

# Das páginas às telas - *Ensaio sobre a cegueira*: o romance de José Saramago para o cinema

*From the pages to the screens - Blindness:  
José Saramago's novel in the cinema*

Francisco Carlos Malta  
Universidade Estadual do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)  
[chicomalta@gmail.com](mailto:chicomalta@gmail.com)  
<https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-8444-2268>

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar as diversas estruturas narrativas utilizadas no processo de desenvolvimento de um roteiro cinematográfico, especialmente quando se trata da adaptação de uma obra literária do ponto de vista da protagonista feminina. Para tal análise, será utilizado como corpus o romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, adaptado pelo roteirista Don McKellar e dirigido por Fernando Meirelles em filme lançado em 2008. A finalidade deste estudo é apresentar o processo de construção narrativa no contexto audiovisual, tendo como base a obra literária. Para isso, serão utilizados conceitos de especialistas em roteiros cinematográficos, tais como Linda Hutcheon (2010), Robert McKee (2006) e Christopher Vogler (2006). A criação do roteiro será dividida em quatro categorias: narrativa, estrutura, ensaio sobre imagens e o universo feminino em Saramago.

**Palavras-chave:** narrativa; literatura; adaptação; cinema; roteiro.

## ABSTRACT

This article aims to investigate the different narrative structures that are used in the process of developing a cinematographic script, especially when it comes to adapting a literary work from the point of view of the female protagonist. For this analysis, the *corpus* used will be novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995) by José Saramago, adapted by screenwriter Don McKellar, and directed by Fernando Meirelles in a film released in 2008. The purpose of this study is to present the process of narrative construction in the audiovisual context, based on the literary work. To this end, we will use concepts from specialists in film scripts such as Linda Hutcheon (2010), Robert McKee (2006) and Christopher Vogler (2006). The script creation will be divided into four categories: narrative, structure, essay on images, and the feminine universe in Saramago.

**Keywords:** narrative; literature; adaptation; cinema; screenplay.

## INTRODUÇÃO

Ao criar uma narrativa, a ideia inicial que surge é do tema principal da história. Seja para a literatura ou para o cinema, esse é apenas um ponto de partida para inúmeras indagações. Quando se trata da adaptação literária para o cinema, novos tópicos ganham discussão. A proposta deste artigo é investigar a elaboração do roteiro sob o viés da adaptação literária, especialmente na escolha da protagonista feminina. Muito se discute sobre o resultado do filme, mas, se o roteiro é a origem de tudo, como ele é produzido? Como transcrever palavras em imagens?

A possibilidade de adquirir novas técnicas e, principalmente, de trazer à tona a discussão sobre o reconhecimento do profissional que escreve para o cinema é motivadora. O roteiro é o ponto de partida para todo o trabalho no audiovisual, onde se pode visualizar antecipadamente a história no corpus do texto e verificar a viabilidade da produção. São muitos elementos definidos posteriormente à sua escrita, por isso o roteiro é percebido como uma rota que se dirigirá a algum lugar esperado.

Contar uma história faz parte da natureza humana. Tanto o cinema como a literatura se ocuparam dessa faceta, procurando reconstruir, cada um à sua maneira, o que ficará para a posteridade. Suas concepções atravessam gerações e se perpetuam. Como assinala Hutcheon (2010), ambas são narrativas ficcionais com suas especificidades: enquanto o cinema oferece a imagem pronta, a literatura possibilita ao leitor criar seu universo de imagens.

Muitas vezes, quando uma obra literária é lançada, não demora para que as especulações cinematográficas girem em torno dela, visando a possibilidade de uma transposição para o cinema. Com o romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago, não foi diferente. A trama do escritor português ganhou uma versão pelas mãos do diretor brasileiro Fernando Meirelles e do roteirista canadense Don McKellar.

