carga semântica que o sintagma “dor do mundo” foi ganhando na cultura ocidental moderna, desde a tematização da *Weltschmerz* do romantismo alemão e seus herdeiros até à problemática freudiana do “mal-estar da civilização”.

Independentemente de todas as indeterminações, os cegos não se puderam furtar ao caminho que lhes estava delineado. Caminhemos com eles, de olhos bem abertos, sem nunca perder de vista ambas as narrativas que servem de suporte a este nosso trabalho.

3. As trevas da brancura num mundo de cegos

3.1. Uma curta-metragem...

No bulício da cidade, no meio do trânsito, um dos condutores, identificado como primeiro cego, perde a visão. Devido à estranheza do caso, há vozes que sugerem que se chame uma ambulância, mas o cego pede que o levem a casa, prontificando-se o ladrão para o fazer.

Chegados ao destino, o ladrão tem que ir por uma rua transversal procurar estacionamento, mas o cego sai antes. No filme os acontecimentos não se desencadeiam bem assim, embora o sentido esteja lá – o ladrão pára o carro perto do prédio, diz para o cego sair e vai-se embora com alguma velocidade, o que nos faz pensar, de imediato, que ele vai roubar o carro; contudo, no vidro da viatura, do lado do condutor, é reflectida uma placa de trânsito que diz *No parking any time*, pelo que percebemos que ele se afasta para ir estacionar noutra sítio.

Como o cego fica sozinho, sente que «o chão lhe fugia debaixo dos pés (...). Agitava as mãos à frente da cara, nervosamente, como se nadasse naquilo a que chamara um mar de leite» (EC: 14). O filme acentua esta desorientação com um som distorcido de cordas que só pára quando o ladrão toca o primeiro cego²³⁵.

Já em sua casa, o cego começa a dar sinais de impaciência porque começa a sentir medo de ter um estranho em sua casa e, por isso, quando ele se vai embora, espreita pelo ralo da porta e «(...) era como se houvesse um muro branco do outro lado. Sentia o contacto do aro metálico na arcada supraciliar, roçava com as pestanas a minúscula lente, mas não os podia ver, a insondável brancura cobria tudo» (EC: 15).

A narrativa fílmica, com algumas diferenças, adapta estas palavras do narrador: o óculo da porta é filmado do lado oposto, sendo utilizada a técnica do *zoom*²³⁶, pelo que vemos, ao fundo, o olho da personagem²³⁷. Esta aproximação faz-nos pensar que esta cegueira deve ser analisada em profundidade.

Na sequência fílmica, há cenas que são cortadas ou condensadas. Por exemplo, não vemos o cego a derrubar a jarra de flores, mas ela aparece partida no chão; não o vemos a cortar-se, mas ele tem um ferimento na mão; não vemos a esposa ir à procura do carro, mas ela procura as

²³⁵ Veja anexo B – 15.

²³⁶ Esta técnica refere-se ao efeito óptico da aproximação ou afastamento da objectiva. Neste caso, o *zoom* consiste numa aproximação da objectiva.

²³⁷ Veja-se anexo B – 16.

chaves. Em nosso parecer esta opção foi correcta, na medida em que a apresentação de todos os acontecimentos presentes no romance poderia tornar esta parte demasiado longa e monótona; assim, o espectador retém o que de facto tem importância.

Quando o médico é afectado pelo «mal-branco», seguem-se uma série de telefonemas²³⁸ que não constam do filme, que apresenta: a) o telefonema que o médico faz para o director clínico do seu serviço hospitalar; b) um telefonema que o “secretário” da Ministra²³⁹ está a receber (possivelmente será a chamada telefónica feita pelo director clínico do hospital); c) uma chamada telefónica recebida pela empregada do médico. À medida que os telefonemas se vão sucedendo, vão-nos chegando imagens de outras pessoas que vão cegando no local de trabalho, na rua e no supermercado.

Apercebemo-nos que o texto fílmico não desperdiça muito tempo a explicar os meandros que conduziram os cegos ao seu internamento; antes, apresenta os acontecimentos de forma rápida, mantendo o espectador em constante sobressalto. Nesse sentido, recorre também a uma técnica de sobreposição de imagens²⁴⁰ que, de alguma forma, propositadamente, nos induz em erro: no momento em que o ladrão se afasta da porta de sua casa, a luz do prédio apaga-se e há uma porta que se abre, mas acabamos por perceber que o espaço não é o mesmo ao vermos a rapariga dos óculos escuros, nua e aflita no corredor do hotel²⁴¹.

Quando a ambulância chega a casa do médico, contrariamente ao que se verifica no texto literário, não temos absoluta certeza de que a sua mulher está decidida em acompanhá-lo, pois que não a vemos a colocar na mala «umas quantas saias e blusas, um par de calças, um vestido, uns sapatos» (EC: 43), mas o que nos parece ser uma peça de roupa íntima feminina colocada num dos lados da mala que a câmara foca talvez com o intuito de nos deixar interrogados e em suspenso²⁴².

²³⁸ Os telefonemas de que o texto literário nos dá conta são os seguintes: a) o médico liga para o Ministério da Saúde e a muito custo conseguiu falar com um funcionário insolente; b) ligou para o director clínico do seu próprio serviço hospitalar; c) o director clínico telefona ao médico para lhe dar conhecimento de que está no hospital um rapaz que também cegou de repente; d) o ministério, porque o director clínico o informou da situação, liga para o médico para saber a identidade dos pacientes; e) o ministério liga para o director clínico e informam-no de que vão ao consultório do médico buscar nas fichas dos doentes; f) o director clínico volta a ligar para o médico para o informar de que teve conhecimento de mais duas cegueiras súbitas; g) o ministério liga para o médico a informá-lo de que uma ambulância o irá buscar (cf. EC: 39-43).

²³⁹ Na narrativa literária trata-se de um Ministro. Incurrendo no erro de apresentar uma justificação demasiado forçada para esta troca de género, parece-nos que a narrativa fílmica pretendeu mostrar que, sendo a “cegueira” feminina, é o próprio Ministério da Saúde, membro de um corpo chamado Governo, que está cego, não conseguindo encontrar resposta para a doença e a resposta para a epidemia também não é própria de quem seja capaz de ver com os olhos da razão.

²⁴⁰ Em virtude da explicação apontada por Claude-Edmonde Magny, entendemos estar perante a técnica fílmica do *crossing up*, «que se reporta à ocorrência simultânea de eventos diegéticos, localizados em espaços separados» (Magny, *apud* Sousa, 2001:195)

²⁴¹ Veja-se anexo B – 17.

²⁴² Veja-se anexo B – 18.

De malas feitas, está aberto o caminho que conduzirá ao pior, que se possa imaginar, da condição humana.

3.2. Uma longa-metragem...

3.2.1. Sodoma e Gomorra

A bem dizer, é a preocupação do médico que acaba por conduzir imediatamente ao isolamento de centenas de cegos. O Ministério da Saúde, preocupado com esta súbita e inexplicável cegueira, começa a pensar qual o melhor sítio para «meter os internos» (EC: 46). O presidente da comissão de logística aponta as várias possibilidades – «um manicómio vazio, devoluto», «umas instalações militares», «uma feira industrial», «um hipermercado em processo de falência» (EC: 46) – e constata que a melhor opção é o manicómio.

Pensamos que a narrativa fílmica “pecou”, por um lado, por não patentear estas cogitações que contribuiriam para o espectador perceber melhor a forma displicente de o Governo tratar os seus semelhantes; e, por outro lado, porque não menciona a instalação onde serão depositados os internos, aspecto que, em nosso ver, seria pertinente, porquanto vamos verificando que o ambiente em que as personagens passam a mover-se estabelece uma barreira muito ténue entre lucidez e loucura: «Isto é uma loucura, Deve ser, estamos num manicómio» (EC: 48).

Os cegos e os suspeitos de cegueira são, que nem leprosos isolados nas gafeiras, marginalizados, afastados da sociedade e, conseqüentemente do mundo. Concordamos com Maria Alzira Seixo (1999: 114) quando refere que «É a temática da discriminação que se desenvolve, numa dinâmica interior/exterior que, progressivamente relegada para o espaço interno (até porque, embora os cegos fechados no manicómio o desconheçam, os habitantes do exterior em breve são também completamente contaminados, e deixam de fornecer comida aos internados), vai representar um microcosmos social específico».

No entanto, essa marginalização também é visível neste microcosmos, já que era composto por duas alas e um átrio central. A ala da direita, composta por três camaratas, destinar-se-ia aos cegos; a da esquerda, também composta por três camaratas, serviria para os suspeitos de contágio; o átrio central, «terra-de-ninguém», estabeleceria passagem para os suspeitos de contágio que ao cegarem passariam para a ala da direita.

O filme não nos dá conta destas duas alas nem de todas as camaratas. Apenas apresenta três camaratas, com primordial destaque para a primeira e para a terceira, por motivos a que aludiremos mais tarde, no ponto 5.

É a voz do Governo que se faz ouvir pelo altifalante com as suas desculpas e a indicação das regras que os cegos devem seguir; e é do mesmo modo que os internos são avisados da chegada

da comida. No filme, o altifalante é substituído por televisões, nas quais vemos um possível membro do governo, e a chegada da comida é avisada pelo toque de uma campainha. Julgamos que o guionista tenha feito esta opção para conferir mais realismo à representação dos acontecimentos e para que não houvesse uma grande sobreposição de informações veiculadas por meio de um mesmo aparelho; por outro lado, o toque da campainha faz-nos lembrar o “cão de Pavlov” e a teoria dos reflexos condicionados²⁴³, o que acaba por enfatizar a condição animalesca em que as personagens se encontram.

Há uma outra nota dissonante entre livro e filme: embora ambos, um por palavras e outro por imagens, dêem conta de um ambiente sombrio conferido pela cor cinzenta – «(...) duas filas de camas que tinham sido pintadas de cinzento, mas donde a tinta já há muito começara a cair. As cobertas, os lençóis e as mantas eram da mesma cor» (EC: 47) –, o livro apresenta-nos um espaço em que há lixo por toda a parte (*idem*), o que não se verifica no filme.

O facto de a narrativa fílmica não nos dar essa ideia de um espaço com muito lixo terá sido uma estratégia para que o espectador, no decorrer dos acontecimentos, tivesse noção da quantidade de porcaria que se vai acumulando com o passar do tempo e à medida que mais cegos vão chegando às instalações. Talvez por esse motivo, a câmara nos mostre a mulher do médico descalça e foque as sandálias que segura nas mãos²⁴⁴ (quando, juntamente com o seu marido, vai tentar falar com os militares, a fim de lhes pedir medicamentos para tratarem a perna do ladrão que estava em péssimo estado), com o propósito de estabelecer um confronto com os momentos em que a vemos calçada²⁴⁵.

Em nosso entender, o filme consegue adaptar para a tela a sujeira que se vai instalando e coabitando com os internos. Nesse sentido, salientamos a parte em que a mulher do médico aparece no corredor trazendo uns lençóis, certamente para lavar, e se vê o corredor com lixo (neste ponto, é utilizado um efeito técnico que contribui para mostrar a passagem do tempo e apercebermo-nos da sujidade que se vai acumulando)²⁴⁶. Para além disso, há um homem que está sentado no lavatório da cozinha e a parede que está por trás está muito suja, com marcas de mãos que deixaram vestígios de fezes; é-nos mostrado um homem a urinar no corredor; há um

²⁴³ Ivan Petrovich Pavlov foi um fisiólogo russo que se dedicou ao estudo dos processos digestivos dos animais (o que lhe valeu o Prémio Nobel da Fisiologia em 1904). No decorrer desses estudos, descobriu, casualmente, que certos sinais provocavam a salivação dos cães de laboratório, o que só deveria ocorrer quando houvesse ingestão de alimento. Percebeu, então, que o comportamento estava condicionado a esses sinais (reflexo condicionado) que, habitualmente, precediam a chegada do alimento e que faziam o cão antecipar os seus reflexos alimentares. Pavlov passou a efectuar experiências das quais constava fazer soar uma campainha que passou a ser um estímulo e a provocar o reflexo da salivação mesmo sem a presença da comida.

