
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

IMAGENS DA CEGUEIRA: REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS A PINTURAS EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

Brunilda Reichmann¹ (UNIANDRADE)

RESUMO: Esse artigo faz uma leitura do diálogo entre literatura e pintura no romance de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Aborda dois momentos no romance nos quais há referências a pinturas famosas: o primeiro, relatado pelo narrador anônimo, que associa o *status quo* da cidade tomada pela cegueira a uma pintura; o segundo, relatado por um personagem, também anônimo, que descreve os últimos quadros que viu em um museu antes de cegar. As descrições dessas pinturas intensificam o estado desesperador em que vivem as personagens, assim como a descrição do narrador ratifica a afirmação bíblica de que cegos são incapazes de conduzir. O manicômio é o lugar para onde são levadas todas as pessoas que ficam cegas, até o momento em que não resta, aparentemente, nenhuma pessoa que não esteja cega na cidade, a não ser a mulher do médico. Para explorarmos os tipos de diálogo existentes entre literatura e pintura, apresentaremos conceitos de *écfrase*, *evocação*, *alusão*, *descrição pictural*, concebidos por Liliane Louvel, Claus Clüver, Irina Rajewsky e Werner Wolf.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Pintura; Referências intermidiáticas.

IMAGES OF BLINDNESS: INTERMEDIAL REFERENCES TO PAINTINGS IN *BLINDNESS*

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the dialogue between literature and painting in José Saramago's *Blindness* (1995/1997). It deals with two moments in the novel in which there are references to famous paintings: the first one is mentioned by the anonymous narrator, who associates the *status quo* of the blind people in the city to a painting; the second one, by the anonymous character's descriptions who mentions the last paintings he saw in a museum before becoming blind. These descriptions intensify the desperate state in which the characters live, just as the narrator's description reaffirms the impossibility of blind people leading other people. The asylum is the place where all the blind people are taken, until the moment when, apparently, there is no one who can see, except for the doctor's wife. To explore the types of dialogue between literature and painting, we will present concepts such as *ekphrasis*, *evocation*, *allusion*, *pictorial description*, conceived by Liliane Louvel, Claus Clüver, Irina Rajewsky, and Werner Wolf.

KEYWORDS: Literature; Painting; Intermedial references.

Recebido em 9 de julho de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

¹ brunilda.reichmann@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-4680-7462>

INTRODUÇÃO

Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, ávidos por notícias do mundo além dos muros do espaço no qual estão confinados, os cegos há algum tempo recorrem às notícias daqueles que vão ficando cegos e são trazidos ao manicômio. Entre as informações sobre o caos extramuros fornecidas pelos novos cegos, destacam-se os relatos de um personagem anônimo, que, como todos os demais, cegou repentinamente. O relato desse personagem se diferencia dos demais, porque estava, segundo ele, visitando um museu quando foi acometido pela cegueira branca. Suas últimas lembranças visuais são imagens de quadros famosos de autores aparentemente conhecidos, aos quais ele associa as nacionalidades, mas não os títulos das pinturas nem os nomes dos pintores. Antes dele, o narrador anônimo ratifica a impossibilidade de cegos serem guiados por outros cegos, referindo-se também a uma famosa pintura.

José Saramago, renomado tradutor, jornalista, roteirista e escritor português, ganhador do Prêmio Nobel em 1998, cria em *Ensaio sobre a cegueira* uma inexplicável “cegueira-branca”, um “mar de leite” que atinge a população de local indefinido e provoca, aos poucos, o caos na comunidade. Os cegos são levados, por determinação do governo, para um manicômio abandonado, sendo assim isolados dos demais habitantes do local. Nesse espaço “carcerário” passam por muitas dificuldades, entre elas a própria cegueira, a fome, a falta de remédios, a falta de higiene, a angustiante falta de informação pela impossibilidade de comunicação com o mundo exterior. O enredo se apresenta como pano de fundo para expor alguns dos sentimentos humanos mais pungentes: o medo, a angústia, a violência, a vingança. A descrição dos quadros pelo cego anônimo pode ser interpretada, por um lado, como um momento de suspensão da dor e da trágica consciência da cegueira que impossibilita as pessoas de viverem como anteriormente – um momento de *tragic relief*; por outro lado, como uma ratificação de que o sofrimento humano sempre existiu e jamais deixará de existir.

