

QUANDO A FEBRE VEM DA ALMA: UMA ANÁLISE DO MÍSTICO E O INSÓLITO NO FILME *A FEBRE* (2019) E *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* (1995)

WHEN THE FEVER COMES FROM THE SOUL:
AN ANALYSIS OF THE MYSTIC AND THE UNCANNY
IN THE FILM *A FEVER* (2019) AND *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* (1995)

Enzo de Sousa Pereira
UFMA
Naiara Sales Araújo
UFMA

Resumo

Pretende-se, neste trabalho, investigar a manifestação do elemento insólito e do místico na obra cinematográfica *A Febre* (2019), de Maya Da-Rin e na obra literária *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago. Com esse propósito, busca-se analisar o insólito na perspectiva do fantástico literário, suas reverberações e diálogos com a linguagem do cinema. Durante a análise, são destacados três pontos de justaposição entre as obras: a doença, a sociedade na qual se manifesta o evento e o conflito com o sobrenatural. Verifica-se que as doenças manifestadas em ambas as obras não são fruto de reações naturais, mas de questões ligadas ao sobrenatural e à alma, dinâmicas instintivamente relacionadas ao estilo de vida que levam os protagonistas.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro; literatura fantástica; insólito; *A Febre*; *Ensaio Sobre a Cegueira*.

INTRODUÇÃO

No mundo contemporâneo, onde as dinâmicas de diferentes formas do viver, religiões e estruturas sociais estão cada vez mais próximas, as lendas, os mitos e os relatos fantásticos diversos terminam por, também, se relacionar. Nesse sentido, o processo da formação histórica do povo brasileiro,

Abstract

*This paper aims to investigate the manifestation of the uncanny and mystical element in the movie *A Febre* (2019), by Maya Da-Rin, and in the literary work *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), by Jose Saramago. With this purpose, we seek to analyze the uncanny from the perspective of the literary fantastic, its reverberations and dialogues with the language of cinema. During the analysis, three points of juxtaposition between the works are highlighted: the disease, the society in which the event manifests itself, and the conflict with the supernatural. It appears that the illnesses manifested in both works are not the result of natural reactions, but of issues related to the supernatural and the soul, dynamics instinctively related to the lifestyle led by the protagonists.*

Keywords:

*Brazilian cinema; fantastic literature; uncanny; *A Febre*; *Ensaio Sobre a Cegueira*.*

sua colonização e miscigenação forçadas marcam um conjunto de interações profundas entre diferentes culturas, resultando em um imaginário heterogêneo de lendas, mitos e relatos fantásticos no Brasil atual.

Enquanto nas áreas urbanas as crenças são, em sua maioria, tomadas por uma perspectiva

ocidental, ou seja, as lendas, os mitos, os contos são influenciados por raízes europeias - a exemplo do cristianismo, religião predominante no país desde a colonização europeia -, em outras partes do país, povos nativos cultivam maneiras diferentes de observar o místico, o religioso e o insólito. É o que ocorre com Justino, protagonista no filme *A Febre* (2019), de Maya Da-Rin.

Na obra, o homem - um nativo brasileiro de 45 anos - vive em Manaus com sua família, onde trabalha como segurança de um porto de cargas. Justino passa a ouvir um barulho de uma região florestal próxima de sua casa, um ruído de uma criatura que parece provocá-lo. Com o passar dos dias, uma febre inexplicável toma conta do protagonista, que já não consegue explicar os fenômenos ocorridos a partir da razão ocidental.

É em perspectiva similar que se apresentam os ocorridos em *Ensaio Sobre Cegueira* (1995), de José Saramago. Contudo, diferente do filme, Saramago é um escritor português e escreve sua obra ao seu contexto. No livro, um homem é tomado por uma cegueira inexplicável, de luz branca, que aos poucos, infecta toda a cidade onde se passa a história. As angústias e os medos dos moradores são divididos entre um fenômeno inexplicável e olhar racionalizado.

Em ambas as obras, doenças clinicamente inexplicáveis atingem os protagonistas, e suas angústias são manifestadas revelando outra faceta das narrativas. Para investigar as obras, utiliza-se uma análise do fantástico contemporâneo, em que o fenômeno insólito não é justificado pelo medo ou pela vacilação, mas pela estranheza, pela inquietude ou perplexidade, o que críticos como David Roas (2014) ou Jaime Alazraki (2001) chamam de neofantástico. Tanto no livro como no filme, o fenômeno insólito é apresentado com estranheza, não a fim de causar medo, mas como uma dinâmica de perplexidade, questionando os parâmetros do natural e oferecendo uma percepção profunda do fantástico.