²⁴⁴ Veja-se anexo B – 19 e confronte-se com B – 20.

²⁴⁵ Há momentos no livro em que ela segue descalça pelos corredores, mesmo «sentindo a imundice pegajosa do chão» (EC: 152), certamente para não fazer barulho.

²⁴⁶ Veja-se anexo B – 20.

momento em que a câmara foca uns pés que caminham no corredor e que vão pisando fezes²⁴⁷. Este cenário é visível porque «é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume» (EC: 133).

O narrador de *Ensaio sobre a Cegueira* diz a determinada altura que «nenhuma imaginação, por muito fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcaria que por aqui vai» (EC:133). Sem querer duvidar do narrador, julgamos poder afirmar que o filme, com imagens, conseguiu fazê-lo e, ainda assim, teve respeito pelo espectador, na medida em que cortou uma parte da obra: o momento em que o médico sente vontade de evacuar e quando encontra as latrinas sente que «pisa uma pasta mole» (EC: 96), quando vai para se limpar não tem papel, enfim... se uma descrição destas dá náuseas imagine-se a sua visualização. Em nosso entender, foi por decoro humano, e para não ferir espíritos mais sensíveis, que isto não foi retratado, pois nós também não gostaríamos de assistir.

A desumanização e conseqüente animalização²⁴⁸ reflecte-se na perda de identidade: «tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães» (EC: 64). Este pensamento que assola a mulher do médico não é adaptado para o grande ecrã, mas estamos em crer que qualquer pessoa que veja o filme é capaz de constatar que estas pessoas vivem pior que animais. Não obstante, e como já referimos anteriormente (ponto 2.), as personagens são identificadas por perífrases, antepondo-lhes, agora, um número à medida que chegam ao manicómio.

A reforçar esta ideia, tomemos em consideração as lutas pela comida, o que ainda empurra para o mais ínfimo da animalização esta «raça de cães», de tal forma que a narrativa fílmica não ousou seguir literalmente a obra que lhe serviu de base.

Seria chocante para qualquer ser humano ver um seu semelhante, para obter o pão para a boca, ter que se sujeitar a ir «de gatas, varrendo o chão adiante com um braço estendido» (EC: 71), «de cara rente ao chão como suínos» (EC: 105); a levarem uma rajada de tiros ficando «os corpos amontoados, o sangue sinuoso alastrando lentamente no chão lajeado, como se

²⁴⁷ Veja-se anexo B – 21.

²⁴⁸ Vertigem regressiva do *anthropos*, por motivação circunstancial, que a literatura do séc. XX recorrentemente tematizou e enfrentou homeopaticamente pelo abjeccionismo – cf. Seabra Pereira, (2008), “Frágil contingência e terna solicitude na literatura contemporânea”, in *Revista Portuguesa de Bioética*, n.º 6, Dezembro, 2008, pp. 349-368.

estivesse vivo» (EC: 90). O “espectáculo” é deveras grotesco, pelo que o guionista, mais por pudor do que por economia narrativa, optou por não incluir cenas desta agressividade no filme.

Antes de a situação chegar a este extremo, os cegos sentiram necessidade de se organizarem²⁴⁹, mas nada se fez. A organização que se operou²⁵⁰ foi em virtude de os cegos da terceira camarata decidirem controlar a entrega dos alimentos em troca de pagamento, decisão anunciada pelo chefe, por meio de um altifalante²⁵¹.

Esta notícia gera alguma revolta, claro está, e o médico decide ir falar com o representante dos «cegos-malvados», sem sucesso. A única hipótese era recolher os valores que cada um ainda tinha.

Esta recolha de valores é muito bem explorada pelo filme²⁵²: a câmara vai filmando os valores que cada um tem, ao som de uma música (composta pelo som de um violino e um xilofone) que acentua a atmosfera de tristeza. Nesta colecta, «alguns protestavam» (EC: 143), «outros desfaziam-se do que possuíam com uma espécie de indiferença» (*idem*) e, ainda que o registo cinematográfico não tenha adaptado a revista que os cegos malvados passaram nas outras camaratas e os bens encontrados (cf. EC: 164), a câmara foca a mão de um homem que esconde um anel no bolso da sua camisa, mostrando, assim, que o egoísmo pairava no espírito de alguns cegos.

Atente-se que, contrariamente ao romance²⁵³, quem faz a recolha dos valores é a mulher do médico, talvez porque assim fosse mais fácil acentuar o momento em que ela encontra a tesoura com que vai matar o chefe dos cegos insurrectos (há um outro motivo a que faremos referência no ponto 3.2.2.), porquanto, e diferentemente do texto literário, este objecto é encontrado na bolsa da rapariga dos óculos escuros²⁵⁴.

Aquando da troca dos valores pela comida, o médico apercebe-se, pelo som da picotagem da máquina de Braille, que na camarata três há um “cego normal”, isto é, de nascença, incumbido de tratar da contabilidade dos mafiosos. A par da referida máquina, o texto fílmico consegue levar o espectador a antecipar a presença deste cego através da filmagem da sua bengala, com largas riscas brancas e vermelhas, quando, por exemplo, percorre os corredores do manicómio.

²⁴⁹ Cf. EC: 52.

²⁵⁰ No filme, a escolha de um representante por camarata verifica-se logo no início, ou seja, regista-se um desencontro temporal entre os acontecimentos narrados pelo romance e pelo filme.

²⁵¹ No romance, esta informação é trazida aos cegos da primeira camarata pelo ajudante de farmácia e outros dois cegos (EC: 137).

²⁵² Veja-se anexo B – 22.

²⁵³ Neste, quem faz a recolha dos valores é o médico e o primeiro cego.

²⁵⁴ «Posso despejar isto, disse a mulher do médico, e logo começou a esvaziar uma bolsa (...). No meio dos frascos, caixas e tubos vindos doutro mundo, havia uma tesoura comprida de pontas finas.» (EC: 142).

Esta personagem tinha mesmo que constar do filme para mostrar que esta Sodoma e Gomorra em que vivem os cegos é um lugar onde o respeito pelos de igual condição quase não se verifica. Este cego poderá ser entendido como o “Lobo do Homem” de que Thomas Hobbes falava²⁵⁵.

É este mesmo cego que sugere que o chefe da camarata três dispare sobre a mulher do médico (seria menos uma boca a alimentar) e que vai alinhar na violação das cegas das várias camaratas, cujos corpos, generosamente, entregam em troca de comida. E eis que a perda da dignidade não escapou à falta de dignidade moral de uma camarata de cegos em que, mesmo vendo, jamais conseguiriam ver, pois que se a situação em que se encontravam não estava a ser suficiente para permitir que valores morais penetrassem em corações empedernidos, nada mais conseguiria surtir esse efeito.

Tendo em conta o filme, há um aspecto curioso. Depois de recorrer ao altifalante para fazer o seu anúncio, o chefe dos «cegos malvados» começa a cantar a música *I just call to say i love you*, de Stevie Wonder, com os mesmos trejeitos do cantor, também ele cego²⁵⁶. Nada disto nos é apresentado pelo romance. Consideramos, todavia, que o filme não teve nada a perder, pois o tema escolhido goza com a situação das mulheres e com a própria condição de cegos, o que nos faz pensar que os insurrectos não estão nada preocupados com o «mal-branco» que os atingiu e nem a situação em que se encontram os faz mudar de atitudes, tornando-se pessoas melhores.

Assistindo, ainda que de longe à desgraça alheia, os militares, em ambas as narrativas, não se compadecem com os cegos; dão conta do medo que têm de ficar contagiados pelos mesmos e, por isso, vão descarregando as espingardas sobre eles. Porém, o filme é mais comedido e não segue literalmente o romance – apresenta, unicamente, a morte de dois cegos (o ladrão de carros e um outro cego), o que, em nosso ver, não confere a carga negativa com que estas figuras do Governo são apresentadas na narrativa saramaguiana. Mas, o momento em que a mulher do médico vai buscar a pá é muitíssimo bem figurado, na medida em que as suas expressões faciais demonstram a sua saturação perante o gozo a que os militares a submetem (pensando que ela é

²⁵⁵ Thomas Hobbes (1588-1679) foi um filósofo inglês que defendia que «o Homem é uma fera egoísta que, entregue a si própria, procurará o seu benefício independentemente das consequências que isso possa trazer os outros. Se não fossem as restrições civilizacionais que a sociedade impõe, o homem estaria numa perpétua “guerra contra todos”. (...) O ponto de partida psicológico de Hobbes é bastante simples: o Homem é, por natureza, associal, destruidor e voraz. A sociedade é um meio de não deixar a besta revelar-se. Só quando retido pelas cadeias sociais o homem vai além da sua natureza animal e se torna verdadeiramente humano. Segundo esta perspectiva, as várias motivações sociais que nos ligam uns aos outros, como a lealdade e o amor, deveriam ser consideradas impostas pela cultura e as convenções. São apreendidas, já que não poderiam ser intrínsecas à nossa natureza.» (Gleitman, 1997:423-4). Esta ideia contrasta nitidamente com o princípio defendido por Jean-Jaques Rousseau – o Homem é naturalmente bom, a sociedade é que o corrompe.

²⁵⁶ Veja-se anexo B – 23.

cega constantemente lhe vão dando indicações erradas sobre o local em que se encontra a pá), o que é acentuado pelo gesto obsceno que ela lhes dirige (o que não consta do romance)²⁵⁷.

Valeu a pena terem medo de ficar cegos? Não, porque acabaram todos por cegar. Poderá ser que deste modo tenham tomado consciência que o medo é um sentimento que atrai o que se receia e que o desprezo e as humilhações a que votaram os seus semelhantes, alguns dos quais sucumbidos às rajadas de tiros, foi uma injustiça. Às vezes, ainda que sem garantias, nada melhor do que sentir na própria pele a pele dos outros.

3.2.2. Purificação e regeneração: simbiose de símbolos

Jeová fez então chover enxofre e fogo sobre Sodoma e sobre Gomorra, (...). Assim foi subverter essas cidades, sim, o Distrito inteiro, e todos os habitantes das cidades e as plantas do solo

(Génesis, 19:24-25)

e ele não se refreou de punir um mundo antigo, mas preservou a Noé, pregador da justiça, junto com mais sete, quando trouxe um dilúvio sobre um mundo de pessoas ímpias

(2 Pedro, 2:6)

Apesar de tanta imundice, apesar da perda de identidade e dignidade, seria de esperar que algumas pessoas “abrissem” os olhos e começassem a tornar-se, ou pelo menos a sentir-se, pessoas diferentes.

Desde já, podemos apresentar três exemplos que fundamentam o que dissemos anteriormente: o ladrão que, tanto no livro²⁵⁸ como no filme²⁵⁹, mostra sinais de arrependimento; a rapariga dos óculos escuros, que vê sobressair o seu lado maternal pelo cuidado e carinho que denota pelo rapazinho estrábico e este que, por sua vez, deixa de perguntar pela mãe. Logo, o manicómio terá sido para estes e outros tantos cegos um lugar de reaprendizagem e de aperfeiçoamento. Assim sendo, o texto fílmico, embora não tenha feito referência directa às palavras do ministro que se refere ao tempo da clausura – «era de pôr de quarentena todas aquelas pessoas», «Quería dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos» (EC: 45) –, coloca o termo «quarentena»²⁶⁰ na boca do locutor que aparece na televisão, do médico e do velho da venda preta.

²⁵⁷ Veja-se anexo B – 24.

²⁵⁸ «(...) senhor doutor, (...), desculpe se há bocado fui malcriado consigo» (EC: 58).

²⁵⁹ «Não tive intenção no que disse há bocado».

²⁶⁰ O período de quarenta dias refere-se a um ciclo de renovação e tem uma significação bíblica muito arreigada, como no-lo dá a conhecer Michel Feuillet (2005:113-4): «1. (...) Noé esperou, fechado na Arca, quarenta dias de duração do Dilúvio, para, finalmente, sair e conhecer a nova ordem do mundo (Gn 7:17). Moisés demorou-se

Todavia, os “cegos malvados” não demonstravam interesse em se tornarem pessoas diferentes; o mais certo seria que continuassem, sem qualquer pudor, a violar as mulheres e essa humilhação seria difícil de continuar a suportar. Contudo, na narrativa fílmica, o cego contabilista suicida-se com um tiro²⁶¹ (por remorsos ou para que o seu sofrimento fosse menor), o que, em nosso ver, contribui para acentuar a profundidade da cegueira deste homem que já era invisual.