Ao transpor uma narrativa de uma linguagem para outra, ou seja, da literária para a fílmica, rompe-se um código, e o tradutor recria em cima da obra original. A passagem de uma linguagem literária para uma linguagem cinematográfica é o que se pode chamar de tradução de linguagens. Ismail Xavier (2003) afirma que

o livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, em princípio,

distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura (Xavier, 2003, p. 62).

No âmbito da literatura saramaguiana, constata-se que a configuração psicológica das personagens femininas apresenta complexidade e camadas a serem descobertas. O recorte deste estudo partiu da constatação de que frequentemente analisamos somente o resultado do filme, negligenciando a fonte que deu origem à história. Por isso, uma pergunta irá guiar esta discussão: como a linguagem intervém no sentido da palavra para imagem na construção da personagem?

## **NARRATIVA: PROCURANDO UMA VOZ**

José Saramago é um dos nomes mais expressivos da literatura portuguesa. Homem de muitas facetas, foi escritor, dramaturgo, jornalista e poeta. Durante seu percurso literário, ganhou os principais prêmios, incluindo o Camões – o mais importante prêmio da língua portuguesa – em 1995. A consagração veio em 1998, com o Nobel de Literatura. Saramago nasceu em uma família simples no interior de Portugal, na vila de Azinhaga. Mais tarde, mudou-se com a família para Lisboa, onde passou parte de sua vida. Não pôde entrar para a faculdade por falta de recursos, e seu primeiro emprego foi como serralheiro. As dificuldades não o impediram de persistir na carreira literária. Em 1947 – mesmo ano em que nasceu sua primeira filha – publicou, aos 25 anos, seu primeiro romance, *Terra do Pecado*.

A origem de Saramago se reflete em sua narrativa sempre que procura dar voz aos excluídos e marginalizados. Mais do que um recurso estilístico, percebe-se uma ideia bem-sucedida da recuperação da cultura popular. A voz saramaguiana só aparece com a publicação, em 1980, do romance *Levantado do chão*. Essa obra representa um verdadeiro divisor de águas na carreira do escritor, na qual suas características definem seu estilo. E para os excluídos também se dirige o olhar de Fernando Meirelles.

Meirelles é um diretor paulistano e um dos mais conceituados cineastas do Brasil. Consagrou-se com a direção do filme *Cidade de Deus* em 2002, sendo indicado ao Oscar de Melhor Direção. Oriundo da publicidade, o diretor surgiu na década de 1990, promovendo atividades pela agência Olhar Eletrônico e sendo responsável por grandes campanhas publicitárias no Brasil. Tal empenho o levou a criar a O2 Filmes, iniciando,

assim, uma bem-sucedida carreira de produtor e diretor no cinema brasileiro. Na virada do século, o paulistano levou à TV Globo o curta-metragem *Palace II* (2000), apresentado dentro da série *Brava Gente Brasileira* (2000). O episódio nada mais era do que uma síntese adaptada do romance *Cidade de Deus* (2002), de Paulo Lins. Com essa prerrogativa, Meirelles já estava realizando um estudo para o futuro trabalho.

Don McKellar, por sua vez, é canadense e iniciou sua carreira como ator em 1989, em Toronto. Em 1998, foi aclamado pela crítica por sua atuação no filme *Last Night*. Desde então, o roteirista se desdobra em trabalhos como ator, escritor e diretor. É importante frisar que o próprio roteirista é o intérprete do personagem “ladrão”, no filme de Meirelles. Seu personagem nos remete a uma fina ironia, visto que o roteirista em questão também rouba palavras alheias. Pela adaptação do romance de Saramago, o canadense ganhou o prêmio da Associação de Roteiristas do Canadá em 2009.