UM BREVE RELATO DO FANTÁSTICO NO SÉCULO XX

Sabe-se que a literatura fantástica tem sua fase mais fecunda na Europa, durante o século XIX. Uma das teorias mais disseminadas acerca do gênero literário fantástico é a do teórico Tzvetan Todorov,

em *Introdução a literatura fantástica* (1970), que relaciona um conjunto de obras ao longo do século XIX que compartilha de significativas relações, discutindo os limites entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso, gêneros vizinhos segundo o autor. Para Todorov, o fantástico ocorre no tempo da incerteza, quando há um universo comum, regido pelas leis do mundo natural e é, objetivamente, quebrado pela manifestação do elemento insólito. “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sem sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (Todorov, 1975, p. 30). Ao revelar uma resposta, seja de aceitação ou recusa do fenômeno insólito, a narrativa tende a entrar em seu gênero vizinho, estranho ou maravilhoso.

Essa concepção tradicional do fantástico é transformada a partir do século XX, especialmente por meio do escritor Franz Kafka, como verifica Todorov (1975): “A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação apresentada no texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX” (p. 181). Em *metamorfose* (1915), a ação insólita é introduzida no início do texto e não como objeto de quebra das leis naturais. Nessa obra, o protagonista Gregor Sansa acorda transformado em um inseto em sua cama. Contudo, sua condição não causa medo narrativo e é rapidamente naturalizada pelos personagens, sendo suas angústias, medos e inquietudes o grande foco da trama. Portanto, não há hesitação, mas uma constante estranheza que acompanha o universo da obra.

Esse modelo fantástico, que emerge no século XX, será chamado por alguns críticos de neofantástico. Enquanto o *modus operandi* do fantástico tradicional se diferencia a partir de uma situação natural que gradativamente culmina no insólito, o neofantástico costuma introduzir no início da narrativa o elemento fantástico, não havendo progressão gradual. O teórico Jaime Alazraki (2001) comenta que o neofantástico apresenta uma intenção diferente, uma outra prática de apresentação do mundo verossímil:

Uma perplexidade ou inquietude sim, pelo insólito das situações narradas, mas sua intenção é muito diferente. São, em sua maior parte, metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou

interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceptual ou científico que lidamos diariamente (Alazraki, 2001, p. 29).

Como discorre o autor, os efeitos gerados por essas narrativas são como entrevisões que contrapõe o sistema científico em que vivemos, o universo conceitual onde as leis da razão e o conhecimento racional são últimos. Nesse sentido, o espaço do *real* torna-se também o espaço do *irreal*, condensados sobre um mesmo universo. Autores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Franz Kafka são alguns dos nomes que lidam com a transformação do fantástico no século XX.

Para o teórico David Roas (2014), o neofantástico ou fantástico contemporâneo apresenta-se como uma evolução natural do gênero fantástico, em função de uma noção diferente do homem em relação a si e ao mundo. Trata-se, segundo o autor, de uma “irrupção do mundo anormal em um mundo aparentemente normal” (Roas, 2014, p. 71), como ocorre em *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), de Jose Saramago.

As narrativas fantásticas literárias foram, ao longo da história, um forte objeto de referência para o cinema e sua linguagem. Desde o nascimento, a sétima arte lida com a representação do mundo, da natureza e do insólito ficcional em sua linguagem, dialogando com a literatura até os dias atuais. No Brasil contemporâneo, uma safra de cineastas tem realizado filmes com uma percepção aguçada para o universo fantástico, apresentando um olhar pragmático e crítico do insólito em cena. Filmes que dialogam com o conceito de *cinema de fluxo*¹ e com uma representação das agonias, medos, angústias e desejos do humano contemporâneo.

Para tanto, nesta pesquisa, utiliza-se o filme *A Febre* (2019) como objeto de análise para o insólito fantástico no cinema brasileiro atual, assim como o livro *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995) para uma análise comparada das obras, pois, como discorreremos à frente, as representações do medo e do perigo nas obras estão condicionadas aos medos e ao psicológico humano, não somente a fatores externos como uma presença monstruosa ou estranha.