A descrição dos quadros ou de detalhes de quadros pelo narrador e pelo personagem cego são referências intermediáticas a pinturas dentro do universo ficcional de Saramago. O cego da venda preta chama a atividade de “jogo”, e as várias narrativas funcionam realmente como uma atividade lúdica para os ouvintes cegos e para nós leitores, no afã de descobrir quais são as pinturas e quem são os pintores, já que os títulos e os nomes não são mencionados. É importante lembrar também que a menção de quadros famosos não faz do romance de Saramago uma mídia plurimidiática – o texto literário é a mídia principal, a mídia dominante, uma mídia monomidiática, mesmo apresentando diálogos com a pintura em determinados trechos.

UM OLHAR SOBRE A TEORIA

Liliane Louvel, no artigo intitulado “Nuanças do pictural” (2001), traduzido por Márcia Arbex (2012), discorre sobre elementos picturais que podem caracterizar descrições ou trechos narrativos, demonstrando que o texto literário, com tais características, carrega em si elementos de outra mídia, neste caso, da pintura. Louvel apresenta diferentes graus de saturação pictural na literatura, classificando-os como:

- O efeito quadro que produz uma “sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta” (Louvel 2012: 50) à pintura ou ao quadro. Um exemplo citado pela autora é a característica impressionista nos contos de Katherine Mansfield;
- A vista pitoresca que sugere cenas “susceptíveis de serem pintadas, cenas de rua, de lugares evocadores [por intermédio da memória], etc.” (Louvel 2012: 52), remetendo a seus equivalentes picturais;
- A hipotipose (segundo Fontanier, citado por Louvel) que “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão energética que, de certa forma, as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena viva” (Louvel 2012: 54);
- Os quadros vivos, nos quais “os personagens, dispostos em posições falantes, reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizam-se numa evocação” (Louvel 2012: 55);
- O arranjo estético ou artístico que se encontra, “preferencialmente, no olhar do sujeito, personagem e/ou narrador, cuja intenção consciente de produzir um efeito artístico é, assim, revelada” (Louvel 2012: 57);
- A descrição pictural, na qual o texto vem emoldurado e apresenta o maior grau de saturação antes da *écfrase* (Louvel 2012: 58-59);
- A *écfrase*, um exercício literário que visa recriar uma obra de arte, passando do visual para o textual. A *écfrase* apresenta o maior grau de saturação pictural (Louvel 2012: 60).

Com exceção da hipotipose, do arranjo estético e da descrição pictural, todas as outras modalidades mencionadas por Louvel implicam em uma correspondência ou, para utilizar a expressão da autora, uma equivalência a “escolas de pinturas” ou quadros/pinturas existentes.

Paralelamente aos conceitos apresentados por Louvel, incluímos o de referência intermediática, apresentado por Irina Rajewsky no artigo “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade” (Rajewsky 2005: 25). A autora designa este fenômeno – a alusão a uma mídia em outra – como referência intermediática.

Intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem. Outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a écfrese, referências em [romance ou] filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. (Rajewsky 2005: 25)

Claus Clüver, em artigo de 1997, define a écfrese, como “a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema de signo não verbal” (Clüver 1997: 26). Conceito este que mais tarde foi minuciosamente repensado e rerepresentado como “Écfrese é a representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em um meio visual não cinético” (Clüver 2017: 33). Esses conceitos de écfrese foram aqui incluídos, tendo em vista a proximidade entre eles e o conceito de descrição pictural.