*Ensaio sobre a Cegueira* (2008), obra-prima do autor português José Saramago, é um romance que mergulha nas profundezas da condição humana e da sociedade. A história começa com uma inexplicável epidemia de cegueira que se espalha rapidamente, deixando a cidade em completo caos. Nesse contexto, a cegueira é metafórica, representando não apenas a perda da visão física, mas também as cegueiras moral, ética e emocional que afligem a humanidade. No decorrer do romance, Saramago explora as nuances do comportamento humano em situações extremas. Os personagens são submetidos a condições brutais e, à medida que a civilização se desintegra, são forçados a enfrentar o lado mais sombrio de suas próprias naturezas. “Estamos todos cegos” (Saramago, 2008, p. 310). Essa frase nos oferece um ponto de partida para o entendimento da obra. A narrativa desvela a fragilidade das estruturas sociais, revelando como a sociedade pode se desmoronar quando os laços que nos unem são rompidos.

O que acontece quando alguém se depara com uma obra literária e pensa imediatamente em transcodificá-la para o cinema? Por que fazer isso? Qual prazer em esmiuçar palavras em imagens? Afinal, livros continuam sendo lidos há milênios, e inúmeras obras inéditas continuarão a ser lançadas.

Ao realizar a transmutação de um romance para o digital, muitos elementos são colocados em questão, visando sempre a manter a ideia do autor principal e expandir a proposta narrativa. Com o cinema, não é diferente, embora haja um alcance maior e outros recursos que acabam por ampliar seu público. Ao nos depararmos seja com um poema ou

um livro, uma voz nos conta a história, ou, como bem define Alfred Alvarez (2006, p. 19), “o escritor trabalha para criar ou encontrar uma voz que irá alcançar o leitor, fazendo-o apurar os ouvidos e prestar atenção”. É essa voz universal na narrativa saramaguiana que se destaca. Nessa mudança de código, qual das vozes irá sobressair?

## **ESTRUTURA**

A estrutura de um roteiro cinematográfico é fundamental para a criação de um filme coeso e envolvente. Geralmente, os roteiros seguem um formato padrão para garantir uma narrativa clara e compreensível para a equipe de produção e o público. O termo *story* em inglês denota “estória”, assim como *script* traduz-se por “texto escrito”, no qual figuram indicações e possíveis diálogos. Esses termos são moldados para os universos televisivo e cinematográfico, pois se prestam ao propósito de apresentar uma narrativa. Conforme as palavras de Robert McKee (2006, p. 17), “uma regra prescreve: ‘você deve fazer desta maneira’. Um princípio assegura: ‘isto funciona ... E tem funcionado desde os tempos primordiais’”. O objetivo principal do criador de uma narrativa deve consistir em construir uma história bem estruturada e que tenha algo a comunicar, algum elemento que o público anseie por ouvir.

A questão da adaptação e das relações intertextuais com outras formas artísticas, como a literatura, é intrínseca ao desenvolvimento da linguagem audiovisual. Segundo Linda Hutcheon (2010), com o advento das novas tecnologias e a convergência de mídias, a autoria necessariamente envolve adaptação. A pesquisadora destaca que, ao designarmos uma obra como adaptação, estamos indicando abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). Como Gerard Genette (1982, p. 5) concebe, trata-se de um “texto de segundo grau”, criado e recebido em conexão com um texto anterior. Essa é a razão pela qual os estudos de adaptação frequentemente são comparativos. Entretanto, isso não significa que as adaptações não possam ser interpretadas como trabalhos autônomos, conforme Hutcheon analisou. É raro que uma adaptação consiga preservar a originalidade da fonte sem realizar mudanças significativas.

Existe uma norma para a adaptação que possa garantir a fidelidade à obra original e, ao mesmo tempo, atrair o público? O importante é que a adaptação tenha a capacidade de contar uma história interessante e coerente no formato audiovisual. A ideia da obra

original pode ser mantida, mas é inevitável que mudanças sejam feitas para que se adapte às particularidades do meio. O público deseja uma narrativa envolvente e coerente, que mantenha o interesse do telespectador. Hutcheon (2010, p. 189) avalia que uma adaptação “implica, para seu público entendido, uma dupla interpretação, um movimento conceitual de ida e volta entre a obra que conhecemos e aquela que estamos experimentando”. O audiovisual tem o poder de mesclar o referencial com o sonho, criando uma experiência para o público.