O FANTÁSTICO EM A FEBRE (2019) E EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA (1995)

Para analisar o fantástico no filme *A Febre* (2019) e *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), levam-se em consideração dois pontos: o primeiro é que em *A Febre* (2019) a narrativa é protagonizada por um nativo brasileiro, portanto, suas angústias e medos - fatores primordiais para manifestação do insólito aqui - são desencadeados, especialmente, pela sua relação (ou a falta dela) com o espaço urbano e o estilo de vida ocidental. O segundo ponto são as linguagens nas quais estão inseridas as obras, uma cinematográfica e a outra literária.

Em *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), a ocorrência do fantástico não acompanha somente um personagem, mas toda a cidade que inexplicavelmente é atingida pela “cegueira de luz”. Em ambas as obras, as doenças - a cegueira ou a febre - representam um incômodo pulsante dos sujeitos para com o mundo onde vivem, um lugar verossímil ao dito “real”. Não é o propósito desta análise discutir os limites do fantástico no cinema, nem mesmo adaptações da escrita para o recurso audiovisual, como ocorrem em adaptações literárias para o cinema. Pretende-se aqui investigar de que forma se relacionam - ou não - o fantástico e o elemento místico² nas duas obras.

Em *A Febre* (2019), somos apresentados a Justino (Regis Myrupu), um nativo brasileiro que vive em Manaus há 20 anos e atualmente trabalha em um porto de cargas. Todos os dias ao voltar para casa, o homem precisa atravessar uma avenida que separa a cidade da floresta. Ao caminhar pelo lugar, Justino passa a ouvir sons da floresta, pegadas que parecem chamá-lo.

O estabelecimento da atmosfera de perplexidade, em que o irreal e o real convivem no mesmo espaço, é traçado logo no início da obra, quando o homem, ao retornar para casa, se depara com os sons vindos do mato. Contudo, não há medo, mas inquietude. “O neofantástico de Alazraki busca uma perplexidade, uma inquietude, diferentes do medo provocado pelo fantástico tradicional” (Fratucci, 2017, p. 609.) Os sons que Justino ouve são como um chamado, um desejo interno de abandonar a vida urbana e retornar para a comunidade onde vive o resto de sua família, seu irmão e sua irmã. Esse desejo é expresso com mais



Figura 1 – Personagem Justino na Avenida que separa seu bairro (lado direito da imagem), da floresta (lado esquerdo da imagem).

Fonte: Cineset.³

força quando sua filha é aprovada no vestibular e precisa se mudar para Brasília. A partir daí, o homem é tomado por uma febre inexplicável, que a medicina - representando a razão científica ocidental - não consegue explicar. Essa febre passa a se intensificar junto aos barulhos que vem da floresta.

Enquanto no filme a simbologia do mal-estar do indivíduo - expressa por meio da doença repentina e inexplicável - manifesta-se gradualmente, no livro *Ensaio Sobre a Cegueira*, já se apresenta na segunda página. Um homem, parado ao semáforo é tomado por uma cegueira branca. Misteriosamente, outras pessoas que tiveram contato com o personagem passam a sofrer do mesmo problema, e a partir daí é estabelecida uma convenção de mal comum na sociedade. A cegueira leva os sujeitos a viverem, refletir e externalizar seus medos e angústias, especialmente por desconhecer a natureza do problema. Pessoas normais e saudáveis tornam-se, sem maiores explicações, doentes. Mas afinal, o que é ser normal? Pessoas com visão saudável tornam-se, repentinamente, cegos. Mas será que antes elas conseguiam ver o mundo em que viviam? Saramago estabelece metáforas muito poderosas por meio do acontecimento inexplicável,

do episódio insólito: “[...] a metáfora central, articuladora de toda a narrativa, é a da cegueira. Como em outros textos do mesmo autor, é um evento inexplicável e inacreditável que põe em curso os acontecimentos” (Teixeira, 2010, p. 02). O professor Gilberto Teixeira elucida que devido a metáfora estabelecida no livro, - através do evento sobrenatural - Saramago aborda questões como valores e a sociedade contemporânea.

A intenção da metáfora é demonstrar que a cegueira é a condição natural do ser humano contemporâneo. Cegos estamos para aquilo que dá sentido à vida humana, aos valores que instituíram a ideia mesma de civilização, os valores básicos da solidariedade social, a perspectiva da defesa dos mais frágeis perante a cobiça dos mais fortes (Teixeira, 2010, p. 03).