Segundo outro teórico, Werner Woolf, um texto faz referência a outra mídia por meio de referência implícita – alusão, evocação, imitação formal e reprodução – ou explícita – tematização. Então sugere que a alusão a uma mídia – mídia não dominante – em outra – a mídia dominante – não faz com que esta última se transforme em uma mídia plurimidiática:

Na verdade, ao contrário da intermedialidade diretamente perceptível na variante “plurimedialidade”, o envolvimento de outra mídia em “referência intermediática” ocorre apenas indiretamente: através dos significantes (e os significados) da obra em questão. Isso significa que um trabalho monomidiático permanece monomidiático e exibe apenas um sistema semiótico, independentemente da existência de uma referência intermediária. Pois esta referência é realizada pelos significantes da mídia “dominante” que é usada pela obra em questão, de modo que a outra mídia “não dominante” (a mídia referida) está na verdade apenas “presente” como uma ideia, como um significado e, portanto, como uma referência. (Wolf 2012: 23)²

Partindo dos conceitos incluídos acima, propomos alguns tipos de diálogo entre literatura e pintura: o primeiro consideraria a obra literária como um todo, ou seja, a estética do autor; o segundo consideraria trechos de obras literárias que “pintam”

² As opposed to plurimediality, intermedial reference does not give the impression of medial hybridity of the signifiers or of a heterogeneity of the semiotic systems used but rather of a medial and semiotic homogeneity, since intermedial reference does not imply the incorporation of the signifiers of other media. In fact, as opposed to the directly perceptible intermediality in the variant ‘plurimediality’, the involvement of another medium in ‘intermedial reference’ takes place only indirectly: through the signifiers (and the signifieds) of the work in question. This means that a monomedial work remains monomedial and displays only one semiotic system, regardless of the existence of an intermedial reference. For this reference is carried out by the signifiers of the ‘dominant’ medium which is used by the work in question, so that the other, ‘non-dominant’ medium (the medium referred to) is actually only ‘present’ as an idea, as a signified and hence as a reference. (Wolf 2012: 23)

quadros verbais ou que incluem referências a pinturas existentes, recriando-as ou descrevendo-as:

1. Estilo pictural: remete a características de uma “escola” de pintura ou ao estilo de um pintor e abrange todo o texto (e.g.: impressionismo em Katherine Mansfield e Anton Tchekhov).
2. Picturalidade na literatura – pinturas imaginárias ou existentes presentes na literatura:
 - 2.1 Quadros imaginários “pintados” verbalmente, ou criação de pintura imaginária. Alguns tipos:
 - Paisagem verbal – descrição de características espaciais abarcadas pelo olhar na ficção como se fosse uma pintura (foco na paisagem);
 - Quadro vivo verbal – descrição de personagem ou personagens na ficção como parte de um *tableau vivant* ou não (foco na personagem);
 - Natureza morta verbal – criação verbal que remete às características da pintura assim denominada (foco em seres inanimados, objetos, etc.).
 - 2.2 Pinturas existentes recriadas ou descritas na literatura:
 - Écfrase – recriação verbal de pintura existente;
 - Descrição figurativa ou icônica – descrição verbal de elementos de pinturas existentes.

Massaud Moisés estabelece uma distinção nítida entre a écfrase e a descrição figurativa:

A *ekphrasis* não é, não pode restringir-se a ser, mera descrição. Quando se limita a isso, incide na linearidade fotográfica, que significa ausência de sentimento poético, uma vez que este implica a metamorfose do objeto pictórico, pela filtragem e desenvolvimento dos componentes plásticos que acionam as engrenagens do olhar. A *ekphrasis* poética é uma recriação, tanto quanto a expressão o efeito de uma paisagem natural sobre a sensibilidade do poeta: é uma realidade paralela, não a sua imagem num espelho plano. (Moisés 2004: 43)

Portanto, sem nos reportar a Lessing, nem mesmo a Horácio, como faz Walter Moser de forma tão compreensiva em seu artigo “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade”, compilamos conceitos críticos contemporâneos que falam sobre a presença da pintura na literatura para alcançar o objetivo deste trabalho: tentar fazer uma leitura das pinturas descritas em *Ensaio sobre a cegueira* e os possíveis diálogos resultantes da presença delas no romance.

