

DISTOPIA, ALEGORIA E REDESCOBERTA DOS SENTIDOS: O SER HUMANO EM MEIO AO CAOS

Caroline Valada Becker (PUCRS)¹

RESUMO

As palavras utopia e distopia evocam campos de conhecimento distintos, como a política, a filosofia e a literatura. Esta, enquanto arte da representação, apropria-se das facetas inerentes a tais conceitos e engendra narrativas nas quais tempo e espaço tornam-se, muitas vezes, “não tempo” e “não lugar”, ainda que, por meio deles, espelhamentos e alegorias da nossa sociedade sejam delineados. Unindo distopia e alegoria, este artigo propõe um estudo comparado do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e do filme *Os sentidos do amor* (*Perfect sense*), dirigido por David Mackenzie e com roteiro de Kim Fupz Aakeson. Em ambas as obras, os cinco sentidos humanos desvendam-se como alegorias: a polissemia das palavras sentir, ouvir e ver é o grande tema que incita, portanto, reflexões acerca da condição humana e das relações sociais contemporâneas. Nesses mundos ficcionais, em meio às novas disposições da sociedade ocorridas após a perda dos sentidos, o caos ganha fôlego, o espaço urbano transforma-se e as pessoas modificam-se. Este artigo pretende cotejar filme e romance para analisar a representação alegórica e distópica dos sentidos (olfato, audição, visão, paladar) e a organização social e urbana que se instaura após a desestruturação do cotidiano.

Palavras-chave: Distopia. Alegoria. Literatura portuguesa.

1 INTRODUÇÃO

No século XVI, em 1567, o artista Pieter Bruegel criou “Land of Cockaigne” (geralmente traduzido por “País da Cocanha”), pintura que apresenta uma das tendências inerentes ao imaginário medieval: a fartura do alimento. Na tela, vemos representados homens satisfeitos e tranquilos, dormindo e descansando, cercados por muita comida. A arte, neste caso, indica uma utopia, um desejo de fuga ao contexto social e histórico

¹ Mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS, doutoranda na mesma instituição, na qual desenvolve a pesquisa “Representações utópicas e distópicas na literatura contemporânea portuguesa”.

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



vivenciado; em outras palavras, um sonho, pois “nega a realidade: mostra que o real está prenhe de possíveis” (ALBORNOZ, 1985, p. 29).



Figura 1 - “Land of Cockaigne”, de Pieter Bruegel
FONTE: Wikipaintings: visual art encyclopedia

Sem dúvida, a utopia carrega múltiplas acepções, principalmente porque pertence a diversos campos do saber, como a filosofia, a política e a literatura. Utopia, por vezes, indica desprezíveis rasgos de esperança e de desejo de mudança ao projetar ações ou indicar insatisfações; em outros momentos, apresenta-se como verdadeiros projetos filosóficos ou políticos; por fim, há, ainda, as criações artísticas – pintores, prosadores e poetas – que se apropriam do campo semântico da utopia.

No livro *O que é utopia*, Teixeira Coelho, parafraseando as propostas de Karl Mannheim, sugere quatro eixos para analisarmos a utopia: primeiramente, os movimentos messiânicos; em seguida, as ideias liberais e humanitárias, cujo desenho apresenta um futuro ideal (sempre na perspectiva de alguém) sem explicar como chegar a ele (*Utopia*, de Thomas More, por exemplo); a terceira tendência agrega projetos vinculados à mentalidade de sua época, ou seja, visam ao futuro, porém carregam as marcas do presente (*Leviathan*, de Thomas Hobbes, por exemplo); por fim, há as projeções políticas socialistas e comunistas, já no século XIX (Cf. COELHO, 1980, p. 51-55).

