



320/365 *Empty city*, Ivana Vasilj

A cegueira vista sob duas ópticas: o livro e a adaptação para o cinema de *Ensaio sobre a cegueira*

JÚLIA PARREIRA ZUZA ANDRADE
Universidade de Coimbra, Portugal

RESUMO: O atual artigo se propõe a discutir a transposição para o cinema da obra literária *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago realizada pelo diretor Fernando Meirelles, evidenciando as características de cada uma das vertentes artísticas. O objetivo do texto é perceber de qual maneira literatura e cinema se complementam na construção de novos sentidos e as diferenças de linguagem presentes nos signos citados.

PALAVRAS-CHAVE: *Ensaio sobre a cegueira*, adaptação cinematográfica, especificidades artísticas

ABSTRACT: This article aims to discuss the cinematographic transposition of José Saramago's literary work *Blindness*, directed by Fernando Meirelles. The purpose is to show the characteristics of each one of the artistic endeavors. Therefore I will explore in which way literature and film complement one another in the construction of new meanings, as well as the language differences presented in the mentioned signs.

KEYWORDS: *Blindness*, cinematographic transposition, artistic specificities



O romance *Ensaio sobre a Cegueira* do autor português José Saramago, ganhador do prêmio Nobel em 1998, apresenta ao leitor uma história fascinante e ao mesmo tempo assustadora sobre uma cegueira branca que atinge a todos, sem distinção de cor, raça, sexo ou idade e todas as consequências advindas da epidemia. O livro teve sua primeira edição lançada em 1995 e, em virtude de sua crítica incisiva sobre a sociedade contemporânea, continua pertinente até os dias atuais.

Por ser um sistema aberto, complexo e heterogêneo, a literatura interage com outras artes, como pintura, escultura, música, teatro e cinema e com outros sistemas: religiosos, morais, políticos. Suas interações artísticas marcam a heterogeneidade semiótica do texto escrito, que apresenta uma intrincada rede de códigos e alto poder semântico. Essa capacidade garante a literatura um vasto campo de ligações. Sobre isso diz Jorge Luís Borges ao falar sobre cinema: "as possibilidades da arte de combinar não são infinitas, mas costumam ser espantosas" (Borges e Cozarinsky, 1983: 65).

As trocas de signos entre cinema e literatura são uma via de mão dupla e por isso encontram ecos nas duas artes. Ao passo que o cinema utiliza as obras literárias como roteiros, muitas vezes os próprios escritores já compõem seus livros conscientes da capacidade visual que as palavras possuem, de forma "que favoreça a interlocução, propiciando o deslizamento do universo literário para o mundo das narrativas audiovisuais". (Figueiredo, 2011: 20). Algo semelhante acontece com os diretores de obras audiovisuais; muitas vezes, como será visto na análise de *Ensaio sobre a cegueira*, o diretor Fernando Meirelles acaba por completar o sentido do livro, seja utilizando signos visuais ou musicais.

Vera Lúcia (2011) atribui a esse livre trânsito entre as artes as características do mercado cultural dos dias de hoje. Muitas vezes com a utilização da tecnologia já se pode ler o livro em computadores portáteis ou outros meios. Há ainda casos bastante habituais de escritores que recebem a ‘missão’ de escreverem um livro sobre determinada cidade ou situação e para acompanhar o processo criativo, são criados blogs e até mesmo documentários daquela jornada. Como observou Robert Stam, "as adaptações, na contemporaneidade, situam-se, então, em meio ao contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, sem um claro ponto de origem" (Figueiredo, 2011: 95).

Em função também do caráter reflexivo e altamente rico de interpretações presente no texto a ser discutido, *Ensaio sobre a cegueira* já foi adaptado para o teatro e para o cinema (objeto do artigo em questão). Com o título homônimo ao livro, o filme foi lançado em 2008, dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles, renomado diretor responsável por *Cidade de Deus*, filme ganhador de diversos prêmios internacionais.