O mal-estar representado pela cegueira na obra de Saramago pode ser observado também no filme *A Febre*, através do personagem Justino. Contudo, enquanto no livro do autor português os personagens afetados pela cegueira branca não conseguem enxergar o mundo tal qual se tornou, Justino, por sua vez, apresenta uma solidão constante pelo oposto, por ser o único a conseguir “enxergar” com clareza as contradições, violências e desumanização que acobertam a existência do

homem contemporâneo. Sua febre incessante não descansa, tal como uma febre da alma causada pela forma de vida inóspita que os homens levam, aos olhos do personagem.

Nesse sentido, em ambas as obras é possível notar paralelos de metáforas que são desenvolvidos pela narrativa, por exemplo, a doença e a inquietude. Mas é somente no desfecho das obras que se dá, de fato, a conclusão dos fenômenos fantástico-sobrenaturais.

O INSÓLITO E A SUA MATERIALIDADE NAS OBRAS

Na obra de Saramago, um aspecto forte que marca a aparição do desfecho sobrenatural é a prática da violência e do autoritarismo, seja em esfera macro ou micro. No livro, após o governo descobrir a gravidade da doença, os cegos pela epidemia são capturados e isolados em um manicômio, onde são distribuídos em duas alas: na primeira, estão aqueles que já estão cegos pela doença, e na outra ala, estão aqueles que tiveram algum contato com os cegos, e que, portanto, correm risco de cegar a qualquer momento. Com o passar do tempo, o manicômio passa a ficar cada vez mais cheio, já que a cegueira se torna uma epidemia no mundo exterior e mais pessoas são jogadas ao desalento do manicômio. É nesse espaço que se traduz uma forte mensagem da obra: a degradação da humanidade em relação aos valores que fundaram a civilização, como a justiça, dignidade, respeito a diversidade e cuidado social.

Por esse viés, a tirania e o aspecto fascista que contaminam a organização política do Estado também se refletem na esfera microcós mica do manicômio, em que cegos “malvados” impõem a extrema violência como forma de dominação dos demais internos, exercendo total controle sobre a comida que lhes é enviada pelas autoridades e fazendo com que os outros paguem pela comida com os pertences (Ricarte, 2020, p. 228).

Com o tempo, a tirania mostra-se não somente do estado, que isola as pessoas em um espaço insalubre, em condições sub-humanas e sem buscar uma cura para o problema, mas também das pessoas que são jogadas naquele espaço. Enquanto todos no manicômio são esquecidos pelas autoridades, um grupo de pessoas lá se impõe como gerenciador do local, apreendendo toda a comida que entra no manicômio, fazendo

com que os outros paguem pelo alimento com os seus poucos pertences e, também, com violência sexual, no caso das mulheres.

O medo, a desumanização e a violência que se manifestam logo após a crise da cegueira inesperada funcionam como um escape para a maldade que já existia, e que agora é aceita socialmente. A doença sem justificativa natural, o insólito e as ações do estado em relação a ele, funcionam para evidenciar um diagnóstico de crise do homem moderno.

No filme *A Febre*, por sua vez, essa crise é manifestada no espaço cotidiano, nas vivências do mundo dito “comum”, ou “real”, e, portanto, somente aquele que consegue observar tais contradições é que se torna o doente, como é o caso do personagem Justino. Enquanto no livro de Saramago o caos instaura-se após a doença, no filme de Maya Da-Rin, a crise dos valores humanos na sociedade ocidental é naturalizada, e mostrada de modo sutil na narrativa, através do olhar de um *outsider*, um indígena que não se adequa ao estilo de vida do homem branco.

Essa dicotomia estabelece-se com clareza em seu ambiente de trabalho quando um novo vigia, Wanderlei, troca de turnos com Justino. O inconveniente novo colega é um ex-capataz que se refere ao protagonista como “índio”, mas que, apesar disso, não o vê como um “índio de verdade”. No filme, ocorre o seguinte diálogo entre os personagens:

Wanderlei: Você é bom de mira, índio?

Justino: Não gosto de pegar em arma não.

Wanderlei: Mas já teve que usar?

Justino: Só para caçar.