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Alguns teóricos que se debruçam sobre a temática da utopia consideram-na uma “resposta” à sociedade, algo como um espelho invertido por meio do qual se evidenciam a disposição social e as ideologias. Partindo dessa proposição, Jerzy Szachi indica que “a utopia de More pode ser lida como uma resposta, por exemplo, à pergunta: ‘Como seria a sociedade caso não existisse a propriedade privada?’” (1972, p. 12). Por meio da imaginação utópica, a pintura de Brueghel, talvez, incita o questionamento “como seria a vida sem a escassez de alimento?”.

A palavra utopia ganhou suas dimensões semânticas – a projeção de algo positivo, um sonho (quase) inalcançável – no século XVI, com a obra *Utopia*, de Thomas More:

A palavra “utopia” passou a existir com a publicação do pequeno livro de More, em dezembro de 1516. More cunhou-a ao fundir o advérbio grego *ou* – “não” – ao substantivo *tópos* – “lugar” –, dando ao composto resultante uma terminação latina. No relato fictício do livro, “**Nenhures**” é uma ilha recém-descoberta, situada em alguma parte do Novo Mundo. O sentido que “utopia” veio a adquirir enquanto substantivo comum – uma sociedade perfeita, ou a sua descrição literária – afigura-se legítimo quando nos reportamos ao título completo do livro, que é (traduzido do latim) “Sobre a Melhor Constituição de uma República e a Nova Ilha de Utopia”. (LOPES, 2011, p. XV, grifo meu)

Desde o século XVI, utopia é, portanto, um lugar, ou melhor, um “não lugar”, um “nenhures”. Concomitantemente, a utopia nega o que existe e projeta uma nova composição social. Sendo assim, o lugar, isto é, o espaço, é essencial para o conceito em discussão, como enfatiza Paul Ricoeur, no livro *Ideologia e utopia*:

[...] começamos pela ideia principal do nenhures, implícita na própria palavra “utopia” e nas descrições de Thomas More: um lugar que não existe em nenhum lugar real, uma cidade fantasma; um rio sem água; um príncipe sem povo, etc. [...] Deste “nenhum lugar”, é lançado um olhar exterior à nossa realidade, que repentinamente parece estranha, nada sendo já tido como certo. O campo do possível está agora aberto para além do atual; trata-se, portanto, de um campo para maneiras alternativas de viver (RICOEUR, 1986, p. 88)

As “maneiras alternativas de viver”, assinaladas pelo pensador, unem-se a outra característica: o não tempo, a “ucronia” (COELHO, 1980, 51). Algumas das obras que propõe

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



esse mundo ideal optam por localizá-lo em um tempo futuro – sem especificações, à deriva; ou muito distantes do contexto circundante ao momento da enunciação (ano de publicação, por exemplo). Daí surge, como assinala Ricoeur, um “olhar exterior”, uma vez que nos distanciamos e conseguimos, por meio de um processo quase alegórico, analisar o tempo ao qual pertencemos.

Enquanto o século XVI engendrou a palavra utopia, o século XX fortaleceu a palavra distopia (Cf. JACOBY, 2007, p. 31). Depois das frustrações históricas – a falência dos regimes socialistas e, principalmente, as guerras mundiais em 1914 e 1945 –, a literatura dedicou-se à narrativa das grandes distopias: *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, *1984* (1949), de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. Em um tempo futuro – seja os mais de 600 anos após Ford, em Huxley, seja o 1984, de Orwell (ambos momentos ancorados na realidade, mas dela distanciados) –, esses romances apresentam sociedades opressoras, nas quais características do mundo moderno foram potencializadas – a produção em série e o consumo; o controle do governo e a manipulação da informação.