REFERÊNCIAS A PINTURAS EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

O *status quo* da cidade anônima do universo ficcional de Saramago em *Ensaio sobre a cegueira* é de calamidade pública, ocasionada pela cegueira branca repentina que acomete todas as pessoas inadvertidamente. Ao cenário da cidade anônima, o autor associa uma pintura também anônima. Ela é possivelmente uma das obras-primas de Pieter Bruegel, intitulada *De Parabel der Blinden* [*A parábola dos cegos*, 1568], inspirada na Bíblia (Mateus 15:14; Lucas 6:39). A pintura mostra, numa perspectiva diagonal descendente, uma fila de seis cegos que se conectam através de cajados ou colocando a mão no ombro do cego à frente. O primeiro cego, o que conduz todos os demais, acaba de cair ao chão; o segundo está caindo, deixando voar pelos ares a cesta com esmolas arrecadadas; o terceiro começa a perder o equilíbrio, o que pode ser visto pela posição dos pés; o quarto, o quinto e o sexto ainda permanecem inconscientes quanto à queda iminente e inevitável. Todos os cegos estão com os olhos esbranquiçados abertos – um olhar de súplica – voltados para o céu. Essa referência intermediática à pintura *A parábola dos cegos*, de Bruegel, encontra-se na passagem que segue:

O pior é que as famílias, sobretudo as menos numerosas, rapidamente se tornaram famílias completas de cegos, deixando portanto de haver quem os pudesse guiar e guardar, e deles proteger a comunidade de vizinhos com boa vista, e estava claro que não podiam esses cegos, por muito pai, mãe e filho que fossem, cuidar uns dos outros. Ou teria de suceder-lhes o mesmo que os cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo. (Saramago 1995: 125)

Essa é a voz do narrador anônimo do romance. Logo a seguir, nas páginas 128 a 131, encontramos referência a várias pinturas descritas por personagem cego, também anônimo. Essas descrições são motivadas pela proposta do velho da venda preta. Quando ele, paciente do médico, chega ao manicômio, conta aos que lá estão como a cegueira avança sobre a cidade. Ele diz: “Assim estão as coisas lá fora, rematou o velho da venda preta, e ainda eu não sei tudo, só falo do que pude ver com meus próprios olhos, aqui interrompeu-se, fez uma pausa e corrigiu, Com os meus olhos não, porque só tinha um...” (Saramago 1995: 128).

Segue-se então a proposta do mesmo personagem de participarem em “um jogo”: cada cego daquela camerata contaria exatamente o que estava vendo quando cegou, proposta acatada por todos. Fala primeiro o médico; depois a mulher do médico, que relata o que viu antes de mentir aos enfermeiros que estava cega; o primeiro cego; a mulher do primeiro cego; a empregada do consultório; o ajudante de farmácia e a rapariga de óculos escuros. Então:

Já todos contaram sua última história do tempo em que viam, perguntou o velho da venda preta? Conto eu a minha, se não houver mais ninguém disse a voz desconhecida, Se houver falará a seguir, diga lá.

[...]

O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês. (Saramago 1995: 130)

A deixa de que o pintor era holandês nos leva a reconhecer imediatamente o quadro *Korenveld met kraaien* (Campo de trigo com corvos, de 1890), de Vincent Van Gogh (1853-1890), um dos últimos quadros, senão o último, pintado pelo artista, antes do suicídio.

Segue a descrição de outro quadro – uma referência a *El perro semihundido* (*O cão semiafundado*, de 1819), de Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor espanhol: “Creio que sim, mas havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz. Quanto a esse, só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém mais tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu...” (Saramago 1995: 130).

A seguir o cego faz uma referência a *The hay wain* (*A carroça de feno*, de 1821), de John Constable (1776-1837), com uma possível fusão dessa pintura com outra, *La charette ou le retour de la fenaison* (*A carroça de feno ou O retorno da colheita de feno*, de 1641), do francês Louis le Nain: “E havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, então é de inglês, poderia ser, mas não creio, porque havia lá também uma mulher com uma criança no colo, Crianças ao colo de mulheres é o que mais se vê em pintura, De fato tenho reparado...” (Saramago 1995: 130).