A mulher do médico, porque uma das cegas violadas morrerá e porque o peso que carregava era uma enorme cruz, pegou na tesoura e decidiu assassinar o chefe dos cegos insurrectos, o que deixa o médico com medo das represálias, pelo que sugere que se façam barricadas.

A partir deste ponto, o filme reduz ou desloca alguns acontecimentos, com o intuito de não quebrar a acção.

Assim sendo, por deslocamento, a mulher do médico vai falar com os militares antes da violação das cegas. Não nos é dado a conhecer que os cegos ficam à espera da comida antes de irem à camarata inimiga; não assistimos ao momento em que a mulher do médico vai à camarata três e repara que eles se barricaram; e ficamos sem saber que no confronto entre os dois grupos de cegos há dois deles que sucumbem, como é o caso do ajudante de farmácia (aparecendo este no filme no momento em que os cegos saem do manicómio, pelas hipóteses que apresentaremos no ponto 5).

Consideramos pertinente o procedimento adoptado, pois assim a sucessão dos acontecimentos ganha mais consistência e provoca maior impacto, constituindo aquele momento em que o espectador está de olhos “colados” ao ecrã, ansioso de ver o que vai acontecer, ou seja, mantém-se o suspense.

Esse suspense desemboca no incêndio que uma das cegas faz deflagrar na camarata três e que gera o pânico total, mas que o filme também se exime de apresentar – certamente, e mais uma vez, para não nos chocar com a violência veiculada pela obra.

Acreditamos que não seria agradável assistir a imagens que contemplassem um cenário em que:

«(...) muitos cegos estão a ser pisados, empurrados, esmurrados (...) cegos que tiveram a ideia de abrir as janelas (...). Saltaram, tropeçaram, caíram, choraram e gritam (...)» (EC: 208)

quarenta dias sobre o Monte Sinai antes de descer até junto do seu Povo para lhes explicar a Aliança estabelecida com Iavé (Êx 24:18). Quarenta anos de jornada foram necessários para alcançar a Terra Prometida (Nm 42:13). 2. (...) Jesus foi apresentado no Templo quarenta dias após o seu nascimento. Retirou-se para o deserto durante quarenta dias (Mt 4:2; Mc 1:12-13; Lc 4:1-2) antes de começar a sua pregação que durará quarenta meses. Após a sua estadia no Sepulcro, que durou quarenta horas, ressuscita e aparece aos discípulos durante os quarenta dias que antecedem a sua Ascensão aos Céus (Ac 1:3). 3. (...) a Candelária é celebrada quarenta dias depois do Natal; a Quaresma dura quarenta dias de “carência” preparam a celebração da Páscoa; quarenta dias mais tarde é fixada a quinta-feira da Ascensão.»

²⁶¹ No texto literário, é o sargento dos militares que se suicida.

«(...) alguns [cegos] não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, (...)» (EC: 210)

Esta descrição faz-nos recordar o pânico ocorrido aquando da tragédia das Torres Gémeas. Não será despropositada a comparação, uma vez que estamos a falar de seres humanos, e uma pessoa que se deixe embrenhar pelos encantos da sétima arte acaba por sentir na pele o medo e o pânico das personagens e acreditar que a ficção se transformou em realidade.

Contrariamente ao romance, a narrativa fílmica, na nossa opinião, não confere grande destaque ao incêndio, já que não explora o momento em que «o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados» (EC: 210). No que respeita ao telhado, podia ser o de qualquer ala, mas era importante que ficasse registado esse desmoronamento, pois seria o símbolo da queda de uma estrutura do governo que ali enclausurou os cegos, mais por medo do que preocupação.

O fogo, em nosso entender, é um elemento simbólico capaz de resgatar o ser do mais ínfimo da condição humana e da cegueira em que toda uma humanidade inesperadamente mergulhou, em virtude do seu poder purificador e regenerador²⁶². Repare-se que é pelo fogo que a mulher do médico, juntamente com outros cegos, procede à queima de lixo – «Temos de queimar o lixo, disse depois a mulher do médico, acabar com este terrível mosquedo» (EC: 109).

O filme, embora retratando este aspecto, quis dar a entender que o mesmo elemento é capaz de reabilitar as relações humanas, pelo que tomou a liberdade de incorporar elementos que não constam do romance: o primeiro cego (ainda no manicómio), sentado com a sua esposa num banco junto a uma fogueira, também esta não existente na narrativa literária, entabula um diálogo dando conta de uma situação passada em que o fogo aproximou pessoas e inclusivamente o casal²⁶³, mas que a esposa, com um semblante muito carregado, se recusa a ouvir; todavia, em casa do médico, é ela que, novamente junto a uma fogueira, retoma o diálogo e com uma postura muito diferente²⁶⁴. Ora, verificamos que o fogo aproxima as pessoas, já que o casal começa a harmonizar-se perante todas as experiências horríveis que vivenciou.

²⁶² Como se pode ler em Chevalier & Gheerbrant: «O símbolo do fogo purificador e regenerador desenvolve-se do Ocidente ao Japão» (p. 331), «na medida em que queima e consome (...). Também a água é purificadora e regeneradora. Mas o fogo distingue-se dela por simbolizar a purificação pela compreensão, até à sua forma mais espiritual, pela luz e pela verdade (...)» (p. 333).

²⁶³ «Gosto da sensação quente no meu rosto. O cheiro, também. Também gostavas. Lembras-te daquele ano novo em que fomos ao Santuário? Havia tanta gente à espera na fila. Estava frio. O fogo cerimonial... estava perto da fila. Quando lá chegámos perto... Os nossos corpos ficaram perto de um lado. Era bom! Nem sequer nos conhecíamos muito bem. E depois... // Não quero ouvir [responde a esposa]».

²⁶⁴ «Estava frio, mas eu não me importava». Há um aspecto importante a salientar: neste momento, a esposa está sentada à direita do marido, quando no manicómio era ao contrário. Consideramos este aspecto pertinente,

Posto isto, consideramos estar em posição de afirmar que o texto fílmico foi capaz de transmitir a intencionalidade comunicativa pretendida pela narrativa literária: os dias de alienação, de animalização e de indignidade tinham chegado ao fim; os cegos estavam livres para com outros olhos trilharem novos caminhos, longe de toda uma Sodoma e Gomorra consumida pelas chamas.

Se, por um lado, o fogo se associa ao sagrado e o seu poder de destruição pode ser interpretado como meio para o renascimento numa esfera mais elevada; por outro lado, temos a água (bênção de Deus), cujas significações simbólicas também a ligam ao tema da regeneração e purificação²⁶⁵.

Conhecendo o romance, causou-nos uma certa estranheza que o filme não desse conta da «chuva miudinha, uma simples poalha» (EC: 213) que começa a cair – aspecto que devia ter sido retratado, uma vez que essa poalha inicia um processo de limpeza, dos corpos e dos espíritos, e, conseqüentemente, de purificação. É possível, entendemos nós, que a qualidade da chuva, por ser uma simples poalha, fosse de difícil percepção para o espectador, mas a sua presença não deixou de ser evidenciada noutros momentos.

Assim, quando a mulher do médico sai do supermercado e se senta nas escadas da igreja começa a chover abundantemente, como que para retemperar as suas forças. Ao dirigir-se à loja onde tinha deixado os “seus” cegos é-nos apresentado um cenário de extrema beleza que não encontramos no livro.

Há cegos na rua (uns vestidos, outros nus) que tentam beber daquela água providencial «abrindo a boca para as alturas (...), sustentam nas mãos baldes, (...) e levantam-nos ao céu generoso» (EC: 225); aos céus também levantam os braços, com um sorriso que espelha felicidade, e que os faz ser crianças novamente, pelo que se abraçam uns aos outros num amplexo sincero. A acompanhar este cenário, há uma música com som de violinos que transmite essa noção de alegria, de esperança, de comunhão e que, aliada à cena descrita, nos comove; mas somos chamados à realidade quando se ouve o som de um sino e são mostradas as ruas cheias de lixo – «lixo apodrecido e excrementos humanos e de animais» (EC: 226) – ou seja, os dias de provação ainda não tinham terminado e os cegos continuam cegos²⁶⁶.

Momento também ele significativo encontramos no banho que as três mulheres (mulher do médico, rapariga dos óculos escuros e mulher do primeiro cego) tomam na varanda, seguido do banho (tomado na banheira com a água aparada da chuva) do velho da venda preta.

porquanto nos transmite a ideia de que a esposa estará (em função da sua aprendizagem) em condições de partilhar um momento de felicidade outrora negado.

²⁶⁵ Cf. Chevalier & Gheerbrant, 1994: 41. Recorde-se que o Dilúvio foi uma forma de Deus fazer desaparecer da terra toda a iniquidade: a água limpou e purificou a terra.

²⁶⁶ Veja-se anexo B – 25.

Esta chuva providencial que retempera forças, lava os corpos e o espírito, também os alimenta, como constatamos na hora da refeição.

A narrativa fílmica optou por não fazer referência à água que a mulher do médico vai buscar ao autoclismo para dar de beber ao rapazinho estrábico, o que, por si só, seria o suficiente para contrastar com a água do manicómio, ferrosa e insalubre, e transmitir a ideia de que, mesmo imprópria, valeria por um verdadeiro néctar dos deuses – «um copo de água é uma maravilha» (EC: 264). Todavia, confere ênfase à água que estava no garrafão²⁶⁷ pelo qual entrava a luz e «fazia cintilar a jóia que tinha dentro» (*idem*), na medida em que faz um *close up* dos copos onde vemos a água luminosa e cristalina servida nos «copos de cristal finíssimo» (*ibidem*) (no filme representados por *flûtes*), para brindar a uma nova condição de humanidade, já que, de acordo com Bachelard (1998: 152), «A luz pura pela água pura, tal nos parece ser o princípio psicológico da lustração.».

3.3. Labirinto: racional e dementado

(...) Ariadne, filha do rei, (...), enamorou-se intensamente de Teseu, que logo retribuiu esse amor. Ela deu-lhe uma espada para lutar com o Minotauro e um novelo de fio para poder encontrar o caminho de saída do labirinto (...).

(Bulfinch, 1999: 146)

Pelas páginas do romance, constatamos que a entrada no manicómio coincide com a entrada num labirinto. Apesar das evidências, procurámos encontrar explicação para o facto de Saramago recorrer a este mito e pensamos encontrar a resposta nas palavras de Manuel Viegas Abreu (in Ferreira, 2005: 29): «Os mitos têm uma função social (...), assegurando o sentimento de identificação com o herói e promovendo a adesão aos valores, ao estilo de vida que a narrativa veicula. Assume, deste modo, uma função pedagógica centrada na formação das pessoas, servindo de guia de vida por intermédio da apresentação e exaltação de valores morais e da clarificação do sentido da vida. (...) Apesar de os mitos incidirem sobre aspectos parcelares da diversidade de contingências da vida humana, todavia neles o homem aparece sempre em interacção com outros homens e nunca isolado, cindido ou separado do mundo (...)».

Ora, percebemos, então, que o “mito do labirinto” serve de mote para essa pedagogia, em contacto com o outro, cuja lição se deverá propagar pela vida; ou seja, este mito será mais um modo de as personagens se reabilitarem da sua cegueira de espírito.

²⁶⁷ No texto fílmico, o garrafão é substituído por uma garrafa de vidro.

Com a sua lente, a câmara não deixou de focar esta mensagem, embora com tonalidades diferentes, mas que provam o entendimento da obra.

No romance, à entrada do «labirinto racional» (manicómio) é apresentada «uma corda grossa [que] ia do portão à porta principal do edifício, (...). No interior a corda abria-se em duas, um ramo para a esquerda, outro para a direita» (EC: 47); ficamos também a saber que a mulher do médico teve a ideia de «rasgar em tiras um cobertor, fazendo com elas uma espécie de corda, uma ponta da qual estaria sempre presa ao puxador exterior da porta da camarata, enquanto a outra seria atada de cada vez ao tornozelo de quem tivesse de sair para ir buscar a comida» (EC: 71).