Para Robert Stam (2008), a noção de fidelidade possui uma parcela de verdade. Stam esclarece que,

[q]uando dizemos que uma adaptação foi ‘infidel’ ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações de fato não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances fonte; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da ‘fidelidade’ não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível (Stam, 2008, p. 4).

No entendimento de Muniz Sodré (1978), a literatura de massa se caracteriza pela presença de uma linguagem clara e acessível, voltada para o grande público e que busca entretenimento e emoção. Nessa reescrita, cabe ao roteirista decifrar as palavras em imagens, proporcionando ao telespectador as informações mais essenciais contidas no romance. Já o cinema, como forma de expressão artística, tem sua própria linguagem e suas próprias convenções estéticas, que muitas vezes diferem da literatura. Nesse sentido, adaptar uma obra literária para o cinema implica uma série de escolhas criativas e estéticas por parte dos adaptadores. É preciso encontrar formas de traduzir para a linguagem audiovisual aquilo que a obra literária expressa por meio de palavras. O resultado será sempre uma obra autônoma, que deve ser avaliada por seus próprios méritos e não apenas como uma cópia ou uma transposição do original.

Assim, é importante considerar que as adaptações não devem ser vistas como uma espécie de traição ou desrespeito à obra original. Pelo contrário, elas podem ser uma

forma de expandir o alcance e o impacto de uma história, permitindo que ela seja apreciada por públicos diferentes e em novos contextos.

Existe um complexo jogo entre o literário, a cultura de massa e o popular. Em *Teoria da literatura de massa* (1978), Sodré nos diz:

A literatura de massa diverte, mas também ensina — só que o seu sentido pedagógico, ao contrário da literatura culta,   manifesto, está na superfície do texto. Evidentemente, não tão manifesto quanto ao caráter pedagógico de um sermão religioso, de uma prega o moral ou de uma doutrina o política, mas sempre visível, ao nível dos significados, enquanto deusa da virtude ou tomada de posi o ideológica no confronto das opo es míticas. Por isso, a literatura de massa precisa garantir uma certa margem de credibilidade, a fim de mostrar que, no texto, nem tudo,   fic o. Esta garantia só pode ser buscada nos elementos ideológicos da história, da ordem social, da indústria informativa – cultural.   a informa o, enquanto sistema apoiado pelo mercado, que legitima a literatura de massa (Sodré, 1978, p. 87).

A escritora Linda Hutcheon (2010) observa que a rela o entre diferentes linguagens tem aumentado o interesse pelas obras literárias, muitas vezes até por aquelas quase esquecidas. Segundo Hutcheon, a literatura não apenas sobrevive, mas se transforma e se adapta ao mundo moderno. A autora afirma que “[a] cumplicidade entre as diferentes linguagens s  aumentou o interesse pelas obras literárias, por vezes esquecidas. A literatura sobrevive; se transforma e se adapta ao mundo moderno” (Hutcheon, 2010, p. 45). Tanto para quem escreve uma obra original quanto para quem enfrenta o desafio de uma adapta o, as escolhas criativas e est ticas podem ser muito próximas, já que o livre arb rio pode desvirtuar a vida e as obras inspiradas livremente.

## **ENSAIO SOBRE IMAGENS**

O livro *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago apresenta um painel assustador de uma epidemia branca, que afeta a todos indiscriminadamente, independentemente de cor, raça, idade ou sexo. No trecho a seguir, extraído do romance de Saramago, pode-se observar o momento em que o personagem “cego da contabilidade” assume o poder e profere ameaças aos que o rodeiam.