Ao invés de projetar um “mundo melhor”, as distopias, partindo do contexto em que foram elaboradas, intensificam os possíveis desdobramentos de características específicas da sociedade. Para compreendermos a distinção entre utopia e distopia, vamos às palavras de Russel Jacoby, no livro *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*: as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade (JACOBY, 2007, p. 40). Por um lado, a busca da emancipação; por outro lado, o “assombro”. Contudo, ambas as propostas, quando desenvolvidas por meio da arte, por meio da literatura, provocam o leitor, suscitando uma série de reflexões acerca da condição humana. Por isso, alguns críticos sugerem pensarmos a distopia como um espelho invertido, no qual nos reconhecemos, ainda que não diretamente. Desse jogo de inversão, surge, em algumas obras, a faceta alegórica, tendência evidenciada no romance *Ensaio sobre cegueira*, de José Saramago.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



2 DESENVOLVIMENTO

O romance *Ensaio sobre a cegueira* não é, em geral, compreendido pela crítica como uma distopia. Ainda assim, podemos verificar vários indícios distópicos nessa obra de Saramago. Os romances distópicos anteriormente citados são alegorias de uma (possível) sociedade futura; *Ensaio sobre a cegueira*, por sua vez, apropriando-se do mote da visão e apresenta personagens que literalmente cegam, sem explicação médica. Contudo, há uma dimensão metafórica e alegórica, a qual conduz o leitor a outra acepção: a sociedade contemporânea está emoldurada por sujeitos individualistas, indiferentes a seus semelhantes. Em outras palavras, estamos cegos, esquecemos a alteridade.

Segundo Antoine Compagnon,

[...] a interpretação alegórica procura compreender a intenção oculta de um texto pelo deciframento de suas figuras. [...] A alegoria, no sentido hermenêutico tradicional, é um método de interpretação dos textos, a maneira de continuar a explicar um texto, uma vez que está separado de seu contexto. (COMPAGNON, 1999, p. 56).

A “intenção oculta” apresenta-se ao leitor como um nível de leitura; podemos interpretar a cegueira como uma catástrofe, sem explicações, ou, ainda, como uma metáfora. O leitor, enquanto construtor de sentidos, elabora outras formas de “deciframento”, as quais mergulham na obra, abandonam a superfície da linguagem – a materialidade – e buscam outros modos de compreensão. A alegoria seria, pois, “uma representação concreta de uma ideia abstrata” (KOTHE, 1986, p. 6), a ideia das relações humanas e da condução dos sujeitos na contemporaneidade.

Ensaio sobre a cegueira inicia com esta cena: um homem, em meio a uma cidade, no trânsito, fica cego – a cegueira branca, o “mal-branco” (SARAMAGO, 1995, p. 45) –, principiando uma epidemia que se alastrará e contaminará todos, exceto uma mulher – a esposa do médico. O narrador heterodiegético sugere, por meio de suas descrições, que o espaço da narrativa é uma cidade, porém não a especifica – não há nome de continente, país ou indicação de hemisfério. Em certa medida, portanto, nos deparamos com um “nenhures”

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



(com marcas do contemporâneo como telefones e televisões), uma vez que o narrador utiliza apenas palavras inexatas como Governo e Nação – “O Governo e Nação esperam que cada um cumpra o seu dever” (SARAMAGO, 1995, p. 51).

Esse grande espaço urbano será, logo no princípio da narrativa, minimizado, pois os cegos serão deslocados, pelas autoridades, para uma quarentena: “Agora falta decidir onde os iremos meter, senhor ministro [...], De que possibilidades imediatas dispomos, quis saber o ministro, Temos um manicômio vazio, devoluto, à espera de que se lhe dê destino” (SARAMAGO, 1995, p. 46). Nesse microcosmo, uma organização social específica será mantida; a figura do Governo, sem indicações de nomes ou possíveis analogias, mandará suprimentos e tentará manter-se como força organizadora. A voz oficial da ordem (ineficiente, é claro) enuncia diariamente um discurso por meio de uma gravação: “Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo considera seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 49).