Na narrativa fílmica, o “labirinto” é retratado no corredor, que liga as camaratas umas às outras, e dentro da camarata um²⁶⁸. Sabemos que é a mulher do médico a tecedora deste fio de Ariadne feito com cordas e fios, porque a vemos a arrancar fios (possivelmente fios eléctricos ou telefónicos) e porque o seu marido faz questão de dizer que a ideia foi dela.

A nossa sensibilidade interpreta esta diferença no filme como uma forma de condensar a acção no espaço interno do manicómio, pelo que nem sequer assistimos aos cegos a irem buscar a comida à entrada. Vemos, sim, que, no momento em que os cegos da primeira camarata regressam da camarata dos cegos insurrectos, a câmara foca a mão do ajudante de farmácia a tactear a corda que lhe serve de guia²⁶⁹.

Depois de passarem pela provação do “labirinto racional”, chegou-se a hora de os cegos se movimentarem no “labirinto dementado” que a cidade representa.

Neste ponto, constatámos que o filme não faz referência a três aspectos (o desânimo que a mulher do médico sente quando se vê perdida nas ruas da cidade, a consulta do mapa e a corda que faz para que nenhum dos cegos se tresmalhasse) que, no nosso entender, se encontram corporizados no labirinto em que a igreja se tornou – aspecto não contemplado pelo romance – também com o intuito de mostrar que este é um espaço confuso, que não oferece um caminho seguro e reconfortante, uma vez que até os santos deixaram de assistir a estas desgraças humanas, porquanto os seus olhos estão pintados de branco ou vendados com panos da mesma cor²⁷⁰.

Mesmo sem dar conta do pânico que assolou os cegos que estavam no interior da igreja ao saberem do sucedido (cf. EC: 303), é possível que o pensamento do espectador se cruze com o de Nanci Geroldo Richter (2007: 50): «As imagens²⁷¹ com os olhos vendados traduzem o rebaixamento do sagrado», pelo que «os cegos não deveriam tomar a sua cegueira como um

²⁶⁸ Veja-se anexo B – 26.

²⁶⁹ Veja-se anexo B – 26.

²⁷⁰ Veja anexo B – 27

²⁷¹ São estas mesmas imagens, isto é, as estátuas devocionais, que a autora apresenta em anexo.

castigo ou uma imposição de Deus ou dos deuses para a sua situação actual, mas sim reconstruírem o mundo (ou pelo menos sua forma de enxergá-lo) com os seus próprios conhecimentos.” (*idem*). Esta ideia acaba, de alguma forma, por estar patente na pregação desconexa de um dos cegos²⁷² e que passamos a explicar: em primeiro lugar, aceita-se a cegueira como castigo divino, para logo a seguir negar essa possibilidade por não ser esse o caminho de Deus; posteriormente, o pregador evoca o caso de S. Paulo (ou Saulo) transmitindo a ideia errada de que ele fora cegado depois de convertido²⁷³ – talvez possamos dizer que a Fé se tornou, também ela, num labirinto. Ora, ardidamente, de forma consciente ou não, a narrativa fílmica dá voz a um autor ateu para quem «Esta religião [o Cristianismo] foi fundada sobre sangue, sofrimento, renúncia, sacrifício e martírio. É uma religião de horrores.» (in Aguilera, 2010:126).

No filme, as ruas das cidades poderão ser entendidas como labirintos, na medida em que transpõem os dados intencionais da narrativa literária: o amontoado de lixo que se vai acumulando, as ratazanas, os cães que devoram o cadáver de um cego, os carros abandonados na via pública; enfim, uma panóplia de náuseas que contrasta com o paraíso a que os cegos chegaram depois de tão longa e sofrida caminhada: a casa do médico.

Pensamos que, para dar ênfase a essa ascética caminhada, fez falta o filme apresentar as itinerâncias cegas para que alguns elementos do grupo reencontrassem as suas casas (a da rapariga dos óculos escuros, a do primeiro cego e respectiva mulher) e os degraus que tiveram que subir para acederem às respectivas moradas. Os degraus, em nosso juízo, e em conformidade com o que nos dizem Chevalier & Gheerbrant (1994: 290), são «o símbolo por excelência da ascensão e da valorização, ligadas ao simbolismo da verticalidade»²⁷⁴, pelo que, neste sentido, simbolizam o alcance da dignidade que contrasta com os degraus outrora descidos para a animalização: «descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjecção» (EC: 262).

Por outro lado, entendemos que a narrativa fílmica deveria ter apresentado a passagem pela casa da vizinha da rapariga dos óculos escuros, a fim de estabelecer um contraponto com o manicómio: o manicómio serviu para operar mudanças que reconduzirão à humanização, ao passo que a vizinha se animaliza pelo facto de estar sozinha; a mudança mais significativa ocorre no momento em que se encontra com os seis cegos e a mulher do médico (AJP: 240; 247-8).

²⁷² O discurso a que nos referimos, e que não consta do romance, é o seguinte: «O que estou a tentar dizer... pessoas a gritar a toda a voz... que Deus está a esconder... que falhámos e que Deus nos está a castigar por isso. Não é isso que está a acontecer. Não é, meu Deus! Não é este o caminho de Deus. O que está a acontecer faz-me lembrar o que aconteceu a S. Paulo. Paulo costumava matar Cristãos, e perseguia-os... mas o Senhor veio até ele e converteu-o. Mas não só o converteu, como também o cegou».

²⁷³ Cf. *As Escrituras Sagradas* em Atos 9:1-18.

²⁷⁴ Os mesmos autores ainda acrescentam que «Todo o progresso em valor, observou Bachelard, é concebido como uma subida; toda a elevação se descreve como uma curva de baixo para cima.», o que vai ao encontro do que já havíamos deixado registado na nota 58.

Ora, verificamos que o filme foi cortando algumas cenas, possivelmente, por conveniências de economia fílmica. Em virtude das observações que enunciámos, consideramos que a intencionalidade comunicativa do romance sai empobrecida; porém, o bom-senso faz-nos questionar se o espectador que não leu o livro, ou o leitor comum que o tivesse feito, seria sensível a estes aspectos. Pensamos, talvez erradamente, que não; o mais provável seria considerar o filme demasiado extenso e saturado de informação.

4. Singularidades de géneros

É com alguma frequência que a sociedade se lamenta da perda de valores: respeito, solidariedade, amizade, entre tantos outros que poderíamos elencar. Partilhamos desta litania, mas temos consciência de que, felizmente, ainda há pessoas que primam pela sua integridade e altruísmo e que um dos vectores de anti-pessimismo antropológico da arte contemporânea reside em que tal se verifique nas criações ficcionais, literárias e fílmicas.

A mulher do médico é um desses seres de bondade, que não deixa o marido ir sozinho para parte incerta; quando o condutor da ambulância lhe diz «Só posso levá-lo a ele, são ordens que tenho, a senhora saia» (EC: 44), ela não hesita e responde que ele tem que a levar porque acabou de cegar.

O zelo que tem pelo seu marido e pela sua casa está patente no filme, já que no-la mostra a preparar a sobremesa do jantar e a lavar a louça. A sua simplicidade intelectual – «O médico deu uma explicação acessível a um entendimento normal» (EC: 29) – é reforçada, no filme, pelo diálogo entabulado com o marido acerca do que aconteceu ao primeiro cego (pensamos, contudo, que é o marido que a “desvaloriza”, pois as suas palavras denotam sabedoria²⁷⁵).

Convém salientar que a escolha de Julianne Moore para desempenhar este papel foi muito pertinente, uma vez que a sua fisionomia, por si só, transmite, justamente, a ideia de simplicidade e de fragilidade, a qual contrasta com a força de carácter que, enquanto personagem, acaba por demonstrar.

A narrativa fílmica, à semelhança do que a obra literária nos comunica, apresenta-nos uma mulher que, vivendo num mundo às avessas, acaba por renunciar à sua individualidade para se tornar guia dos cegos, com todas as consequências que isso acarreta.

Em ambas as narrativas, percebemos que esta mulher não cruza os braços perante as adversidades nem nega apoio ao seu semelhante, já que depois de instalar o marido na camarata

²⁷⁵ Acerca da palavra “agnosia” ela comenta: «agnosia, agnosticismo (...). Bem, deve ter alguma coisa a ver com ignorância... ou falta de fé. Há uma componente de julgamento nessa palavra».

procede ao reconhecimento do “insano mundo novo”²⁷⁶; posteriormente, conduz os cegos pelo manicómio para lhes ensinar os caminhos do labirinto ou para os guiar às sentinas...²⁷⁷, ou seja, ela é uma pessoa “omnipresente”, como facilmente se percebe pela leitura do romance²⁷⁸.

Como boa dona-de-casa, esta mulher esforça-se por manter a sua nova “residência” limpa. Do mesmo modo que o romance nos dá conta que a camarata uma hora depois da refeição ficou toda limpa – talvez porque «parece ter tido uma influência decisiva a acção pedagógica da cega do fundo da camarata, aquela que está casada com o oftalmologista, tanto ela se tem cansado a dizer-nos, Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não vivermos inteiramente como animais» (EC: 119) – o filme também mostra esta limpeza (não se vê lixo no chão, mas há roupa estendida nas cordas). No entanto, as refeições decorrem no refeitório do manicómio, onde nos apercebemos da sujeira deixada pelos restantes internos²⁷⁹.

Esta preocupação pela limpeza, faz com que o filme nos mostre esta mulher a percorrer o corredor com lençóis para lavar, é ela que vai afastando o lixo e tenta limpar o chão, pede para o marido despir a roupa imunda que traz vestida para lavar no dia seguinte, entre outros aspectos. A par disto, o filme, tal como a narrativa literária, coloca esta mulher no pátio do manicómio para queimar lixo, para ir buscar a pá para dar uma “sepultura” aos mortos que ela ajuda a enterrar.

«(...) a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno» (EC: 71): são palavras do narrador transpostas para a tela por meio de som e imagens²⁸⁰. Assim sendo, e desviando o nosso olhar para o filme, a mulher do médico assiste à refeição dos cegos de forma inquieta, o que percebemos pelo seu olhar triste, preocupado e pela forma como se desloca de um lado para o outro; pega no telefone, que só servia para situações de emergência, e deixa uma mensagem num tom que deixa perceber o seu desespero e revolta. Aquando desta refeição, vamos ouvindo um som de xilofone que nos faz pensar numa caixinha de música e, conseqüentemente, em infância e fragilidade, consubstanciadas na situação em que os cegos se encontram.

²⁷⁶ Não passará despercebido que este sintagma estabelece uma relação irónica com todo o lastro utópico e distópico de *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley.

²⁷⁷ Veja anexo B – 28.

²⁷⁸ A confirmar a “omnipresença” desta mulher, tenhamos em consideração as palavras do narrador: «Entre os cegos havia uma mulher que dava a impressão de estar ao mesmo tempo em toda a parte» (EC: 91); «Valeu, como sempre, para isso está ela ali, a mulher do médico» (EC: 93); «(...) valeu-lhes a mulher do médico, parecia impossível como esta mulher conseguia dar fé de tudo quanto se passava, devia ser dotada de um sexto sentido, uma espécie de visão sem olhos (...)» (EC: 196).

²⁷⁹ Veja-se anexo B – 29. Na nossa opinião, a inclusão deste espaço do manicómio (o refeitório) serve para nos mostrar que, de facto, ali se encontravam outros cegos.

²⁸⁰ Veja-se anexo B – 30.

É certo que o desespero vai tomando conta desta mulher que, a determinada altura, diz ao marido que não pode continuar a fingir que está cega, por sentir que deve ajudar os seus semelhantes. O marido alerta-a para as consequências que adviriam dessa revelação.

Todavia, o maior fardo fez-se sentir quando o chefe da terceira camarata exigiu em troca da comida os corpos das mulheres, pois que outros valores já haviam sido recolhidos. Após um momento de discussão, eis que uma das mulheres se voluntaria e a ela se juntam todas as outras mulheres, até mesmo a criada no hotel que vê vencida a sua renitência. Em fila indiana, e com um som metálico que acentua o dramatismo da cena, seguem uma penosa caminhada para o inferno que é a camarata três.