Da minha cegueira não sabes nada, Tu não às cegas, a mim não me enganas, Talvez eu seja a mais cega de todos, já matei, e tornarei a matar se for preciso, Antes disso morrer s de fome, a partir de hoje acabou-se a comida, nem que

venham cá todas oferecer numa bandeja os três buracos com que nasceram, Por cada dia que estivermos sem comer por vossa culpa, morrerá um dos que aqui se encontram, basta que ponham um pé fora dessa porta, Não conseguirás, Conseguiremos, sim, a partir de agora seremos nós a recolher a comida, vocês comam do que cá tem. Filha da puta (Saramago, 2008, p. 188).

O autor investiga diversas reações humanas em situações de sobrevivência, levando-nos a ponderar sobre dilemas éticos, morais e comportamentais ao longo da narrativa. Essa abordagem na escrita, característica de Saramago, ecoa o conceito apresentado por Robert McKee (2006, p. 106): “A verdadeira essência de uma personagem é revelada nas escolhas que ela faz sob pressão; quanto maior a pressão, maior a revelação e mais autêntica a escolha em relação à natureza essencial da personagem”.

Ao adaptar o romance para o cinema, o diretor Fernando Meirelles e o roteirista Don McKellar tiveram o cuidado de preservar a autenticidade da obra de Saramago. Tanto no livro quanto no filme, os personagens não possuem nomes próprios, sendo identificados apenas pela função que desempenham. O diretor optou por diferenciar as raças no filme, mas isso não afetou a compreensão do romance, já que a desumanização afeta a todos indiscriminadamente, independentemente de raça ou cor.

Saramago faz um jogo de palavras em sua narrativa, explorando o campo semântico da visão, enquanto Meirelles utiliza recursos cinematográficos, como contrastes de luz e escolhas de lentes, para transmitir a sensação de cegueira branca. No romance, há um trecho que aborda a parábola: “Paulo matava e perseguia cristãos, mas o Senhor foi até ele e o converteu. Ele o converteu pela cegueira. É isso que acontece conosco” (Saramago, 2008, p. 58). O roteiro de McKellar (2010) é enxuto nas descrições de linguagem cinematográfica, transformando pensamentos em falas, sons e imagens visuais. É possível realçar a pintura “Parábola dos Cegos”, de Pieter Bruegel, pois a trama de Saramago incorpora tal dispositivo parabólico, enquanto o filme de Meirelles o explora em diversas sequências cinematográficas.

A personagem “mulher do médico” é a condutora da narrativa, mantida por McKellar na adaptação para o cinema. Segundo o roteirista Robert McKee (2006), todas as personagens estão na história por causa do relacionamento com o protagonista, ajudando a delinear as dimensões complexas desse personagem. McKellar (2010) fala sobre suas dúvidas na construção dessa personagem:



Eu até cheguei a perguntar a Saramago por que a Mulher do Médico demorou tanto tempo para tomar alguma atitude em relação ao hospital. Por que ela não agiu mais rapidamente? Por que, quando ela viu o que estava acontecendo, não pegou uma tesoura e matou o algoz? Era uma responsabilidade que ela não sabia que teria de assumir. Ela se conscientiza disso por meio das ações e circunstâncias, e isso é algo que teria de ser sentido de maneira mais forte no filme (Mckellar, 2010, p. 51).

A seguir, um trecho extraído do roteiro de Don McKellar (2010):

#### **CENA 65. DORMITÓRIO 1. INT. NOITE**

Os sons aterrorizantes dos recém-chegados fizeram com que todo mundo corresse de volta para a segurança de suas próprias camas. O MÉDICO e a MULHER DO MÉDICO se juntam.

#### **MÉDICO**

Espere aí. Aí vêm eles,

#### **MULHER DO MÉDICO**

Isto é impossível. Já temos demais...  
O MÉDICO pega a mão dela.

#### **CENA 66. SAGUÃO DO HOSPITAL.EXT.NOITE**

Um HOMEM IDOSO CEGO cai portas adentro. A multidão em pânico tropeça sobre ele. Outro homem cai.