A voz desconhecida descreve, então, as pinturas *La última cena* (*A última ceia*, 1495-1498), de Leonardo da Vinci e *Nascita di Venere* (*O nascimento de Vênus*, 1482-1485), de Sandro Boticelli (c. 1445-1510): “E estavam uns homens a comer [...] os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga, também havia uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, italiano, claro” (Saramago 1995: 130-131).

O personagem menciona mais duas pinturas, mas a partir de *A carroça de feno*, sua descrição torna-se cada vez menos precisa, podendo sugerir mais de uma pintura ao mesmo tempo ou apenas detalhes delas. Depois dessa referência não há mais menção à nacionalidade dos pintores. O quadro descrito a seguir, apesar de existirem muitos quadros sobre batalhas, parece ser uma alusão à pintura *Les Sabines* (*As Sabinas*, 1799), de Jacques-Louis David (1748-1825), devido à presença de mulheres e crianças mortas, além dos soldados: “E uma batalha, Estamos como no caso das comidas e das mães com crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também” (Saramago 1995: 131).

A última tela é provavelmente o quadro *Nightmare (Pesadelo, 1781)*, do pintor anglo-suíço Johann Heinrich Füssli (1741-1825): “E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse quadro. Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo” (Saramago 1995: 131).

Essas referências à pintura na obra de Saramago podem ser consideradas écfrases, segundo Louvel e Clüver; referências intermediáticas, segundo Rajewsky; envolvimento de mídia não dominante em mídia dominante, segundo Wolf; descrições picturais, segundo nossa percepção. Não importa a terminologia que usamos, as referências a pinturas em *Ensaio* não alteram a mídia do texto de chegada, a verbal, mas mudam a atmosfera do universo ficcional por um curto período, resignificando e aprofundando o significado do texto. Acatamos ainda a ideia de que alguns críticos classifiquem essas referências como écfrases, pois a écfrase, sendo a criação verbal de uma pintura, é muito próxima à descrição figurativa.

DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Nas duas primeiras referências: ao quadro *Campo de trigo com corvos*, de Van Gogh, e a *O cão semiafundado*, de Goya, há sugestão de que o bem e o mal fazem parte da realidade sensível do universo ficcional. O amarelo estonteante do campo de trigo, simbólico da abundância e fartura, cortado por caminhos em tons vermelhos e verdes, contrapõe-se ao céu azul com grossas pinceladas de tinta preta e ao sobrevoos dos corvos, figuras sinistras simbólicas de presságio e morte. É como se o quadro representasse a vida daqueles que estão no manicômio: apesar de haver abundância ou pelo menos conforto na vida pregressa do grupo de cegos da camerata do médico, na qual a descrição dos quadros é feita, agora a penúria, a fome e a morte são a realidade deles. A dramaticidade apresentada na pintura e o tema escolhido mostra-se como um presságio da morte de todos os que escutam a descrição do personagem de Saramago, assim como renunciou a morte do próprio pintor:

Campo de Trigo com Corvos é o único trabalho em que o artista utilizou pinceladas com golpes tão vigorosos sob um céu muito turbulento. Van Gogh tinha um grande respeito pelas forças da natureza e já havia incluído céus semelhantes em várias de suas obras, mas não com tanta intensidade. A presença dos corvos, ave que está associada à morte, com o acentuando contraste do campo de trigo amarelo, dão origem às inúmeras interpretações... (<https://arteartistas.com.br/campo-de-trigo-com-corvos-vincent-van-gogh>)

“Um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis” parece também indicar que eles não mais darão conta de iluminar e fazer germinar campos de trigo, dada a intensidade sombria do céu que circunda os “sóis” e está prestes a se fechar sobre eles. Todas essas sugestões estão vinculadas à vida do pintor e a dos personagens em *Ensaio sobre a cegueira*, acometidos por um mal repentino, inexplicável,

que lhes rouba a visão, enclausurando-os na escuridão, no descaso, no sofrimento e na morte iminente.