Contrariamente ao romance, em que a descrição da violação é angustiante e repugnante²⁸¹, a narrativa fílmica não desnuda esta cena: a imagem aparece com muito pouca luz, pelo que nem sempre vemos nitidamente o que se está a passar e até temos alguma dificuldade em identificar algumas das personagens; os sons que se ouvem é que acabam por dar a entender o que está a acontecer²⁸². Talvez tenha sido por decoro que a cena não foi apresentada de forma explícita, mas estamos em crer que o poder da sugestão se torna mais forte que o da visualização.

Posto isto, é feito um *fade out* em fundo preto, cor que interpretamos como conotação de dor e luto, para nos serem apresentadas as consequências do cio animalesco dos homens. As demais cegas da camarata um carregam a companheira que não resistiu à sede sexual dos cegos e deitam-na no catre. O momento em que as mulheres a lavam é bastante emotivo, porquanto se vai ouvindo uma música de violino, cujas cordas parecem chorar, transmitindo um sentimento de enorme dor e tristeza²⁸³.

Para além desta solidariedade feminina, nascida do sentido de responsabilidade, o filme não deixa de transpor a compreensão, fora do comum, revelada pela mulher do médico, que se apercebe do acto sexual entre o seu marido e a rapariga dos óculos escuros. Para qualquer mulher real, pensamos que não haveria compreensão possível²⁸⁴.

²⁸¹ «(...) As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, Calem-se, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros (...) A cega das insónias uivava de desespero debaixo de um cego gordo, as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça (...), 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. (...)» (EC:176-7).

²⁸² Veja-se anexo B – 31.

²⁸³ Veja-se anexo B – 32.

²⁸⁴ De acordo com Teresa Cristina Cerdeira da Silva (in Berrini, 1999), em *Ensaio sobre a Cegueira* «Caem por terra os velhos valores e preconceitos que sustentaram artificialmente a segurança cega de quem os repetia: a temperança dos julgamentos, o moralismo da sexualidade contida, a liderança do masculino, a infidelidade conjugal. E caem ainda por terra as estruturas congeladas da linguagem que precisam de ser reiluminadas de sentido: provérbios e definições são a cegueira das palavras, clichés enregelados que exigem também o exercício da mutação. Afinal, assim como situações novas geram novos comportamentos sociais, geram também novos comportamentos verbais.» (p. 291). É neste sentido que a autora justifica as palavras da mulher do médico («Se não disseres nada compreenderei melhor» – EC: 172), e consequentemente o seu entendimento da situação, porquanto

Assistimos a um momento de extrema cumplicidade entre as duas mulheres, que se tocam e sussurram uma com a outra, fazendo de conta que o médico nem sequer está presente. A relação entre o casal passa-se no refeitório do manicómio (no romance é na camarata) e sentimos que, apesar da infidelidade, não é promíscua, o que é acentuado pelo som do xilofone e dos gemidos discretos; o fundo branco que vamos vendo, seguramente, confere a ideia de paz e de satisfação²⁸⁵.

É possível que a benevolência da mulher do oftalmologista não se coadune com a sua faceta de assassina. No momento em que ela vai assassinar com a tesoura o chefe da camarata três, a sua expressão facial dá-nos conta da raiva e determinação em levar a cabo o seu intento e assistimos à sua preocupação em libertar dos grilhões sexuais as cegas da segunda camarata.

Acrescente-se que o filme nos dá conta de forma genial da tensão desta cena, através da banda sonora: quando a mulher do médico chega à camarata inimiga, começa-se a ouvir a voz de uma mulher, a que se juntam outras vozes femininas, que se intensifica à medida que se aproxima do alvo do seu homicídio²⁸⁶. Na nossa perspectiva, o som emitido pelas vozes transmite, de forma exemplar, a dor, a angústia e o medo das cegas que estão a ser violadas e da mulher do médico, a qual tem consciência do seu acto voluntário.

É também uma mulher que se sacrifica e atea o fogo à camarata dos cegos malvados. O espírito de sacrifício ou de esperança num mundo melhor surge nas mãos da empregada do médico, que sucumbe no meio das chamas e liberta os cegos para a descoberta de um novo ser por vir.

Já fora do manicómio, o filme continua a dar ênfase à mulher (mulher do médico) de força hercúlea em espírito. Para corroborar as nossas palavras, tenhamos em consideração o desespero em que ela se encontra quando, ao sair do supermercado com os sacos carregados de comida, os outros cegos a agarram, atiram ao chão e ela luta e grita desesperadamente (aspecto que não consta do texto narrativo)²⁸⁷; ela já tinha comido, mas o amor que sente pelo seu grupo nunca a demove.

Por bênção de Saramago, as suas lágrimas são lambidas pelo “cão das lágrimas”. Seria um erro enorme se o filme não apresentasse esta cena, porquanto o “cão” é uma constante nos romances saramaguianos, como já tivemos oportunidade de verificar em *A Jangada de Pedra*²⁸⁸. Aliás, o próprio autor fez questão de dar a entender ao director do filme a inclusão

«Há que se aprender uma linguagem nova para falar de sentimentos» (p. 292) e não vale a pena tentar explicar a situação, «porque as explicações se prendem a outra esfera de valores que envelheceram, e exigem, por isso, uma nova linguagem» (*idem*).

²⁸⁵ Veja-se anexo B – 33.

²⁸⁶ Veja-se anexo B – 34.

²⁸⁷ Veja anexo B – 35.

²⁸⁸ Veja-se nota 135 onde damos conta da simbologia deste animal.

imprescindível desta personagem canina²⁸⁹, até porque, segundo palavras suas, «O cão é uma espécie de plataforma onde os sentimentos humanos se encontram. O cão aproxima-se dos homens para os interrogar sobre o que é isso de ser humano.» (in Aguilera, 2010: 158).

Em oposição a esta mulher e demais mulheres, não podemos deixar de fazer referência aos seus antípodas: os homens.

Nesse sentido, será pertinente tecer algumas considerações, em primeiro lugar, aos «cegos malvados», uma vez que se apoderam da comida e em troca fazem exigências absurdas (valores e mulheres) o que nos faz partilhar da opinião de António José Borges, segundo o qual «Através deste grupo de exploradores o autor critica as tendências maléficas do ser humano sempre que se rege pela ânsia de dinheiro, lucro e poder»²⁹⁰ (Borges, 2010:65), aspecto que, obviamente, é retratado pela narrativa fílmica.

São estes «cegos delinquentes» que reduzem as mulheres à condição de objectos sexuais e nem o facto de cheirarem mal – «uma fila grotesca de fêmeas mal cheirosas, com as roupas imundas e andrajosas, parece impossível que a força animal do sexo seja assim tão poderosa ao ponto de cegar o olfacto que é o mais delicado dos sentidos» (EC: 174) – os demove de dar azo aos seus desejos animais que faz com que o narrador os compare a “porcos” – «ouviu os roncos» (EC: 176), «O grito mal se ouviu, podia ser o ronco animal de quem estivesse a ejacular, como a outros já estava sucedendo» (EC: 186) – e a “cavalos” – «De dentro saíram gritos, relinchos, risadas» (EC: 175), «Depressa, meninas, entrem, estamos todos aqui, como uns cavalos» (*idem*), «Os cegos relincharam, deram patadas no chão» (EC: 176), «resfolegou como um cerdo engasgado» (EC: 177).

Desviando o nosso olhar para a tela, não será difícil perceber que estamos na presença de “porcos” por se lhes reconhecer as características inerentes a este animal e que nos são apresentadas por Chevalier & Gheerbrant (1994: 537): «O porco simboliza, quase universalmente, a sofreguidão, a voracidade (...). O porco é geralmente o símbolo de tendências obscuras, sob todas as suas formas de ignorância, de glotonice, de luxúria e de egoísmo». No que concerne aos “cavalos”, «símbolo de impetuosidade do desejo» (*idem*:171), facilmente se nota a sua presença pelos gritos efusivos e as “patadas” que se ouvem quando as mulheres da camarata um se aproximam do seu sacrifício²⁹¹.

Deixando de lado este grupo de cegos, a narrativa fílmica, à semelhança da narrativa literária, mostra-nos como, contrariamente às mulheres, os “seus” homens são “machos”

²⁸⁹ Cf. Meirelles, Fernando (2007, Agosto).

²⁹⁰ O autor, na mesma obra, encara o espaço do manicómio e o grupo dos «cegos malvados» como uma alegoria do capitalismo (cf. pp. 62-83).

²⁹¹ Veja-se anexo B – 31.

orgulhosos e egoístas, adjectivos “inseridos” no filme através do diálogo estabelecido entre os cegos da primeira camarata²⁹².

A par desse diálogo, tenha-se em consideração a troca de palavras entre o primeiro cego e a sua esposa, uma mulher que corta os espartilhos do orgulho masculino (cuja vergonha faz tapar a cabeça com um cobertor antes e depois da violação das cegas) em prol do bem comum; e repare-se como o médico não só acata a decisão da sua esposa como lhe dá o aval para o duro sacrifício, já que, na sua opinião, o seu querer de homem e marido de nada servia – «ela disse que está disposta a ir, foi a sua decisão (...) sei que vai sofrer, já está a sofrer, não o posso evitar, mas é provavelmente o único recurso, se queremos viver» (EC: 167).

Pese embora a má índole dos «cegos malvados», eles reconhecem, de alguma forma expõem ao ridículo, o consentimento destes homens, que empurram as mulheres «para a pior das sortes» (EC: 166), o que se pode ver pelo emprego do verbo «mamar» – «se quiserem comer amanhã e dar de mamar aos vossos homens» (EC: 173) – aspecto que não foi devidamente enfatizado pelo filme que apenas coloca, depois da violação, o cego contabilista a dizer «Vocês, homens, deviam estar muito orgulhosos das vossas senhoras. Muito orgulhosos! (...) portaram-se como verdadeiras profissionais.».

Em nosso juízo, estas palavras não conferem destaque ao papel de “mães”, provedoras do sustento, assumido pelas mulheres. Antes, parece-nos um comentário que as resume a prostitutas (por se terem portado como profissionais) ou a mero objecto sexual que conseguiu saciar a luxúria e glotonice dos cegos.

Há, no entanto, um homem a quem o filme, nem sempre de acordo com o romance, confere destaque. Referimo-nos ao velho da venda preta.

Em ambas as narrativas, este cego, logo de início (quando está na sala de espera do consultório), mostra-se magnânimo, na medida em que, com uma postura serena, acalma a mãe do rapazinho estrábico (que se mostra aborrecida por o primeiro cego lhe estar a passar à frente) dizendo que o primeiro cego está pior que todos eles. Também é ele que impede a mulher do médico de confessar o seu crime; porém, o filme deveria ter colocado na sua boca a fala do romance – «Mataria com as minhas mãos quem a si próprio se denunciasse, (...), Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornámos em inferno do inferno, é graças a essa pessoa que teve coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena» (EC: 191)²⁹³ – para acentuar a sua superioridade de espírito em relação aos demais.

²⁹² Referimo-nos ao diálogo que se segue depois de saberem da exigência dos cegos da camarata três (querem mulheres em troca do fornecimento de comida).

²⁹³ No filme, a sua intervenção, depois de colocar a mão no ombro da mulher do médico para que não falasse, é a seguinte: «Se eles não nos derem a comida, vamos buscá-la nós próprios!».

Em nosso entender, essa superioridade de espírito é retomada mais tarde, quando o velho da venda preta assume o papel de narrador – não do narrador que conta como está o mundo lá fora, mas como narrador depois do momento em que o primeiro cego recupera a visão, dando conta dos pensamentos que assolaram os seus companheiros, dos sentimentos que se apoderaram dos seus corações nas semanas seguintes e da liberdade em que se encontra a mulher do médico.

Podemos questionar por que motivo a escolha de um narrador pendeu para o lado deste cego. Deixamos aqui essa justificação pelas palavras de Meirelles: «(...) este personagem será uma espécie de alter-ego do próprio escritor, (...). A venda preta em um dos olhos da personagem e a catarata no outro tem alguma relação com os pesados óculos do autor e é algo carregado de sentidos. Por não enxergar muito bem talvez este personagem viva mais em contacto com o seu mundo interno e imune à superficialidade do mundo sensorial, o que lhe permite, mesmo quando vítima da cegueira branca, compreender melhor e reflectir (...)»²⁹⁴.