Uma comparação com as teletelas presentes no romance *1984*, de George Orwell, é inevitável e demonstra a ideia da vigilância e da manipulação (ainda que no romance de Saramago o governo não tenha êxito), recorrentes nas distopias. A narrativa, em um segundo momento, retorna ao espaço da cidade, quando algumas personagens (a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho, o médico, a mulher do médico, o velho da venda e outros) conseguem sair do manicômio. Livres desse espaço de opressão, na grande cidade, encontram, novamente, o caos:

Foi à mesa que a mulher do médico expôs o seu pensamento. Chegou a altura de decidirmos o que devemos fazer, estou convencida de que toda a gente está cega, [...] não há água, não há eletricidade, não há abastecimentos de nenhuma espécie, encontramos-nos no caos, o caos autêntico deve de ser isto. (SARAMAGO, 1995, p. 244)

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



A cegueira levou a humanidade, nesse ambiente e nesse momento histórico indefinidos, a perceber suas fraquezas; sem a visão, sem a percepção do outro, não há organicidade, não há futuro – a síntese da distopia –, segundo a observação das personagens:

Haverá um governo, disse o primeiro cego, Não creio, mas, no caso de o haver, será um governo de cegos a quererem governar cegos, isto é, o nada a pretender organizar o nada, Então não há futuro, disse o velho da venda preta, Não sei se haverá futuro, do que se trata agora é de saber como poderemos viver neste presente. (SARAMAGO, 1995, p. 244)

A preocupação com a sobrevivência, vale assinalar, é tendência essencial das distopias pós-apocalípticas, ou seja, narrativas em que o mundo foi desestabilizado por algum acontecimento transformador, seja uma tragédia natural, seja um apocalipse zumbi. No cinema, na literatura e nas histórias em quadrinhos encontramos enredos cujo mote é esse: *O livro de Eli* (2010), com roteiro de Gary Whitta e direção de Allen Hughes e Albert Hughes; *A estrada*, de Cormac McCarthy; *The walking dead* (desde 2003), com roteiro de Robert Kirkman e desenhos de Tony Moore e Charlie Adlard.

Retorno às reflexões acerca do espaço no romance de Saramago: apesar de ser “nenhures”, ele existe enquanto representação, pois interfere (e pode determinar) nas relações sociais. No texto *Utopias urbanas*, Barbara Freitag analisa, justamente, a importância da arquitetura para a elaboração da cidade utópica. Para contextualizar sua explanação teórica, a autora refere o livro *As cidades sonhadas*, de Patrice de Moncan, e afirma:

Ao relembrar utopias como Atlântida, Utopia, o Falanstério e até mesmo Brasília, o autor destaca como primeira característica o isolamento. A maior parte das utopias (u-topos = sem lugar) eram situadas em ilhas distantes, desconhecidas, não identificáveis. Seus idealizadores fixavam-lhes um tamanho ideal: o Falanstério de Charles Fourier poderia ter até 3.000 habitantes, a “cidade jardim” de Ebenezer Howard estava prevista para 30.000 pessoas, Brasília foi planejada por Lúcio Costa para meio milhão de habitantes [...]. (FREITAG, 2003, p. 215-6)

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o espaço é isolado e principalmente não identificável. Tanto na cidade quanto no manicômio, o ambiente é “nenhures”. Interessa-nos observar

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



que as personagens de Saramago, assim como a ilha de Thomas More, estão isoladas, fato percebido pelo médico: “As ordens que acabamos de ouvir não deixam dúvidas, estamos isolados, mais isolados do que provavelmente alguém já esteve” (SARAMAGO, 1995, p. 51). No manicômio, há um isolamento literal e físico; posteriormente, nas ruas, há um isolamento metafórico e simbólico, ilhas de pessoas, pequenos grupos que tentam sobreviver.

A epígrafe do romance de José Saramago evoca uma parábola, supostamente retirada do *Livro dos conselhos* (uma invenção do autor): “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. As sentenças são uma orientação e indicam uma gradação das ações humanas. Podemos olhar, ver e reparar, todas ações relacionadas à visão. Contudo, do olhar, chegamos ao ver, como se desvendássemos algo; do ver, chegamos ao reparar, palavra polissêmica – por um lado, aprofundamos a observação, como se reparássemos no detalhe; por outro lado, reparamos o mundo, isto é, arrumamos, modificamos.