#### **PORTA VOZ (V.O.)**

...Número doze: qualquer um que tente deixar as dependências será corrigido à força. Obrigado por sua atenção. Obrigado por cumprir seu dever pelo bem da nação...

#### **CENA 67. ALA CONTAMINADA DO HOSPITAL.INT.NOITE**

RECÉM-CHEGADOS arranham as janelas de vidro e as portas. Os residentes da ala ainda com visão – -entre eles o BARMAN – -não cabem em si de tanto medo.

#### **PACIENTE CONTAMINADO**

Meu Deus, parem com isso! Montem barricadas nas portas!  
TIROS são ouvidos, vindos do pátio.

(Mckellar, 2010, p. 33).

## O UNIVERSO FEMININO EM SARAMAGO

Na obra de José Saramago, o universo feminino apresentado merece um recorte à parte. O autor imortalizou diferentes mulheres ao longo de suas narrativas. Em *Levantado do Chão* (1980), temos Sara da Conceição, que representa um divisor de águas em sua carreira. Os pais da moça não queriam que ela se casasse com Domingos Mau-Tempo, que vivia bêbado, e o pai previa um desfecho trágico para ele. Inconformada, Sara da Conceição se entrega ao homem, e seus pais aprovam o casamento.

Em *Memorial do Convento* (1982), Blimunda é filha de uma condenada à fogueira. A protagonista conhece Baltazar durante a execução de sua mãe. Heroína atípica, logo mostra sua independência: mesmo sem conhecê-lo, leva-o para sua casa.

Na obra *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (2010), Maria de Magdala ou Maria, apresenta-se como a personagem bíblica que faz parte da história contada pela humanidade. O discurso de Saramago é transgressor na medida em que desmistifica a virgindade de Maria, naturalizando a concepção divina de Jesus. Tal recorte rompe com o dogma que confere à Virgem Santíssima a condição de Santidade e pureza no lugar sagrado em que a igreja a colocou.

Principal personagem feminina em *Ensaio sobre a cegueira*, a “mulher do médico” não foge à regra das mulheres transgressoras. No início do romance, ela já se sacrifica pelo marido e o acompanha até o manicômio, onde os cegos estão alojados, fingindo estar cega também. Mas sua imunidade tem um preço: enquanto os demais estão jogados à barbárie, ela, com sua independência, testemunha toda a decadência humana e é obrigada a matar para defender outras mulheres. “Não se acuse, foram as circunstâncias; aqui, todos somos culpados e inocentes. Muito pior fizeram os soldados que nos estão a guardar, e até mesmo estes poderão alegar a maior de todas as desculpas: o medo” (Saramago, 2008, p. 101). Tal situação a faz assumir a liderança dentro desse cenário opressor, comprovando, assim, a saga de uma heroína moderna.

Para Vogler (2006, p. 60), o herói “enfrenta a possibilidade da morte e é levado ao extremo numa batalha contra uma força hostil”. No roteiro, essa sequência inicia-se na cena 94, quando o Rei da Ala 3 assume seu posto, e se estende até a sequência 128, quando ele e seus comparsas decidem atacar as outras alas, terminando com seu assassinato pela “mulher do médico”. Segundo a perspectiva de Vogler (2006), todo herói precisa

confrontar o perigo mortal e vivenciar essa experiência de vida-morte. Abaixo, está uma das cenas mais impactantes roteirizadas por Don McKellar.

**CENA. 114. CORREDOR DO HOSPITAL. INT. DIA**

Ela anda pelo corredor com a tesoura nas mãos.