É à luz desta justificação que talvez possamos explicar o motivo pelo qual a narrativa fílmica coloca na boca desta personagem (com algumas alterações) a primeira sequência da frase proferida, no texto literário, pela rapariga dos óculos escuros²⁹⁵.

O filme podia ter respeitado o romance, uma vez que o velho da venda preta já havia manifestado a sua superioridade de espírito; contudo, o efeito conseguido resultou de forma brilhante, pelos motivos que seguidamente passamos a explicar.

Na sequência da sua afirmação, «Eu conheço essa parte de ti que não tem nome», a rapariga dos óculos escuros acrescenta: «É isso quem nós somos, não é?». Ora, à semelhança do que já havíamos verificado com algumas das personagens de *A Jangada de Pedra*²⁹⁶, o registo cinematográfico permite constatar que as pessoas simples conseguem proferir sentenças complexas. Para além disso, facilmente se percebe que a rapariga dos óculos escuros, a par do seu futuro companheiro, começa a ver em profundidade, para além das aparências, pelo que depois se compreenderá o enlace dos dois, ficando já demonstrada a cumplicidade de pensamento e de entendimento, tão importante numa caminhada a dois.

5. 7 – Um número místico: sinédoque da humanidade

Pela leitura do romance, verificamos que, do vário rol de personagens, há sete que ganham primordial destaque e das quais o narrador não desvia o olhar. Referimo-nos ao primeiro cego e sua esposa, à rapariga dos óculos escuros, ao rapazinho estrábico, ao velho da venda preta e, por fim, ao médico e respectiva esposa.

²⁹⁴ Meirelles, Fernando (2007, Agosto).

²⁹⁵ «Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos» (EC: 262).

²⁹⁶ Veja-se ponto 4.2.2. – Capítulo II.

Em nosso entender, estas personagens simbolizam toda uma humanidade que, depois de uma aprendizagem pelos caminhos insondáveis da abjecção e da animalização, consegue, finalmente, desvelar o manto branco que lhe obnubila a visão do espírito, revendo conceitos e atitudes, e passa a seguir a máxima de Saramago «Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara». Tal interpretação ganha mais consistência se tivermos em consideração que o número “sete”, para além da perfeição, simboliza a mudança que se opera findo um ciclo e o descanso e a plenitude dos tempos. (cf. Chevalier & Gheerbrant, 1994: 603-6).

A narrativa fílmica, inegavelmente, concede o mesmo destaque a estes elementos. Porém, devemos centrar-nos em alguns aspectos que contribuíram para o efeito.

Em primeiro lugar, tenhamos em linha de conta o que se passa na sala de espera do consultório do oftalmologista, onde apenas encontramos seis personagens (sem contar com o médico e a empregada) – a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o rapazinho estrábico e a mãe, o primeiro cego e a mulher. Em nosso juízo, consideramos que a narrativa fílmica optou por excluir as outras duas personagens que constam do romance para que o espectador se centrasse naquelas que verdadeiramente importam e que constituem o filão principal da acção (sem contar com a mãe do rapazinho estrábico e a empregada do consultório, só nos falta a mulher do médico para completar o núcleo dos sete peregrinos).

Uma outra forma de centrar a atenção do espectador nos peregrinos consistiu em inseri-los todos numa mesma camarata²⁹⁷, juntamente com outras personagens, das quais destacamos a empregada do consultório e o ajudante de farmácia, pelos motivos que passamos a explicar.

Quando a empregada do consultório chegou à primeira camarata, «a mulher do médico reconheceu [-a] logo» (EC: 72), mas não temos indicação de que tenha havido, no momento, um pequeno diálogo, como se assiste no filme²⁹⁸. Era perfeitamente plausível que as duas mulheres se conhecessem, mas a intenção do filme foi de outro alcance.

De acordo com a nossa interpretação, o facto de estas duas mulheres se conhecerem, e até nutrirem carinho uma pela outra, coloca a mulher do médico a proceder à recolha do valores e a deixar que a empregada do consultório ficasse com o isqueiro com que ateou o fogo à camarata inimiga. Aos nossos olhos, esta estratégia faz com que nós vejamos o isqueiro (que ela esconde no sapato) e fiquemos a pensar qual será a sua finalidade, sem esquecer que a acção continua centrada nas personagens da primeira camarata²⁹⁹.

²⁹⁷ A mesma intencionalidade é apresentada pelo próprio narrador, ainda que este atribua o acontecimento ao acaso: «(...) Por um feliz acaso (...) a esta camarata vieram ter todos os pacientes da vista que se encontravam no consultório quando o primeiro cego lá apareceu (...)» (EC: 119).

²⁹⁸ Ao ver a empregada do oftalmologista, a mulher do médico comenta: «Conheço a sua voz».

²⁹⁹ «(...) na pessoa de uma mulher que, mal entrou na camarata, a segunda do lado direito, se pôs a remexer nos seus trapos até encontrar um pequeno objecto que apertou na palma da mão, como se o quisesse esconder da vista dos outros (...)» (EC: 205); «A mulher está de joelhos à entrada da camarata, mesmo junto às camas, puxa devagar

No que toca ao ajudante de farmácia, verificamos que ele segue com os sete peregrinos³⁰⁰, quando, no romance, ele morre no manicómio (*vide* ponto 3.2.2). Encontramos algumas justificações possíveis para este facto: em primeiro lugar, por ser uma forma de mostrar que os restantes cegos também deambulam pela cidade e que corriam o risco de se perderem³⁰¹; em segundo lugar, porque este afastamento do grupo dá a entender que ele sobreviveu ao “labirinto racional” mas perdeu-se no “labirinto dementado”, ou então que, embora saindo do manicómio, a sua aprendizagem não foi suficiente, pelo que não poderia continuar com o grupo que encaramos como sinédoque da humanidade.

Depois de tanto calcorrear, eis que chegam ao “Paraíso”, que é a casa do médico, porquanto não foi vandalizada, ou usurpada por outros grupos de cegos³⁰², e encontra-se limpa, apesar da passagem do tempo, como no-lo diz a narrativa literária. Essa noção da passagem do tempo é adaptada pelo filme pelo *close up* de três tangerinas que se encontram numa taça, em cima da mesa³⁰³: antes de o casal sair para a ambulância foi adoptado o mesmo procedimento, para que agora, ao vermos os frutos com bolor, percebamos que o tempo passou. Repare-se que, no entanto, os três frutos não estão podres como seria de esperar, pelo que se acentua a ideia de “Paraíso”³⁰⁴.

Depois de coabitarem com tanta imundice, os cegos sabem que este “Paraíso” tem que ser respeitado, pelo que todos se descalçam. Poderá parecer um pouco despropositado que a câmara faça questão de focar o calçado; contudo, consideramos o procedimento bastante pertinente por ser uma forma de mostrar que as personagens começam agora, sim, a subir os degraus da humanidade. Nesse sentido, também destacamos o facto de a narrativa fílmica dar conta do pudor do primeiro cego em se despir à frente dos seus companheiros, o que, certamente, não passará despercebido ao espectador que talvez esboce um sorriso por se lembrar da vivência no manicómio, em que tudo estava à “vista” de todos.

os cobertores para fora, (...) agora é só chegar-lhes o fogo.» (EC: 206). Como se percebe, é uma cega da segunda camarata que ateia o fogo.

³⁰⁰ Veja anexo B – 36.

³⁰¹ «(...) os grupos, em geral, salvo o caso de algum mais coeso por razões que lhe são próprias e que não conhecemos, vão perdendo e ganhando aderentes ao longo do dia, há sempre um cego que se tresmalha e se perde, outro que foi apanhado pela força da gravidade e vai de arrasto, pode ser que o aceitem, pode ser que o expulsem, depende do que traga consigo.» (EC: 249).

³⁰² Servindo-se do diálogo estabelecido no romance entre a mulher do médico e um dos cegos que ocupava a farmácia (EC: 215-6), o filme aguça a nossa curiosidade em saber se a casa para onde o grupo se dirige terá sido, ou não, ocupada por outros cegos. Porém, esse diálogo é aduzido pela rapariga dos óculos escuros e pelo primeiro cego, no momento em que se encontram perto da casa a que se dirigem.

³⁰³ Veja-se anexo B – 37.

³⁰⁴ O facto de serem três tangerinas, faz-nos pensar, ainda que sem certezas, que se tratará de uma alusão às três mulheres, até porque o narrador se lhes refere como sendo as “três graças” (EC: 267), figuras míticas que na pintura de Raffaello Sanzio são representadas a segurar, cada uma em uma das mãos, um fruto (parece tratar-se de uma maçã).

De acordo com António José Borges (2010: 54), «Os únicos lenitivos capazes de fazer, por alguns momentos, esquecer a peste consistem na audição da leitura, “na música das palavras” (...)» e, nós acrescentamos, na música que se ouvia através do rádio do velho da venda preta. Acrescentamos ainda que, mais do que lenitivos, estamos perante um meio de humanização pela cultura, pela memória literária³⁰⁵ (e musical³⁰⁶), ou seja, pelo conhecimento, por uma contínua aprendizagem, também simbolizada pela candeia de três bicos, porquanto a mulher do médico a vai descrevendo ao rapazinho estrábico à medida que suas mãos vão guiando as mãos do petiz no reconhecimento do objecto (cf. EC: 263).

Pois bem, fazemos nossas as palavras de Nanci Geroldo Richter (2007: 86), que encara esta explicação «como a iniciação ao conhecimento – hoje está cego para determinados fatos da vida, mas, recobrada a visão, poderá perceber melhor o mundo à sua volta. A luz representa a percepção e o conhecimento do universo, a princípio a luz da candeia é “fraquinha” e só com o tempo poderá brilhar com mais intensidade assim como a percepção de cada um dos integrantes desse grupo». Para além disso, a questão do toque, em nosso juízo, corporiza em si o «reparar» de que nos fala a epígrafe do romance, por outras palavras, esta criança cega, está a aprender a ver numa perspectiva mais profunda, dando-se conta de detalhes que antes talvez lhe passassem despercebidos.

Pesem embora estas nossas considerações, o registo cinematográfico não adaptou as sessões de leitura nem este episódio da candeia que, em nossa opinião, estará representado na “estranha” mesa metálica do refeitório que vai desaparecendo à medida que a mulher do primeiro cego se vai aproximando, mas reaparece repentinamente no momento em que o rapaz estrábico se aproxima, pelo que embate nela³⁰⁷. Ora, o que concluir deste episódio que não consta do romance? Em nosso juízo, ele visa alertar para a imperiosa necessidade de evitar a acomodação e estarmos sempre preparados para os obstáculos que se nos atravessam no caminho (contrariamente aos outros cegos, o rapaz estrábico não tacteia o ar), cuidados que devem ser transmitidos aos mais novos porque eles são mais sensíveis à mudança e mais permeáveis aos ensinamentos.

Regressemos, pois, à casa do médico para referir que é neste espaço que o primeiro cego recupera a visão e o filme transmite, muito bem, a ideia da felicidade que se sente, e do altruísmo dolorido dos restantes cegos, que não sabem quando vai chegar a sua vez. Contrariamente ao

³⁰⁵ Não será por mero acaso que, na narrativa literária, o primeiro cego recupera a visão após uma sessão de leitura.

³⁰⁶ Tendo em conta o viver no manicómio, a música cumpriu, apenas, e terá sido esse o intuito do texto fílmico, a sua função de lenitivo, pelo que poderá parecer infundado que lhe atribuamos a função de elemento humanizador. Porém, não esqueçamos que a música não foi ouvida por muito tempo e nem por todos os internos, mas lembremo-nos dos sentimentos que afluíram aos cegos que desfrutaram, ainda que por breves minutos, da música veiculada pelo rádio de pilhas gastas do velho da venda preta.

³⁰⁷ Veja-se anexo B – 29.

romance, o filme cortou as cenas em que os outros cegos recuperam a visão³⁰⁸, mas pensamos que foi uma boa escolha, na medida em que o espectador veria quebrada a sua emoção.