Dessa forma, a dimensão alegórica está sugerida e será reiterada: “O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos” (SARAMAGO, 1995, p. 131). A cegueira como alusão à indiferença é evidente, pois os humanos eram “cegos vivos” (SARAMAGO, 1995, p. 282), e o diálogo final do romance sintetiza essa dimensão: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

José Saramago, portanto, cria a alegoria da visão por meio de um romance distópico e, até mesmo, pós-apocalíptico, se considerarmos a cegueira como uma epidemia (ainda que não tenha explicações científicas). Entretanto, ele não foi o único a apropriar-se de alguns dos cinco sentidos humanos de modo metafórico. A narrativa fílmica *Sentidos do amor* (*Perfect sense*), dirigida por David Mackenzie, com roteiro de Kim Fupz Aakeson, propõe, também por meio de um enredo pós-apocalíptico, uma leitura alegórica das relações humanas.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



O título em inglês é mais eficaz, *Perfect sense*, uma vez que, assim como a epígrafe de Saramago, é dúbio. Primeiramente, podemos analisá-lo como uma sugestão da perfeição dos sentidos humanos (olfato, paladar, audição, visão e tato); após assistirmos ao filme, contudo, devido aos fatos narrados – justamente a perda dos sentidos –, o título aproxima-se de uma acepção mais irônica.

Nas primeiras cenas do filme, um narrador em *off* descreve o mundo: “Há escuridão. E há luz. Há homens e mulheres. Há comida. Há restaurantes. Doença. Há trabalho. Trânsito. Os dias como os conhecemos” (1’20”). O espectador inclui-se nesse “nós” enunciativo, afinal, identificamos, nas imagens, a sociedade contemporânea. O espaço, desta vez, não é nenhures; reconhecemos Londres bem como outros ambientes culturais devido a algumas marcas culturais, sugeridas por fotografias e outras sequências narrativas, breves cenas. Fica sugerido, assim, que os eventos alastram-se pelo mundo. Os lugares e o perfil identitário e cultural das imagens constroem um mosaico, apresentando o mundo em que vivemos. Algumas imagens, por exemplo, sugerem o espaço da Índia, outras os Estados Unidos, outras, ainda, a África:



Figuras 2 e 3 - Os indícios visuais de espaço.
FONTE: *Sentidos do amor*, 1’52” e 36’10”

As personagens principais são um cozinheiro, Michael, e uma cientista, Susan; ambos são solitários e negam a possibilidade de manter relações amorosas, postura que se transformará após se conhecerem. Essa história de amor soma-se à dimensão alegórica da narrativa: os sentidos humanos, um a um, desaparecem. Muito semelhante ao

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



desenvolvimento da diegese saramaguiana, em *Sentidos do amor*, uma personagem simplesmente percebe que perdera o olfato. No entanto, se em *Ensaio sobre a cegueira* nenhum fato antecede a cegueira, no filme os sentidos estão sempre relacionados a um sentimento, sugerindo uma relação entre sensações e sentimentos e os sentidos do corpo humano.

Na narrativa fílmica, o primeiro caso de perda do olfato acontece após uma tristeza profunda. O paciente explica aos médicos que, em determinado momento, sentira-se muito triste, chorara muito e, então, perdera o olfato. Em outras palavras, após lembrar-se do passado, a personagem experienciou sentimentos de tristeza e, enfim, o olfato sumiu. Os médicos não descobriram os motivos e nomearam a doença “Síndrome olfativa profunda”. A voz em *off* tece uma série de reflexões sobre o ocorrido: “Devastadas pelo luto, as pessoas são atingidas por tudo aquilo que perderam. Amantes que nunca tiveram. Todos os amigos falecidos. Pensam nas pessoas que feriram. Primeiro, devastadas pelo luto. E depois, sem sentir odores. Esta é a doença” (*Sentidos do amor*, 14’10’’).