Em *O cão semiafundado*, de Goya, estamos também diante de um quadro desesperador, onde um cão está aparentemente sendo tragado por terreno pantanoso, prestes a perder a vida. Considerado leal amigo do homem, o “afundamento” do cão parece sugerir que a lealdade entre os seres vivos está chegando ao fim. A lealdade é realmente questionada, transgredindo assim uma das maiores qualidades que deveria imperar no mundo, principalmente depois da vinda do grupo de cegos malvados liderados pelo cego da pistola e pelo cego de nascença. Eles demonstram um egoísmo desmedido e falta de empatia ao se apossarem de toda comida que é deixada à porta do manicômio e trocá-la pelos bens dos outros cegos: dinheiro, joias, etc., até atingir o extremo grau de perversidade quando sugerem que os cegos das outras cameratas só teriam comida se a trocassem por “suas mulheres”. Elas se tornam então moeda de troca, uma das situações mais píffias da humanidade. Como se a cegueira não fosse suficientemente avassaladora, a crueldade humana acrescenta momentos de terror ao caos – o sequestro da comida e o estrupo coletivo das mulheres. A mulher do médico, no entanto, ao se submeter às exigências do grupo liderado pelo cego armado, consegue planejar o assassinato dele com a tesoura que havia trazido de casa, o que faz quando um outro grupo de mulheres é requisitado.

Os 15 quadros denominados *Pinturas Negras* (1819-1823), de Goya, um deles sendo *O cão semiafundado*, têm uma história bem peculiar: foram pintados sobre o estuco das paredes da Vila del Sordo, sendo ambos, Goya e proprietário anterior, surdos. Depois da venda do casarão, os 14 quadros restantes foram retirados das paredes por um artista e restaurador, mas antes foram fotografados. Na fotografia desse quadro, veem-se dois pássaros no céu – direção do olhar suplicante do cão – e uma pequena parte do corpo do animal acima da parte superior do barranco. Não se veem esses detalhes na restauração. O título original, *El perro*, realmente não indica que o cão esteja se afundando, pode apenas indicar que ele está em um nível mais baixo do que o barranco que esconde a maior parte de seu corpo. Seu olhar suplicante em direção ao céu, no entanto, quer no quadro quer na foto, assemelha-se ao dos cegos no quadro de Brüguel. Muito mais dramática, seria, no entanto, a iminente morte do cão, ao afundar em terreno pantanoso, como descreve o personagem anônimo.

Ao descrever *A carroça de feno*, o personagem desconhecido menciona uma casa à esquerda, um cão, à margem do rio, olhando para a carroça no meio do rio, direcionando, assim, nosso olhar. A pintura retrata uma cena rural da região de East Bergholt, onde Constable nasceu, famosa por sua beleza. A casa mantém, até hoje, o nome do proprietário da época – o Chalé de Willy Lott, também surdo, e tanto a casinha como o trecho de rio são tombados como patrimônio histórico. Irônica essa privação do sentido da audição em Goya e no antigo proprietário de Vila del Sordo e de Willy Lott, cujo chalé foi eternizado na pintura de Constable. Irônico também o fato de a carroça não estar cheia de feno, mas vazia, pronta a receber o feno que está sendo ceifado um pouco mais adiante. Segundo Aduato Novaes, desde Platão,

diversos autores têm defendido que o conhecimento sensível é vago, confuso e inadequado e que:

A realidade sensível jamais pode produzir um saber porque as coisas sensíveis são ao mesmo tempo dissemelhantes, muitas e múltiplas nelas mesmas. Aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê. Os sentidos, como as paixões, perturbam a alma e sem temperança, conduzem ao vício e à loucura. O homem que contempla é absorvido pelo que contempla. Por essa razão, Platão nos convida a desconfiar da percepção, das pulsões e dos caprichos do corpo. (Novaes 1997: 10)

Parece que a lembrança do personagem anônimo não é mais totalmente clara, pois ele descreve uma mulher com uma criança no colo, que não está presente na pintura de Constable. Na pintura *A carroça de feno ou O retorno da colheita de feno*, do francês Louis le Nain, a carroça está com feno e, em primeiro plano, uma mulher sentada acalenta uma pequena criança em seus braços. A carroça de Constable, por outro lado, traz um certo frescor ao momento por estar no meio do riacho, por representar pessoas ao ar livre. Os ouvintes estão vivendo o oposto no manicômio: o confinamento, a penúria, a fome, o caos, a imundície, que pode, por contraste, parecer ainda mais pungente. A expansão, a beleza da natureza, a serenidade e a harmonia, implícitas na visão rural, aguçam nossos sentidos e repelem a “paisagem” contrastante em *Ensaio*. Em termos abrangentes, é a tradição em colisão com a transgressão.