Wanderlei: Eu na fazenda, dormia era abraçado com a minha. Lá tem muito índio, sabe? Índio de verdade. Flecheiro, caceteiro (A Febre, 2019).

A fala de Wanderlei revela um olhar estereotipado do indígena como um sujeito violento, desordeiro e bestial, um olhar que ignora os sistemas de valores e individualidades dos grupos indígenas. A desconfiguração étnica de Justino, de sua identidade como sujeito e de suas crenças e práticas no mundo, manifestam-se no filme a partir da figura do novo colega de trabalho.

É notório o desconforto de Justino quando ocupa o mesmo espaço que Wanderlei, nesse caso, a tensão está ligada não à figura de Wanderlei em



Figura 2 – Criatura morta após receber o tiro.
Fonte: Captura do autor.

específico, mas ao olhar pejorativo do homem em relação as práticas e vivências dos povos indígenas. A partir desse diálogo, os personagens não interagem mais verbalmente, e suas dinâmicas físicas tornam-se carregadas de tensão, uma violência simbólica que paira no ar e que, no desfecho fantástico da obra, se projeta em cena.

Esse mesmo desfecho atrelado ao fantástico é desenvolvido quando a família de Justino decide visitá-lo. Durante a reunião de jantar, os mais velhos contam histórias de criaturas místicas para os mais novos. Nessas cenas, os relatos dos personagens sempre são feitos em idioma tukano. Destaca-se também o fato de que Justino sempre utiliza o idioma tukano em sua casa, falando português somente quando necessário.

Sobre os idiomas falados no filme, Fonseca e Moreira (2022, p.19) relatam que “O filme é falado em três línguas: português, tikuna e tukano”.⁴ Na cena do jantar, todos assistiam uma matéria de jornal que apresentava um perigo na vizinhança, um animal (de natureza não discriminada na matéria) estaria à solta, matando outros animais na vizinhança. O irmão de Justino então diz que pode não se tratar de um bicho. “Pode ser outra

coisa, mas aparece na forma de um bicho”, e também diz “esses bichos do mato, a cutia, a paca, a mucura, são gente no mundo deles” (A Febre, 2019). Assim, as lendas e mitos de seres fantásticos vão manifestando-se na obra. Aos poucos, o fantástico que parecia metafórico, alegórico, vai transformando-se em um fenômeno metafísico concreto no filme. Na sequência seguinte, após alguns acontecimentos, Justino tem um sonho incomum que relata ao seu irmão.

[...] Entrei na mata pelo caminho do asfalto, seguindo o som de uma batida. Fui seguindo aquele som. [...] No meio do caminho, vi o corpo de um animal caído. Mas o corpo estava vazio, sem órgãos. Só tinha a pele, e o coração ainda batendo. [...] Foi aí que o coração levantou, e olhou para mim. Ficou mexendo no ar, de olho em mim. Fiquei com medo e fui embora dali. No meio do caminho, olhei para trás, e no lugar da pele de bicho, estava uma imagem humana de pé, olhando para mim. Foi então que eu acordei... (A Febre, 2019).

No sonho, os relatos envolvem uma criatura mística, com poderes sobrenaturais como o de se camuflar em outra forma, de animal ou humano. O relato de Justino torna-se real nas últimas sequências do filme. Nesse momento, o homem já não consegue dormir devido à alta febre. Justino é realocado para o turno noturno em seu serviço - pois como já não dorme direito, passa a sofrer



Figura 3 – Depois que Justino se vira, a criatura morta se levanta em forma humana.
Fonte: Captura do autor.

com falta de atenção e lentidão no porto onde trabalha. Durante o turno noturno, Justino ouve um som vindo da mata e encontra um buraco no gradeado que separa o porto (onde trabalha) da mata (de onde, desde o começo do filme, ouve um barulho que o chama).

O homem decide seguir o barulho apunhalando sua arma e se depara com um animal canino. Justino atira na criatura, que morre logo no primeiro disparo. Justino observa a criatura morta e, logo após, se vira para deixar o lugar. É então que ouve um barulho de assobio, e ao se virar, vê seu colega de serviço, Wanderlei. Assim como no sonho, uma criatura mística, em forma de animal, se transforma em humano e o observa. Segundo o relato de seu irmão, aquela é a criatura de outro mundo, se manifestando na forma humana, como se verificam nas figuras 2 e 3:

A relação entre o mundo real e o mundo metafísico é escancarada. Se antes, a febre de Justino simbolizava um sintoma, um elo entre o mundo real e o fantástico sobrenatural, agora, o mundo real e o metafísico misturam-se, dando origem às alegorias fantásticas que foram apresentadas visual e textualmente ao longo do filme.