Mas será que os cegos estariam preparados para recuperar a visão? Respondemos afirmativamente.

O banho das «três graças»³⁰⁹ (EC:267) é um claro exemplo, porquanto vêm com o coração a beleza umas das outras, e a narrativa fílmica, percebendo isso, transpôs para a tela o diálogo que elas mantêm no romance³¹⁰.

A par disso, não deixa de ser apresentada a relação maternal estabelecida entre a rapariga dos óculos escuros com o rapazinho estrábico e a relação amorosa que estabeleceu com o velho da venda preta, que se vê rejuvenescido com esse amor.

O primeiro cego, juntamente com a sua esposa, também se mostra merecedor de recuperar a visão, uma vez que permite que o escritor cego continue a fazer uso da sua casa; porém, e como já referimos noutra ponto (3.3.) deste trabalho, o filme não retrata este aspecto³¹¹.

E o que aconteceu à mulher do médico?

«A mulher do médico levantou-se e foi à janela. (...) levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava.»

(EC: 310)

³⁰⁸ A par dessa situação, convém salientar que o filme opta pela manhã (no texto literário é à noite) como o momento para a recuperação da visão do primeiro cego. Pensamos que esta escolha terá tido o intuito de associar “um novo dia” a um novo começo.

³⁰⁹ «As três graças nasceram da união entre Zeus e Eurinome, filha do oceano. Eram jubilosas, as companheiras e aias sempre jovens de Afrodite. Delas emana o deleite com a vida e a fruição da arte, da música e do amor. Seus nomes eram Tália (a que traz flores), Aglaia (brilho e esplendor) e Eufrosine (júbilo e alegria). Zeus teria atribuído dos especiais às “Cárites”, três deusas do séquito de Afrodite, deusa do amor e da beleza. Possuíam a graça dos movimentos, pois eram deusas da dança e dos mortos, sendo ainda, sempre gentis e educadas e também eram deusas da graça do amor» (Richter, 2007: 89).

³¹⁰ Veja-se anexo B – 38.

³¹¹ Pensamos que a cena do cego escritor (o qual escrevia para preservar a memória) tenha sido transformada na escola de música: a caminho de casa do médico, os cegos passam por um edifício e num dos andares está afixada uma placa onde se lê “lições de piano” e ouve-se a música de um piano; o primeiro cego e a esposa “olham” na direcção do som, como se lhes fosse familiar. A música também é uma forma de comunicação, e de perpetuação da memória, pois através dela exprimem-se sentimentos, tal como a escrita, embora fazendo uso de um sistema semiótico diferente (veja-se anexo B – 39).

CONCLUSÃO

Chegou-se ao fim de uma longa jornada por mares de páginas e imagens que fomos apreciando no percurso delineado sobre o mapa das narrativas literárias e fílmicas. O rasto da tinta vinca o papel destas páginas e esperamos que no virar de cada uma delas se veja o timbre do entusiasmo, empenho e determinação de atracar neste porto de nome Conclusão.

Porém, o fim da viagem não deverá servir de pretexto para fechar o mapa e largar a bagagem, mas sim para uma reflexão sobre o itinerário percorrido, que contribua para melhor preparação de viagens vindouras. É deste modo que se justifica tecer algumas considerações sobre o trabalho desenvolvido.

Pese embora o facto de esta dissertação assentar na análise intersemiótica dos dois formatos (literário e fílmico) assumidos pelas obras *A Jangada de Pedra* e *Ensaio Sobre a Cegueira*, começámos por apresentar, ainda que sumariamente, no capítulo I, o percurso literário de José Saramago, a fim de situar os dois romances que constituíram a base deste trabalho, até porque os mesmos se situam, de acordo com Ana Paula Arnaut, em ciclos diferentes da produção romanesca do autor.

Posteriormente, dedicámos algumas páginas às relações intersemióticas entre a literatura e o cinema, com o intuito de perceber que a partilha entre duas artes tão diferentes se fica a dever ao carácter aberto e heterogéneo dos seus sistemas semióticos.

Neste ponto, mais do que identificar os códigos que constituem o sistema semiótico da arte cinematográfica, pretendemos, acima de tudo, perceber como e porque surge a partilha desses mesmos códigos, passíveis, assim, de transitar para a literatura (e vice-versa), numa saudável convivência que desmerece as críticas negativas de que o cinema é alvo.

Para além disso, e tendo em conta a tarefa a que nos propusemos, tornava-se inevitável esclarecer que as adaptações cinematográficas não devem ser avaliadas como “infiéis” às obras que lhe serviram de base, o que – inscrevendo-se na alteridade ontológica de cada arte, na

natureza díspar dos seus signos, códigos e processos, na autonomia de cada obra de criação estética –, neste caso, se fica a dever a dois motivos: à interpretação do guionista e do realizador e aos vários níveis de adaptação com base no aproveitamento que cada obra em questão permitiria.

Posto isto, dedicámos os capítulos seguintes (II e III) ao objectivo primordial deste trabalho: verificar de que modo o registo cinematográfico operou a transposição intersemiótica de *A Jangada de Pedra* e *Ensaio Sobre a Cegueira*.

Como se pôde verificar, o nosso propósito não consistiu em pegar nos romances e comparar cada uma das suas páginas com o grande ecrã. De facto, esse procedimento não faria grande sentido, sob pena de tornar o trabalho repetitivo, monótono e dispersivo.

Assim, de modo a não incorrer nesse erro, a nossa análise foi-se ancorando em núcleos temáticos e nas respectivas intencionalidades ideológico-comunicativas que cada uma das obras literárias pretendia transmitir, de forma a que o trabalho fosse tendo uma ordem e um encadeamento coerentes e o mais próximo possível da sucessão do acontecimentos narrados pelas mesmas.

Ainda que consideremos que o nosso objectivo foi conseguido, admitimos que as dificuldades se fizeram sentir, em virtude das ramificações temáticas (em que se incluem a viagem da Península e das personagens) verificáveis em *A Jangada de Pedra*, por oposição a *Ensaio sobre a Cegueira*, narrativa de desenvoltura mais linear, aspecto que ficou demonstrado no capítulo I através da identificação feita por Ana Paula Arnaut dos ciclos da produção literária de José Saramago – é este factor que ajuda a compreender a desproporção de volume de trabalho entre o II e III capítulo. Para além disso, e a fim de corroborar a nossa opinião, salientemos que a mesma dificuldade terá sido sentida pela guionista Yvette Biro, pois que a narrativa fílmica (*A Jangada de Pedra*) é estrategicamente concebida em “capítulos”, cujos títulos vão fazendo referência às personagens, seres (o cão e os cavalos) e objectos (carro e carroça) que se vão juntando à trama.

Embora esta dissertação não tenha tido o propósito de analisar comparativamente as narrativas fílmicas, há considerações que nesta Conclusão faremos em simultâneo, de modo a evitar repetições desnecessárias, para seguidamente passarmos a sintetizar as de âmbito restrito a cada uma das narrativas.

A abrir cada uma das correlações intersemióticas, considerámos que fazia todo o sentido dar conta desse novelo maior do qual se podem puxar todas as outras malhas que compõem a urdidura narrativa, isto é, os cinco enigmas de *A Jangada de Pedra* e o «mal-branco» de *Ensaio Sobre a Cegueira* – elementos em que se firma a atenção do leitor e, claro está, do espectador.

Nesse sentido, e em primeiro lugar, salientamos que *Ensaio Sobre a Cegueira* conta com uma transposição semiótica exímia, por se pautar pela originalidade patente na cor esbranquiçada das imagens, pelas sombras, pelas filmagens através de vidros e pela própria prestação dos actores, o que contribui para que o espectador seja “convidado” a fazer parte de uma cegueira virtualmente universal.

Em segundo lugar, e no que toca a *A Jangada de Pedra*, verificámos que a adaptação dos actos feéricos das personagens, ainda que passível de surpreender o espectador, nem sempre prima pelos meios técnicos capazes de conferir realismo e naturalidade, o que justificámos como sendo uma estratégia do realizador para nos chamar ao palco da realidade, destacando, assim, o carácter insólito dos enigmas.

No que respeita à linguagem musical, não passou despercebido que ajuizamos a banda sonora de *Ensaio Sobre a Cegueira* perfeitamente ajustada à intencionalidade ideológico-comunicativa originária, por ser capaz de lhe conferir consistência e denotar os sentimentos de dor, angústia, sofrimento e fragilidade que assolam as personagens.

No caso de *A Jangada de Pedra*, não podemos dizer que a banda sonora não se adequa, porém, constatámos que ela estava em falta em alguns momentos e noutros não era susceptível de enfatizar a carga dramática existente em determinadas cenas, pelo que tomámos a liberdade de efectuar algumas sugestões musicais assentes em sons instrumentais e vocais que, não constituindo estes últimos qualquer tipo de linguagem verbal, contribuem para dar conta do regresso às origens patenteado pela obra, do mistério, da violência e dos sentimentos vivenciados pelas personagens.

Pesem embora as diferenças que fomos apontando, seria, contudo, grande injustiça dizer que estamos perante uma má adaptação de *A Jangada de Pedra*. Afinal, e porque o texto fílmico se centra na viagem dos cinco protagonistas, é perceptível o amor que une os pares amorosos, a amizade e o respeito que os une a todos, o que possibilita o auto-conhecimento e hetero-conhecimento, aspectos que são abordados tendo antecipadamente em conta o sempre variável nível intelectual dos espectadores.

Todavia, não sendo adaptada a viagem da Península nas suas várias fases, e à luz das observações que efectuámos, estamos em crer que o espectador não perceberá os motivos que levaram a Península a romper com as cordas que a prendiam à União Europeia. Para além disso, ficam a faltar os jogos de prepotência dos Estados Unidos da América e a crítica à solidariedade internacional, ao passo que a incompetência política de Portugal fica subtilmente patente pelo discurso e expressão do governante do mesmo país.

Relativamente à crítica à imprensa, podemos dizer que aparece diluída, ainda que haja momentos passíveis de levar o espectador mais atento e mais sagaz a inferir a mesma. Por isso

mesmo, poder-se-á lamentar que o registo cinematográfico tenha reduzido alguns dos fragmentos em que a mesma crítica era mais significativa e perceptível.

Focando a adaptação de *Ensaio Sobre a Cegueira*, se entendemos que em certos aspectos a narrativa fílmica superou o romance, por outro lado, constatámos que nem sempre fez jus ao texto literário, pelo facto de se terem elidido algumas cenas. Todavia, ponderámos que quem não tivesse lido a obra literária, ou o leitor comum que o tivesse feito, não seria sensível a esses elementos, pelo que talvez acabasse por considerar o filme monótono – apesar das opções tomadas pelo cineasta, o espectador é mantido em permanente suspense e a emoção não é quebrada.

Constatámos, também, que o processo adaptativo da redução foi usado com o intuito de não ferir espíritos mais sensíveis, porquanto tornar-se-ia demasiado violento assistir a certas cenas em que as personagens descem, ainda mais, todos os degraus da sub-humanidade.

O texto fílmico se, por um lado, reduz, por outro toma a liberdade de incluir aspectos que não constam do registo escrito, sejam eles verbais ou não verbais. Referimo-nos ao som de sino que acompanha as várias cegueiras, e que prenuncia a recuperação da visão dos seis peregrinos, e à “estranha” mesa metálica do refeitório. Para além disso, recorde-se o casal asiático e o tratamento digital de uma imagem, o que contribui para a indeterminação geográfica, ou seja, para o carácter universalizante da narrativa, corporizado também nas perífrases, ou números, que identificam as personagens.

Chegando a este ponto, verificamos que ambos os filmes não seguem literalmente as obras que lhes serviram de base. Todavia, não devemos atestar a sua infidelidade, precisamente pelos aspectos apontados no capítulo I, ainda que possamos atestar que no caso de *Ensaio Sobre a Cegueira* se manteve um maior grau de fidelidade, o que certamente corresponde à sua linearidade narrativa.

Julgamos, enfim, que este nosso trabalho veio evidenciar novos exemplos de fecunda relação interartes e de pregnantes processos de transposição intersemiótica.