Figura 4 - o sofrimento das personagens.
FONTE: *Sentidos do amor*, 14’10’’

Após esse primeiro caso, em um lento ritmo, outros acontecem. Com o passar do tempo (sem indicações precisas), os demais sentidos irão anular-se, todos com algum tipo de motivação, ainda que involuntária.

O processo de perda do segundo sentido foi diferente, pois afetou mais pessoas ao mesmo tempo. Desta vez, depois de um momento de intenso medo e terror, uma

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



verdadeira angústia marcada pelo pavor, há a voracidade e a gula – todos comem qualquer “coisa” disponível, como batom, flores, peixe cru, lixo etc. Nesta circunstância, as personagens, em meio ao ataque, dizem estas sentenças: “Há tanto ódio no mundo”, “Eu não quero morrer sozinha” e “Vamos morrer sozinhos”. A voz em *off* explica: “Primeiro o terror. E depois um momento de voracidade” (*Sentidos do amor*, 41’50’)



Figura 5 e 6 - a voracidade e a gula: força devastadora
FONTE: *Sentidos do amor*, 41’50’’

Até este momento, ainda que estivesse abalada e preocupada, a sociedade conseguiu reorganizar-se: “Aos poucos, as coisas voltam ao normal e a vida continua” (*Sentidos do amor*, 49’40). A construção narrativa demonstra de que maneira, no dia a dia, as pessoas conseguem superar as dificuldades por meio da personagem Michael. Uma vez que ele era um cozinheiro, desvendamos as consequências da ausência do olfato e do paladar. Primeiramente, os restaurantes ficaram vazios. Além do impacto na alimentação, ninguém mais conseguia confraternizar, todos estavam com medo. Entretanto, o ser humano reinventa as práticas sociais; a alternativa foi criar comidas cujo essencial não mais fosse o sabor, mas sim a consistência e as cores. A narradora em *off*, novamente, tenta explicar o que está acontecendo:

Grupos ambientalistas acreditam que é o início do apocalipse ecológico causado pela poluição, plantas modificadas geneticamente e hormônios. A inteligência alega que é um ataque ao mundo livre. Tudo aponta para os fundamentalistas. Os fundamentalistas falam da punição divina para um mundo de descrentes. E prometem que todos os puros de boa fé irão recuperar seu olfato nos dias finais.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Outros falam de um sistema capitalista degenerado que liberou um vírus militar para estimular a economia. (*Sentidos do amor*, 36')

Como as palavras acima sugerem, as pessoas tentaram encontrar explicações para os fatos recentes, principalmente depois do acesso de voracidade e de gula, o qual assustou a sociedade, pois as ações humanas foram animalizadas. Entretanto, o verdadeiro receio diante da epidemia ganhou fôlego, apenas, com o terceiro sentido perdido pela humanidade: a audição, caso nomeado “Síndrome severa de perda audição”. As consequências, desta vez, foram realmente perigosas. Assim como houve um acesso de gula, ocorreu, sem motivos, um acesso de raiva, de ira e de ódio, provocando, assim, ações violentas como brigas, mortes e muita destruição. Da raiva, chegou-se, então, ao à surdez – a audição ficara no passado. O desdobramento foi, inevitavelmente, o caos – uma das personagens, um cientista, diz: “Acho que podemos entrar em pânico agora” (*Sentidos do amor*, 58'06’’).

A organização da cidade, depois dos atos violentos, não se manteve e podemos perceber o cenário pós-apocalíptico ganhar fôlego; vemos, principalmente, a sujeira, a desordem e as ruas desertas:



Figuras 6 e 7 - a transformação do espaço urbano.
FONTE: *Sentidos do amor*, 35' e 1h 06'10’’

O espaço urbano, em meio ao caos, transforma-se e descrições desse ambiente estão presentes, também, no romance *Ensaio sobre a cegueira*, como notamos abaixo:

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



O aspecto das ruas piorava a cada hora que ia passando. O lixo parecia multiplicar-se durante as horas noturnas, era como se do exterior, de algum país desconhecido onde ainda houvesse uma vida normal, viessem pela calada despejar aqui os contentores, não fosse estarmos em terra cegos veríamos avançar pelo meio desta branca escuridão as carroças e os camiões fantasmas carregados de detritos, sobras, destroços químicos, garrafas., vísceras, pilhas cansadas, plásticos, montanhas de papel, só não nos trazem restos de comida, nem sequer umas cascas de frutos com que pudéssemos ir enganando a fome, à espera daqueles dias melhores que sempre estão para chegar. (SARAMAGO, 1995, 294)

No romance de Saramago, o governo agiu e isolou os cegos; no filme *Sentidos do amor*, o governo solicitou que as pessoas permanecessem em casa, cerceando, também, a liberdade dos sujeitos. A atitude daqueles responsáveis pela ordem, objetivando diminuir o contágio do suposto vírus, foi distribuir rações de comida (apenas gordura, afinal, não havia mais o paladar), enquanto mensagens repetiam-se na televisão – aspecto que podemos associar à teletela e ao altifalante.



Figuras 8 e 9 - a intervenção do governo após o caos instaurar-se.
FONTE: *Sentidos do amor*, 1h 07'39" e 1h 11'49"

Novamente, o ser humano adapta-se, retorna às suas atividades e recria as relações sociais. Sem os sons, por exemplo, a música inexistente; entretanto, outro modo de fruição é criado: literalmente sentir a música, sua vibração, tocando as caixas de som, aproximando-se dos instrumentos.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Figura 10 - as novas formas de interação social.
FONTE: *Sentidos do amor*, 1h 17'23''

O último sentido a abandonar a humanidade é a visão. Os atos violentos implicaram o distanciamento das pessoas, porém todas sentiram, em determinado momento, sem explicação, como anteriormente acontecera, um desejo intenso de estar ao lado daqueles que amavam, um desejo de demonstrar carinho:

É assim que a escuridão cai sobre o mundo. Mas antes os momentos de luz. Uma hesitação compartilhada do lóbulo temporal. Uma apreciação profunda do que significa estar vivo. Mas, acima de tudo, a vontade de alcançar o outro, de oferecer calor, compreensão, aceitação, perdão, amor. (1h 22'45'')

As personagens principais – Susan e Michael – estavam distantes, pois, com o surto de raiva, se agrediram. O desejo de estar próximo à pessoa amada, contudo, fizera os dois se encontrarem. Quando vislumbraram um ao outro, na rua, perceberam que algo aconteceria, uma mudança física; a visão de ambos torna-se embaçada (a narrativa fílmica evidencia a perspectiva de cada personagem e torna a imagem levemente imprecisa, embaçada). Neste momento, quando os corpos se aproximam, quando as mãos se tocam, eles cegam.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Figura 11: a cegueira no momento do reencontro.
(Fonte: *Sentidos do amor*, 1h 26'47'')

A voz em *off*, então, retorna, mas distancia-se, nomeando as personagens “eles”. Interessantes são os recursos utilizados pela narrativa: quando as personagens estavam surdas, o som é eliminado do filme; agora, quando as personagens cegam, a imagem fica plenamente preta, quanto ouvimos as últimas ponderações da voz em *off*:

Está escuro agora, mas sentem a respiração um do outro e sabem tudo que precisam saber. Eles se beijam. E sentem as lágrimas do outro em suas bochechas. E se houvesse restado alguém para vê-los, teriam parecido simples amantes, acariciando o rosto um do outro. Corpos colados. Olhos fechados, inconscientes do mundo ao seu redor. Porque é assim que a vida passa. (1h 26'38'')