No desfecho da obra, o sintoma de febre que Justino sentia desde o começo vai embora - após matar a criatura mística no mato - e, com sua filha indo estudar em Brasília, a decisão de retornar para sua comunidade torna-se mais fácil. Um lugar onde sua alma não vive em desamparo e sua percepção do mundo, da natureza e do místico é respeitada. Essa última parte é insinuada no filme durante a cena final, onde Justino está em um pequeno barco navegando rio adentro e atraca em um lugar de floresta. Ao descer, leva consigo alguns pertences e então ocorre o corte final (também chamado de *black out*, na linguagem do cinema).

É importante mencionar que insinuações e finais abertos são comuns em produções do cinema contemporâneo, bem como do cinema brasileiro contemporâneo, especialmente em obras não ligadas aos parâmetros comerciais, como é o caso de *A Febre*. O filme teve sua estreia no famoso festival de Locarno, na Suíça, levando para casa os prêmios Leopardo de Ouro, de Melhor Ator, para Regis Myrupu, o prêmio da crítica internacional *FIPRESCI* e o prêmio "*Environment is Quality of Life*". Foi premiado nacionalmente também no Festival do Rio - Prêmio especial do Júri e Melhor

direção -, somando 29 premiações em diferentes festivais no total. Atualmente está disponível na plataforma de streaming *Netflix*.

Como se observa pelo final das narrativas, em ambas as obras, os fenômenos insólitos são resolvidos - deixam de apresentar-se na forma de doenças ou sintomas -, manifestando o fantástico como recurso de reflexão para as práticas e ações humanas, para a organização da sociedade e de seus valores. Desse modo, é possível dizer que os autores utilizam o gênero fantástico como uma provocação para se pensar a realidade, e acabam construindo novas formas de trabalhá-lo dentro de suas respectivas culturas e linguagem.

Assim como no filme *A Febre*, o livro *Ensaio Sobre a Cegueira* manifesta o insólito e o "soluciona" somente ao final. Após todas as desgraças compartilhadas pelas pessoas que se tornaram cegas, a sociedade é destruída do modo como o conhecemos. Os primeiros cegos conseguem se libertar da prisão, pois já não há guardas, e o mundo torna-se um grande cemitério.

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem. Devia ter morrido há pouco tempo, os membros não estão rígidos, nota-se quando os cães os sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes (Saramago, 1995, p. 235).

Após atravessarem a cidade um fenômeno ocorre. Aos poucos, durante a noite, as pessoas conseguem voltar a enxergar. "O primeiro grito ainda foi o da incredulidade, mas com o segundo, e o terceiro [...] foi crescendo a evidência, Vejo, vejo, abraçou-se à mulher" (Saramago, 1995, p. 290). Não somente no grupo dos primeiros cegos, mas em todas as ruas do mundo destruído. O médico, ao recuperar a visão se pergunta: "Que se estar a passar lá fora, a resposta veio do próprio prédio onde estavam, no andar de baixo alguém saiu para o patamar aos gritos, Vejo, vejo, por este andar o sol vai nascer sobre uma cidade em festa" (Saramago, 1995, p. 294).

Ao final da euforia, os primeiros cegos não entendiam o que acabara de acontecer. Afinal,

teria a cegueira simplesmente acabado? Sim. Como destaca Saramago na obra, a cegueira nunca foi dos olhos, mas da alma. Ou seja, uma cegueira de quem vê, como coloca a personagem mulher do médico: "Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem" (Saramago, 1995, p. 295). Trata-se de uma alegoria à cegueira da alma, cegueira de valores que, quando transbordada pelo sujeito, atinge sua condição de observar, de ver o mundo através dos olhos. A razão da cegueira não é explicada, pois apenas o fenômeno insólito como instrumento de metáfora é revelado por meio da doença. O que se tornou essa humanidade brutal que está manifestada no livro, senão uma existência de pessoas cegas da alma? Indivíduos incapazes de ver a si mesmos e suas ações.