A *Última ceia*, na qual Jesus Cristo e seus apóstolos estão reunidos pela última vez, pode simbolizar a proximidade do fim de alguns daqueles que estão no manicômio, assim como na pintura:

Esta pintura é uma composição rigorosa e equilibrada, onde o gesto tem uma importância grande, pois é através dele que as emoções são transmitidas e a narrativa é construída. Essa importância do gesto na construção da narrativa pictórica para Leonardo ficou registrada em um dos seus livros de apontamentos. Nesse texto ele afirma que o objetivo principal da pintura, e também o mais difícil de conseguir, é retratar “a intenção da alma humana” através dos gestos e movimentos dos membros. (<https://www.culturagenial.com/a-ultima-ceia>)

Dos 13 homens na Santa Ceia, Jesus e Judas – emblemas do bem e do mal – não poderão mais compor cena semelhante. A erradicação dessa oposição binária radical parece apontar para a ideia de que só sobreviverão aqueles que são um amálgama do bem e do mal. Afinal, a heroína de Saramago, a mulher do médico, a única personagem que tem a visão preservada, para livrar as mulheres do manicômio de novo estupro, comete assassinato, de modo calculado, planejado, cruel. Como o estupro, ela representa “a intenção da alma humana”. Ela segue outro grupo de mulheres, não o seu, para que a contagem das mulheres termine antes dela, assim ela não será notada nem molestada, e aguarda friamente o término do sexo oral demandado, o

momento do gozo sexual do líder dos cegos malvados, para enfiar-lhe a tesoura na garganta.

Aliviando a tensão dessa última violência, uma descrição do detalhe de pura beleza, a referência a Vênus em *O nascimento de Vênus*, de Boticelli, parece apontar para o renascimento das mulheres, que deixam de ser moedas de troca. A pintura retrata o gesto pudico de Vênus que cobre seus seios com uma mão e com outra segura seus longos cabelos ruivos sobre seu púbis. Finalmente as mulheres do manicômio estão em comando de seus corpos novamente. À esquerda do quadro estão o deus do vento Zéfiro e uma ninfa, que ajudam a conduzir a concha, embarcação de Vênus. À direita, a Deusa da Primavera está prestes a cobrir o corpo de Vênus com uma manta. Realmente o quadro não representa o nascimento de Vênus, mas o movimento de Vênus, impulsionado pelo vento. Os detalhes da pintura – o cabelo de Vênus, o manto e o vestido da Deusa Primavera, a inclinação de Zéfiro e da ninfa, o mar crispado – todos indicam movimento. Um movimento em direção ao destino final. Nesse sentido, explica-se o assassinato do cego da pistola, que é o primeiro movimento de retorno a uma “possível estabilidade” e a uma “convivência harmoniosa”. Como resultado do assassinato, os cegos não terão que se submeter mais aos cegos maldosos, como também se moverão para fora do manicômio. Os guardas estão, aparentemente, cegos ou mortos. Portanto, os cegos da camerata do médico podem sair do manicômio em busca de liberdade, de comida e do aconchego do lar. Ao saírem, encontram, no entanto, um caos total – abandonados à sorte, os cegos e mortos estão espalhados pela cidade, ruas interrompidas por carros parados em todas as direções com suas portas abertas, animais esqueléticos perambulando pela cidade – uma cidade marcada pela cegueira, fome, imundície e morte. E essa visão nos leva à descrição da pintura de uma batalha, mencionada pelo cego anônimo, e à qual associamos *As Sabinas*, de David, com mulheres e crianças mortas juntamente com os homens ou soldados.