**CENA 115. DORMITÓRIO 3. INT. DIA**

Chega à porta e olha fixamente para o espetáculo obscuro. Prepara-se para agir. Tranquila, mas com determinação, ela entra e atravessa a ala. Mulheres estão sendo estupradas por todos os lados, os sons em si são profundamente perturbadores, mas a MULHER DO MÉDICO não para de olhar. Mantém o olhar no seu alvo: o rei da ala 3. O CONTADOR está puxando uma mulher para sua cama e quando a MULHER DO MÉDICO passa, ele para um instante, os passos dela têm uma confiança e clareza fora do comum. O REI DA ALA 3 está sentado numa cadeira com uma mulher (a EMISSÁRIA DA ALA 2) entre as pernas. Quando ela está a ponto de atacar, os olhos do homem se abrem. A MULHER DO MÉDICO vem por trás dele e ergue a tesoura. Quando ela está a ponto de atacar, os olhos do homem se abrem. A MULHER DO MÉDICO enfia a tesoura na garganta dele e puxa para trás, arrastando o homem e a cadeira por três metros pelo chão. A mulher traumatizada que estava servindo ao homem começa a gritar, mas é silenciada por uma mão cobrindo-lhe a boca.

**MULHER DO MÉDICO-** (Cochichando no ouvido dela)

Não diga uma palavra.

O CONTADOR, enquanto isso, encontrou o corpo do Rei. Ele procura a arma do homem. A MULHER DO MÉDICO conduz a mulher traumatizada até a porta.

(Mckellar, 2010, p. 54).

O desejo das personagens saramaguianas é uma força que as leva a emergir de uma dominação masculina. São mulheres fora dos estereótipos femininos. Cada voz representa um grito de liberdade, sufoco, não aceitação dos dogmas estabelecidos, verdades questionadas. Nenhuma dessas personagens citadas aceita os fatos sem romper com o previsível.

Tendo como base o processo construtivo da narrativa dramática, a protagonista tem uma progressão contínua, seguindo todos os elementos da estrutura clássica, como *plots*, *clímax* e ponto de virada. McKee (2006) ensina a construção da personagem por meio do desejo, afirmando que a motivação está na busca pelo que a personagem quer, consciente ou inconscientemente, obtendo, portanto, um comando sobre ela.

Dentro dessa construção narrativa e dos desafios enfrentados pela protagonista, os conceitos estabelecidos por Christopher Vogler, em *A jornada do escritor: estruturas*

*míticas para escritores* (2006), podem ser aplicados à personagem “mulher do médico”. Vogler afirma que todas as histórias possuem elementos estruturais comuns, encontrados universalmente em mitos, contos de fadas, sonhos e filmes. A saga da jornada do herói, já estudada por Joseph Campbell, em sua obra *O herói de mil faces* (1990), pode ser facilmente identificada nessa jornada saramaguiana, com base nos conceitos ampliados por Vogler.

Christopher Vogler iniciou sua carreira na década de 1980 trabalhando nos estúdios de Walt Disney. Durante um período de crise na captação de público para animações, ele propôs que as equipes desenvolvessem ideias de criação para angariar um novo sucesso. Tendo estudado cinema na faculdade e sendo admirador do trabalho de Joseph Campbell, Vogler utilizou a teoria do monomito como base para elaborar uma estrutura de roteiro que se baseia no ciclo do herói ligado à estrutura da mitologia humana. A teoria do monomito, também conhecida como jornada do herói, foi desenvolvida pelo estudioso das mitologias comparadas Joseph Campbell (1990). Ele explorou a ideia de que mitos, contos de fadas e histórias folclóricas compartilham uma estrutura narrativa fundamental. Campbell argumentou que essas histórias seguem um padrão comum, que ele chamou de monomito, em que um herói embarca em uma jornada, enfrenta desafios, aprende lições e, finalmente, retorna transformado.

Para Campbell, os mitos são histórias que nos ajudam a dar sentido às nossas vidas, bem como na busca da verdade e no preenchimento do vazio existencial. Eles são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana e para aquilo que somos capazes de descobrir e vivenciar internamente. Embora a teoria de Vogler forneça uma estrutura para contar uma história, ela não deve ser vista como uma fórmula rígida, mas sim reconhecida como uma ferramenta valiosa. Em *A jornada do escritor*, Vogler (2006) enumera etapas e situações para construir uma narrativa, enquanto em *O herói de mil faces*, Campbell (1990) resgata contos de heróis de todas as épocas, culturas e religiões, buscando traçar os pontos em comum na história da vida humana.