Nesse sentido, as duas obras - o livro *Ensaio Sobre a Cegueira* e o filme *A Febre* - apresentam alegorias fantásticas que ocorrem através de doenças, mas que se manifestam em padrões diferentes nos sujeitos. Em ambas as obras, as doenças surgem como um sintoma para apresentar (ou provocar o espectador/ leitor) para um mundo doente, de valores distorcidos e práticas irracionais, seja a desumanização das pessoas e dos governantes sobre a vida humana em *Ensaio Sobre a Cegueira*, seja a descaracterização, desumanização dos valores e estilo de vida dos povos indígenas em *A Febre*.

Na obra literária, a doença é uma epidemia que se alastra para toda a cidade e, a partir disso, todas as outras pessoas são obrigadas a refletir e repensar o mundo e as condições desumanas que foram forçadas a viver. No filme, por sua vez, os valores ocidentais são questionados desde o início - pois acompanhamos o mundo através do olhar de Justino, um homem indígena brasileiro -. Na percepção de Justino, o mundo ocidental é quem está doente, suas contradições e valores desumanizados. É por esse motivo que somente Justino é quem sofre da febre inexplicável, sendo capaz de enxergar a criatura mística que, mesmo após morta, se levanta e o encara na forma de um homem branco. Somente ele é capaz de perceber a normalização das contradições e da inversão dos valores humanos ocidentais, e isso o torna - para a sociedade ocidental - um doente, um *outsider*. A partir daí, separam-se as características das obras no seguinte esquema (tabela 1):

A FEBRE	ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA
O insólito manifesta-se por meio da doença (a febre sem diagnóstico clínico), os sonhos e a <u>criatura</u> mística que se transforma.	O insólito apresenta-se por meio de uma epidemia de cegueira que atinge a todos da cidade.
A resolução do insólito no filme está ligada à aceitação de Justino de que sua cultura vive consigo onde quer que esteja, e de seu retorno ao seu espaço de pertencimento.	No livro, a resolução do fenômeno insólito (cegueira branca) resolve-se após uma série de eventos vividos pelos personagens, sem razão explicativa.
No filme, o fantástico não gera violência visual ou física. Com exceção da cena de morte da criatura. Por outro lado, há uma tensão criada que acompanha a narrativa. Relação de Justino com Wanderlei, o uso do idioma tukano como regra em sua casa, e o português somente fora.	No livro, o fantástico é gerador de uma série de eventos violentos, físicos e psicológicos. Há uma destruição da ordem vigente e o mundo torna-se irreconhecível.

Tabela 1 – Resumo das Características do Fantástico em cada Obra.

CONCLUSÃO

Como se percebe, o fantástico pode estar presente em obras de diversos gêneros e linguagens, como o cinema e a literatura. As propostas de reflexão acerca do mundo que nos cerca, tal como feita nas obras aqui apresentadas, são tratadas a partir de recursos distintos. Nesta análise, procurou-se explorar especialmente a narrativa, as relações entre os personagens e o fantástico, bem como brevemente os recursos visuais no caso da obra fílmica.

É fato que ao longo da história, o fantástico tem se construído como um gênero complexo, manifestando-se de diferentes formas em cada linguagem que o faz. No mundo globalizado contemporâneo, essas dinâmicas são cada vez mais conectadas, e muitas vezes suas temáticas e reflexões podem ser traçadas por meio de obras que, em um primeiro momento, parecem discutir conceitos profundamente paralelos. A doença, em ambas as obras, é utilizada como recurso para discutir a realidade, que por sua vez, é pensada a partir de personagens profundamente distintos.

Na primeira, a discussão manifesta-se em uma cidade europeia, no centro de uma sociedade que colonizou moral e eticamente parte do mundo ocidental. Aos poucos, esses valores são colocados em xeque, conforme o andamento dos fenômenos insólitos. Enquanto isso, no filme, o público é convidado a refletir sobre a existência fora do mundo colonizado europeu, sendo o protagonista um *outsider*, um nativo brasileiro que se recusa a compreender o mundo, a natureza e a metafísica aos olhos da razão do homem ocidental, e que, por tal motivo, passa a se tornar doente e a enfrentar um fenômeno místico que parece rondá-lo. As duas obras funcionam como uma incursão de reflexão da existência em sociedades diferentes, e podem ser visualizadas em certos paralelos.