Ao final de *o Ensaio*, a pintura *O pesadelo*, de Füssli, também conhecido como Füssli, encerra esse ciclo de referências intermediáticas onde pinturas se agregam e se misturam para formar uma enorme *canvas* verbal, descrita ou reproduzida pelo cego anônimo. Nada mais apropriado do que terminar esse ciclo com a imagem – um detalhe da pintura – do cavalo “Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas”, grandes e esbranquiçados. Nessa pintura, uma jovem adormecida está sendo visitada por um íncubo, demônio sentado em seu ventre, enquanto a cabeça está caída fora da cama, com uma expressão facial indefinida, entre agonia e entrega. Há várias versões desse quadro de Füssli, mas mesmo quando a perspectiva é totalmente oposta ou verticalizada, os olhos do animal são os elementos mais impressionantes da tela – dentro da escuridão do quadro, a beleza do corpo da moça, coberto e moldado por vestes brancas, onde senta o demônio, é deveras impactante, mas os olhos esbugalhados e esbranquiçados do animal, mencionados pelo cego, arrebatam e prendem o olhar do observador. O personagem não está, no entanto, descrevendo a pintura, mas enfatizando apenas o detalhe, a cabeça do animal na pintura *Nightmare*, cuja tradução literal do inglês seria “égua noturna ou égua da noite”, sugerindo um retorno à tradição folclórica das visitas do íncubo e do súcubo a seres adormecidos. É ela, a “égua da noite”, que carrega o demônio que se imiscui no mundo onírico da moça

e rouba-lhe a energia vital. Mas o quadro também aponta para um futuro próximo, para um despertar depois do pesadelo, sendo o pesadelo a cegueira e o despertar quando os personagens cegos de Saramago passam paulatinamente a enxergar. A alegoria chega ao fim!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas alusões à pintura, descrições ou detalhes picturais de quadros são referências intermediáticas à pintura dentro do universo ficcional de *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago. Seguindo a técnica do escritor, Luiz Fernando Meirelles, em *Blindness*, adaptação fílmica do romance (Reichmann; Meneghini 2009: 169-175), faz também uso de quadros famosos, alguns incluídos no texto outros não, para estabelecer, mesmo que inconscientemente, um elo entre as imagens projetadas na tela e o acervo cultural do espectador. Se tal relação não for percebida ou se o espectador desconhecer as pinturas evocadas, haverá, ainda assim, uma apreciação estética, tanto do texto de Saramago como do filme de Meirelles. Essa apreciação não terá, no entanto, a mesma intensidade e densidade que tem para aqueles que, ao perceber a sugestão pictural, mesmo que seja apenas de um detalhe de uma pintura, “viajam” imaginariamente ao universo pictural ou acervo cultural da humanidade.

Sejam essas referências classificadas como alusões, evocações, descrições, écfrase, achamos por bem incluir no título do trabalho a expressão “referências intermediáticas”, por ser uma expressão mais abrangente e por sugerir um diálogo entre duas mídias diferentes – neste caso a literatura e a pintura – sem, no entanto, transformar o magistral romance de Saramago em um texto plurimidiático.

OBRAS CITADAS

CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representation of Non-Verbal Texts. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, & Erik Hedling, orgs. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 1997. 19-33.

CLÜVER, Claus. A New Look at an Old Topic: Ekphrasis Revisited. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, jan./abr. 2017.

CUNHA, Sonia. A última ceia de Leonardo da Vinci. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/a-ultima-ceia/>. Acesso em: 07 maio 2021.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Thaís Flores Nogueira Diniz, org. *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 47-69.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 6, p. 42-65, 1998-1999, .

NOVAES, Adauto. De olhos vendados. Adauto Novaes, org. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1977. 9-20.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. Tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Thaïs Flores Nogueira Diniz, org. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012. 15-45.

REICHMANN, Brunilda, & Camila Meneghini. Fernando Meirelles: a recriação fílmica de *Ensaio sobre a cegueira*. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 13, n. 1, p. 169-175, jan./jul. 2009.

WOLF, Werner. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, & Walter Bernhart, eds. *World and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Word and Music Studies 4. Leiden: Brill, 2002. 13-34.