Cada narrador de histórias, em qualquer época, adapta o padrão mítico de acordo com seus interesses ou as necessidades culturais. É por isso que esse herói tem mil faces, como destacou Campbell (1990). Tanto na saga da “mulher do médico”, no romance de José Saramago, quanto no roteiro elaborado por Don McKellar, é possível identificar todos os estágios delineados por Vogler na jornada da heroína. Tal método técnico foi

aplicado pelo roteirista em harmonia com a criação original da personagem por Saramago. A “mulher do médico” desempenha um papel crucial, superando todos os obstáculos ao longo da narrativa. É por meio dela que o telespectador experimenta os dilemas morais e éticos apresentados na história, permitindo-se identificar em diferentes momentos. Assim, a obra se revela como um espelho refletindo a sociedade

## **CONCLUSÃO**

A linguagem interfere na transição da palavra para a imagem, especialmente quando a imagem em movimento evoca um sentimento de realidade no telespectador; aquilo que aparece na tela é apenas um aspecto da realidade. A imagem é, por natureza, a representação da realidade, e o roteirista cuidadoso precisa trabalhar com ambas as vertentes para alcançar o realismo ficcional. Em outras palavras, o roteirista nos faz ver de forma realista aquilo que é ficção, por mais que seja uma expressão da imaginação. Assim como na literatura, onde é possível criar algo independente de fatos cotidianos, no audiovisual também é possível, uma vez que ele é, antes de tudo, a arte da ilusão. É o distanciamento entre o imaginário e o real que o audiovisual proporciona por meio da imagem.

Ao longo desta análise, tivemos a oportunidade de examinar diferentes fragmentos de escrita para o audiovisual. Do ponto de vista da escolha da protagonista feminina em *Ensaio sobre a cegueira* (2008), tanto o filme quanto o romance trazem uma reflexão sobre a condição feminina na sociedade contemporânea e sua representação na obra literária. Em busca de autonomia e independência, a mulher se depara com obstáculos que a relegam a posições de submissão e dominação; no entanto, ela supera tais desafios e se destaca, muitas vezes superando os homens em habilidades e competências.

Existe uma linha tênue entre os limites da criação estabelecidos no roteiro cinematográfico pelo adaptador e o romance-fonte. Ambos os códigos trabalham com ação criativa, sendo cada um criador em seu próprio ambiente. Tanto o cinema como a literatura permitem se desenvolver com experimentação e inovação, e nesse campo somente o próprio autor pode conhecer seus limites. A técnica e os recursos de linguagem surgem para facilitar o acesso ao caminho trilhado pelo protagonista, mas não buscam apontar verdades. Enquanto a palavra precisa ser decodificada pelo roteirista, a imagem

não precisa ser. A palavra é linear, enquanto a imagem não é, pois é livre de construções metafóricas e se apresenta como uma oração em si mesma, não requerendo referências externas. No contexto do audiovisual, a imagem é imperativa, não aceitando silêncios, o que a diferencia dos textos literários. O que importa – e o que tem sido percebido ao longo dos séculos – é o que fica para o público, passando de geração em geração: as boas histórias.

## REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, A. *A voz do escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2010.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus: romance*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MCKELLAR, Don. *Roteiro: cegueira. um ensaio*. São Paulo: Mister Books, 2010.
- MCKEE, Robert. *Story*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2008.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Tradução Ana Maria Machado.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003.

Recebido em: 15/05/2023

Aceito em: 01/12/2023

**Francisco Carlos Malta:** É formado em Publicidade e Letras, doutor em literatura comparada pela Universidade Estadual do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui MBA em Gestão de Negócios pelo Ibmecc. Professor no Ibmecc e na Universidade Estácio de Sá. É roteirista de cinema e TV, além de escritor.