Salienta-se que as diferenças de linguagem também permitem análises mais distantes - e que por tal motivo não foram realizadas ao longo desse trabalho - tais como as cores no filme, a construção dos quadros, montagem, movimentos de câmera e seu impacto na experiência do espectador. Buscou-se por meio desse estudo, explorar as dinâmicas

possíveis entre duas obras que discutem, até certo ponto, um elemento comum na sociedade em que vivemos, a desumanização das formas de viver avessas ao mundo ocidental europeu. A partir de tais dinâmicas, utiliza-se o gênero fantástico e o fenômeno insólito para discutir a realidade que nos cerca, o mundo e suas dinâmicas, tal como são colocadas e, desse modo, oferecer reflexões coletivas que nos permitam cada vez mais reconhecer a complexidade do pensamento e das ações humanas.

NOTAS

01. Cinema de fluxo é um termo inicialmente utilizado pelos críticos Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard para se referir a um tipo de cinema que surge entre os anos 1990 e 2000. Nesse cinema, os (as) autores(as) ressignificam a função do plano, não mais como articulador de sentidos narrativos - feito no cinema clássico -, mas sim como criador da própria experiência sensorial do público. Não se trata de um movimento cinematográfico, mas de um cinema ligado ao "comportamento do olhar" regido pela "descompressão do espaço narrativo, e por um ritmo gerado por imagens que escoam no tempo" (2002). São produções onde os próprios planos compõem a experiência fílmica, não havendo estabelecimento de um clímax convencional, mas um fluxo que se estabelece através do vazio, do cotidiano e do sensível.

02. Utiliza-se o termo místico para representar uma "atmosfera" do insólito e dos eventos sobrenaturais na obra *A febre* (2019).

03. Disponível em: <<https://www.cineset.com.br/rodado-em-manaus-premiado-a-febre-estreia-na-netflix/>>. Acesso em: 21.02.2024

04. Apesar de falado em três línguas diferentes, na plataforma de *streaming Netflix* o filme é listado como português, apenas. Não sendo feita referência as outras línguas contidas na obra.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n.566, p. 46-47, mar. 2002. Paris: 2002.

FRATUCCI, Amanda. **O fantástico tradicional: do século XIX à contemporaneidade**. São Paulo, 2017.

JOYARD, Olivier. C'est quoi ce plan? (La suite). **Cahiers du Cinéma**, n.580, p. 26-27, jun. 2003.

LALANNE, Jean-Marc. C'est quoi ce plan? **Cahiers du Cinéma**, n.569, p. 26-27, jun. 2002.

OLIVEIRA, Gustavo de. A crise de veridicção e o neofantástico: o real a partir de Franz Kafka. **Estudos Semióticos**, n.16, v.2, p. 98-114, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.162984>>. Acesso em: 10.2023.

RICARTE, Patrícia Chanely. Um relato do fim dos tempos. Resenha de Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago. **Estudos Universitários: revista de cultura**. Recife, v. 37, n. 1/2, p. 226-232, dez. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/estudosuniversitarios/article/view/249138/0>>. Acesso em: out.2023.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

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

TEIXEIRA, G. L. **A violência é cega: reflexões em torno de Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago**. São Paulo: Revista Autora, 2010.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Editora Perspectiva, 1975.

FILMES MENCIONADOS:

A FEBRE. Direção: Maya Da Rin. Produção: Tamanduá Vermelho e Enquadramento Produções Brasil/França/Alemanha: Vitrine Filmes, 2019. Streaming: Netflix (98 min).

SOBRE OS AUTORES

Enzo de Sousa Pereira é Mestre em Letras pela Universidade Federal do Maranhão; Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão; Autor do livro *Conversas Com o Cinema Maranhense*; Pesquisador de Cinema, Literatura

Comparada e Mídia Artes pelo grupo de pesquisa FICÇA - Ficção Científica e Gêneros Pós-modernos na Era Digital; Ex aluno da Escola de Cinema do Maranhão, dirigiu os filmes Devaneio (2019) e Sélton (2017).

E-mail: enzo_professor@outlook.com

Naiara Sales Araújo é Professora Associada do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão; Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres; Docente do Programas de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; Docente de Línguas e Literatura do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Líder do grupo de pesquisa Ficção Científica e Gêneros Pós-modernos na Era Digital - FICÇA (CNPQ).

E-mail: naiara.sas@ufma.br