Os cinco sentidos humanos (na verdade apenas quatro, pois o tato se mantém), assim como na obra de Saramago, podem ser compreendidos como alegorias. A tristeza e o olfato relacionam-se devido à memória, especificamente porque muitas reminiscências são evocadas pelos aromas, cheiros, odores. A gula e o paladar tecem uma relação explícita, desprovida de simbologias: o exagero da gula implica a ausência do sentido. As alegorias mais expressivas – aspecto que sugere uma gradação nos problemas que se instauram – são as duas últimas, a audição e a visão. Se não ouvirmos o outro (em pleno diálogo com o “se não vemos o outro”), seremos irracionais e violentos, estaremos sujeitos a ações animalizadas. A visão, ou melhor, a cegueira, sugere a cegueira do amor, pois o desejo de

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



estar com o outro, o desejo de doar carinho, leva os humanos à procura de companheiros confiáveis, com os quais poderiam estar na escuridão, com os quais gostariam de estar na escuridão.

3 CONCLUSÃO

Segundo o professor Edson Luiz André de Souza, “a utopia instaura outro tipo de contato acionando uma compreensão que vem plena de esperança, de invenção, recusando a repetição das catástrofes a que assistimos passivos e resignados” (SOUZA, 2006, p. 170). As distopias, na direção oposta, delineiam e instauram tais catástrofes. De modo positivo ou de modo negativo, romances que se apropriam de tendências utópicas e distópicas convidam o leitor à reflexão. As alegorias, por sua vez, intensificam as indagações, desacomodando leitor ou espectador.

Ensaio sobre a cegueira, por meio da voz de seu narrador distanciado, apresenta um mundo caótico e sujo, no qual a humanidade desvenda suas atitudes egoístas e maldosas. O tom é avassalador, e o desfecho, dúbio: para alguns, a visão retornar para algumas personagens pode ser indício de esperança; contudo, as palavras finais, enunciadas por tais personagens, podem ser compreendidas como signo da inércia dos sujeitos, “Cegos que, vendo, não vêem.” (SARAMAGO, 1995, p. 310). O tom do filme *Sentidos do amor* é mais lírico, concedido, inclusive, pelo narrador em *off*; as consequências da epidemia são sérias, mas contornáveis, ao menos até o momento da cegueira. A negação da visão, no filme, relaciona-se mais fortemente ao amor, evocando o mito de Eros e Psique. Ainda assim, as últimas palavras do filme podem, também, suscitar duas interpretações: os olhos fechados e a inconsciência podem referir-se apenas ao amor, sentimento que permite nos enclausurarmos e nos preocuparmos apenas com o amado; ou, em oposição, indicar a nossa indiferença com os outros, com a sociedade, com o mundo ao nosso redor.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



REFERÊNCIAS

ALBORNOZ, Suzana. *Ética e utopia: ensaio sobre Ernst Bloch*. Porto Alegre: Movimento, 1985.

COELHO, Teixeira. *O que é utopia?* São Paulo: Brasiliense, 1981. (Série Princípios).

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

FREITAG, Barbara. Utopias urbanas. In: *A sociologia no tempo: memória, imaginação e utopia*. BARREIRA, César (org.). São Paulo: Cortez Editora, 2003.

JACOBY, Russel. *Imagem Imperfeita - Pensamento utópico para uma época antiutópica*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)

LOPES, Mauro Brandão. Thomas Morus, humanista e mártir. In.: *A Utopia*. MORE, Thomas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

RICOEUR, Paul. *Ideologia e utopia*. Lisboa: 70, 1991.

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

SOUZA, Edson Luiz André de. Furos no futuro: utopia e cultura. In: *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. SCHÜLER, Fernando; BACELLOS, Marília de Araújo (orgs.). Porto Alegre: Sulina, 2006.

Wikipaintings: visual art encyclopedia. Disponível em:

<<http://www.wikipaintings.org/en/pieter-bruegel-the-elder/parable-of-the-blind-1568#supersized-artistPaintings-186788>>. Último acesso em: 29 de Agosto de 2013.

FILMOGRAFIA

Perfec Sense (2010). Direção: David Mackenzie. Roteiro: Kim Fupz Aakeson.