Temos consciência, porém, de que não se esgotam nas páginas que aqui deixamos todos os níveis de análise possíveis, pois que outras malhas poderiam ter sido puxadas, a fim de dar conta de outros aspectos que não foram contemplados.

Porventura deles nos ocuparemos em próximos trabalhos, pois esperamos continuar a sulcar os mares do saber de olhos bem abertos para crescermos substancialmente enquanto seres de uma forma de cultura tão edificante que tem por nome... LITERATURA.

BIBLIOGRAFIA

I

1. OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO

(Com o objectivo de facilitar uma perspectiva temporal das obras do autor, destacam-se as datas correspondentes às primeiras edições. Contudo, no corpo do texto, as páginas referidas são relativas às edições consultadas.)

SARAMAGO, José

(1966), *Poemas possíveis*

(1973), *A Bagagem do Viajante*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998.

(1977), *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006.

(1981), *Viagem a Portugal*, Lisboa, Editorial Caminho, 2011.

(1986), *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008.

(1995), *Ensaio Sobre a Cegueira*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006.

(1995a), *Cadernos de Lanzarote. Diário – II*, Lisboa, Editorial Caminho, 1999.

(1996), *Cadernos de Lanzarote. Diário – III*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998.

(1997), *Cadernos de Lanzarote. Diário – IV*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998.

(1997a), *O Conto da Ilha Desconhecida*, Lisboa, Editorial Caminho, 2010.

(1998), *A Estátua e a Pedra*. [Versão electrónica]. Acedido a 21 de Outubro de 2010, em: <http://www.josesaramago/detalle.php?id=501>

(2002), *O Homem Duplicado*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002.

2. FILMOGRAFIA

MEIRELLES, Fernando

(2009) (realizador), *Ensaio Sobre a Cegueira*, Adaptação cinematográfica do romance homónimo de José Saramago, Lisboa, Castello Lopes Multimedia.

(2009) (realizador), *Ensaio Sobre a Cegueira – Edição Limitada de 2 Discos*, adaptação cinematográfica do romance homónimo de José Saramago, Lisboa, Castello Lopes Multimedia.

SLUIZER, George (2003) (realizador), *A Jangada de Pedra*, Adaptação cinematográfica do romance homónimo de José Saramago, Lisboa, Lusomundo.

3. DISCOGRAFIA

DEAD CAN DANCE

- (1984), *Dead Can Dance*, U. K., 4AD.
(1985), *Spleen and Ideal*, U. K., 4AD.
(1987), *Within the Realm of a Dying Sun*, U. K., 4AD.
(1988), *The Serpent's Egg*, U. K., 4AD.
(1994), *Toward the Within*, U. K., 4AD.

THIS MORTAL COIL, (1984), *It'll End in Tears*, U. K., 4AD.

LUAR NA LUBRE (2007), *Camiños da Fin da Terra*, Spain, Warner Music.

II

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

1. TEORIA INTERSEMIÓTICA

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de

- (1990), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
(1996), *Teoria da Literatura*, 8.^a edição, Coimbra, Livraria Almedina.

BELO, Maria do Rosário Luppi

- (1995/96) “*Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme literário*”, in *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, n.º 11-12 (Outubro de 1995/Feveireiro de 1996) (pp. 104-129).
(2005), *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica – O Caso de Amor de Perdição*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BRITO, João Batista de Brito (2006), *Literatura no Cinema*, São Paulo, Unimarco.

CARDOSO, Abílio Hernandez

- (1995), “Narrativas: Da letra no Filme à Imagem no Texto”, in *Senso. Revista de Estudos Fílmicos*, n.º 1 (Outubro de 1995) (pp. 15- 32).
(1995/6), “A letra e a imagem: o ensino da literatura e o cinema”, in *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, n.º 11-12 (Outubro de 1995/Feveireiro de 1996) (pp. 15-35).

COMPARATO, Doc (1993), *Da Criação ao Guião*, Lisboa, Pergaminho.

FOUQUE, René et al. (1979), “Semiologia – Linguística – Cinema (Entevista a Christian Metz)”, in SEIXO, Maria Alzira (dir.) (1979), *Análise Semiológica do Texto Fílmico*, Lisboa, Editora Arcádia (pp. 167- 184).

JOLY, Martine (1993), *A Imagem e os Signos*, Lisboa, Edições 70.

LÉGLISE, Paul; PETERS, J. L. M. (1966), *O Cinema: arte e indústria*, Lisboa, Editorial Presença.

SEIXO, Maria Alzira (1979), “Perspectivas e Problemas”, in SEIXO, Maria Alzira (dir.) (1979), *Análise Semiológica do Texto Fílmico*, Lisboa, Editora Arcádia (pp. 7- 17).

SOUSA, Ernesto de (1960), *O que é o Cinema*, Lisboa, Editora Arcádia.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de

(2001), *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura – A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*, Braga, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.

(2003), “Azul-Turquesa: Um Livro Quase-Filme”, in *Literatura & Cinema*, Coimbra, Angelus Novus (pp. 11- 7).

(2003a), “Entrevista a Manuel António Pina”, in *Literatura & Cinema*, Coimbra, Angelus Novus (pp. 75- 82).

2. SOBRE JOSÉ SARAMAGO (E SUA OBRA)

AGUILERA, Fernando Gómez (2010) (edição e selecção), *José Saramago nas suas palavras*, Lisboa, Editorial Caminho.

ARIAS, Juan (2000), *José Saramago – O Amor Possível*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

ARNAUT, Ana Paula

(2008), *José Saramago*, Lisboa, Edições 70.

(2010), “Novos Rumos na Ficção de José Saramago: Os Romances Fábula (*As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim*)”, in BAREL, Ana Beatriz Demarchi (org.), *Os Nacionalismos na Literatura do Séc. XX – os indivíduos em face das nações*, Coimbra, Minerva (pp. 51-70).

BERRINI, Beatriz (1998), *Ler Saramago: o romance*, Lisboa, Editorial Caminho.

BORGES, António José (2010), *Da Cegueira à Lucidez*, Lisboa, Zéfiro.

CARVALHO, Maria Cristina Chaves de (2006), “*Aqui o mar acaba e a terra principia*”: o lugar que se revela em *A Jangada de Pedra*. [Versão electrónica da Dissertação de Mestrado, apresentada ao Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio]. Acedido a 02 de Novembro de 2010, em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/teseabertas/0410434_06_pretextual.pdf

COSTA, Horácio (1997), *José Saramago. O Período Formativo*, Lisboa, Editorial Caminho.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador (2004), *O Discurso da Imprensa na Formação da Identidade Nacional Portuguesa. Reflexões a partir de A Jangada de Pedra, de José Saramago*. [Versão electrónica]. Acedido em 06 de Outubro de 2011, em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/flp/images/arquivos/FLP6/Mosca2004.pdf>

PIRES, Cristiana Sofia Monteiro dos Santos (2006), *O modo fantástico e A Jangada de Pedra de José Saramago*, Porto, Edições Ecopy.

REBELO, Diva Valente (1999), *A peste em Saramago e em Camus*. [Versão electrónica]. Acedido a 09 de Maio de 2011, em: <http://members.fortunity.com/prgalvao/Apesteemsaramagoecamus.html>.

REBELO, Luís de Sousa (1986), “A Jangada de Pedra ou os possíveis da história”, in *A Jangada de Pedra*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008 (pp. 331-349).

REIS, Carlos (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Editorial Caminho.

RICHTER, Nancy Geroldo (2007), *Os Espaços Infernais e Labirínticos em Ensaio Sobre a Cegueira*. [Versão electrónica da Dissertação de Doutoramento apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo]. Acedido a 12 de Fevereiro de 2011, em: <http://www.tesesusp.br/teses/disponiveis/8/8150/tda-18122007-110516/es.php>

SEIXO, Maria Alzira

(1998), «Derivas. Notas para uma leitura do caderno de apontamentos sobre a composição de “A Jangada de Pedra”», *Colóquio/Letras*, n.º 151/152 (pp. 311-319).

(1999), *Lugares da Ficção em José Saramago. O Essencial e Outros Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SILVA, João Céu e (2009), *Uma Longa Viagem com José Saramago*. Lisboa, Porto Editora.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da, (1999), “De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago” in BERRINI, Beatriz (1999), *José Saramago. Uma Homenagem*. São Paulo, EDUC (pp. 287- 295).

3. LEITURAS COMPLEMENTARES

3.1. OUTRAS OBRAS

AA. VV. (1986), *Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas*, São Paulo, Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados.

ABREU, Manuel Viegas, “Psicologia e Mitos Gregos” in FERREIRA, José Ribeiro (coord.) (2005), *Labirintos do Mito*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (pp. 27-29).

BACHELARD, Gaston

(1974), *La Poétique de L'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.

(1998), *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*, São Paulo, Livraria Martins Fontes.

BULFINCH, Thomas (1999), *A Idade da Fábula*, Lisboa, Veja.

CHEVALIER, Jean&GHEERBRANT, Alain (1994), *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema.

ECO, Umberto (1979), *Leitura do Texto Literário (Lector in Fabula)*, Lisboa, Editorial Presença.

FEUILLET, Michel (2005), *Léxico dos Símbolos Cristãos*, Lisboa, Publicações Europa-América.

GEDEÃO, António (2004), “Fala do Homem Nascido”, in *Obra Completa – António Gedeão*, Porto, Relógio D'Água.

GLEITMAN, Henry (1997), *Psicologia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (pp. 423- 424).

MORE, Thomas (1989), *Utopia*, Mem-Martins, Europa-América.

SEABRA PEREIRA, José Carlos, (2008), “Frágil contingência e terna solicitude na literatura contemporânea”, in *Revista Portuguesa de Bioética*, n.º 6, Dezembro, 2008 (pp. 349- 368).

TEYSSIER, Paul (1997), *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

3.2. FONTES INFORMÁTICAS

ABREU, Maria Fernanda de (2003), “A Jangada de Pedra: história de fadas, embruxamentos e andantes cavalarias” in CEIA, Carlos *et alii* (coords.) (2003), *Estudos Anglo-Portugueses – Livro de Homenagem a Maria Leonor Machado de Sousa*. Lisboa, Colibri – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (pp. 631-638).

MEIRELLES, Fernando, (2007, Agosto), *Diário de Blindness*. Acedido a 15 de Maio de 2011, em <http://blogdeblindness.blogspot.com/>.

MOTA, Vítor (2011, 9 de Julho) “*O Evangelho Segundo Jesus Cristo* será adaptado ao cinema” [versão electrónica]. Acedido a 09 de Julho de 2011, em <http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/ultima-hora/o-evangelho-segundo-jesus-cristo>.

REBELO, Diva Valente (1999), *A Peste em Saramago e em Camus*, in <http://members.fortunecity.com/prgalvao/Apesteemsaramagoemcamus.html> (Acedido a 09 de Maio de 2011).

SOUZA, Ronaldo Ventura [?], *A Viagem pela Barca de Pedra*. [Versão electrónica]. Acedido a 02 de Novembro de 2010, em: www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego/conteudo/01/Ronaldo%20Ventura%20Souza.pdf

TORRES, Plínio, (03 de Janeiro de 2007), *Teoria do Caos na Prática* (Efeito Borboleta. Acedido a 21 de Outubro de 2010, em <http://pliniotorres.com/teoria-do-caos-na-pratica-efeito-borboleta/>

VIANA, Joana Azevedo *et alii*, (06-01-2011), *Fenómeno Global. Há pássaros a cair que nem tordos* [versão electrónica]. Acedido em 06 de Janeiro de 2011, em <http://www1.ionline.pt/conteudo/96952-fenomeno-global-ha-passaros-cair-que-nem-tordos>

<http://opensadorselvagem.org/ciencia-e-humanidades/cronicas-matematicas/efeito-borboleta>. (Acedido a 21 de Outubro de 2010)

http://.wikipedia.org/wiki/Dead_Can_Dance . (Acedido a 15 de Março de 2011).

<http://luarnalubre.com/historia> (Acedido a 12 de Abril de 2011).

<http://www.luarnalubre.com/letras> (Acedido a 12 de Abril de 2011).