A transposição do livro para o filme problematiza as complexas relações sociais atualmente e exemplifica o caráter mais popular do cinema, "cuja primeira característica é o amplo contato com o público e a possibilidade de uma rápida e imediata comunicação", como diz Dorflès (n/d: 321). Cada uma das linguagens possui especificidades estéticas únicas. Como era de se esperar, há semelhanças e diferenças na adaptação do livro para o cinema, sendo que os elementos que as diferem enriquecem a transposição. Ainda citando Dorflès:

Não é, portanto, através de uma reprodução da realidade extrínseca que o cinema consegue impor-se como arte, mas através de uma ‘contrafação’ dela própria, que liga a si o espectador e lhe impõe aquela sua aparência de realidade, bastante mais longínqua da realidade da sua cotidiana aparência (Dorflès, n/d: 316).

Sobre a reprodução da realidade, Edgar Morin ratifica Dorflès: "esse movimento valoriza a imagem que pode parecer duma vida mais intensa ou mais profunda que a realidade, e mesmo, num limite alucinatório, duma vida sobrenatural. Irradia-se então, uma força, tão poderosa como a morte [...]" (Morin, 1970: 33). Mas de maneira geral, pode-se considerar que o filme é fiel ao livro, fazendo jus ao ambiente caótico e provocativo que Saramago criou.

No romance, assim como no filme, os personagens não possuem nomes próprios, são apenas diferenciados pela função que desempenham (o médico, o policial, a criada do hotel, empregada do consultório), alguma característica física ou uso de adereços (rapaz estrábico, moça dos óculos escuros,

homem da venda preta) ou nem mesmo isso, como é o caso do primeiro homem a cegar, denominado 'primeiro cego'. Isso explicita que a cegueira atinge a todos de maneira trágica e democrática ao mesmo tempo. Outra possível interpretação é de que a circunstância em que estavam submetidos não admitia individualizações, uma vez que a desumanização atingiu vários graus. Um trecho para exemplificar: "Sou polícia. e a mulher do médico pensou, Não disse como se chama, também saberá que aqui não tem importância" (Saramago, 1995: 85). Talvez não muito diferente do que se passa com a sociedade atualmente.

Um dos recursos de escrita muito usado pelo autor é o jogo com as palavras 'negro', 'branco', 'véu', 'noite', 'ver', enxergar', 'escuridão', 'luz', entre outras. Saramago também faz uso de expressões irônicas com as palavras citadas, como "acreditavam que o mal-branco se propagava por contacto visual, como o mau-olhado" ou: "só falo do que pude ver com os meus próprios olhos, aqui interrompeu-se, fez uma pausa e corrigiu, Com os meus olhos, não, porque só tinha um, agora nem esse, isto é, tenho um mas não me serve" (Saramago, 1995: 169).

Meirelles de uma forma bastante interessante consegue transpor para o cinema o jogo de palavras sugerido por Saramago ao realizar um jogo de claro/escuro, focado/desfocado, fade in/ fade out. Há vários momentos do filme com contrastes de luz, como na cena do primeiro cego encontrando sua esposa em casa, em que o branco e preto se encontram e desencontram. Outra forma de correspondência encontrada pelo diretor foi a de utilizar cores mais neutras (bege, cinza, pérola, branco) nos figurinos dos personagens, além do emprego de lentes frias nas câmeras com o intuito de transmitir ao expectador a cegueira branca, o "mar de leite" que permeia toda a história.

Há mais sinais de correspondência entre o livro e a adaptação cinematográfica, levando em conta suas diferenças de linguagem. Os personagens no filme guardam muitas semelhanças com os do romance, como não possuírem nomes próprios (fato já citado), apresentarem as mesmas características físicas e terem diálogos praticamente idênticos aos do livro, como o momento em que no consultório do médico o velho da venda preta diz para a mulher ter piedade do homem que cegara, deixando-o consultar primeiro: "deixem-no lá, coitado, aquele vai bem pior do que qualquer de nós" (Saramago, 1995: 26).

É interessante perceber que Saramago em seu romance não especifica as raças dos personagens, aspecto que Meirelles optou por diferenciar. Há orientais, negros, brancos, mulatos, transmitindo ao expectador que todas as raças foram afetadas de forma indistinta e tornando ao expectador uma experiência mais rica imageticamente.

A crítica social que Saramago faz em seu romance através da cegueira produz belos diálogos, e faz com que se ‘enxergue’ a cegueira atual de que os indivíduos foram acometidos. Um exemplo pode ser visto quando o médico explica a sua mulher os tipos de cegueira: "porque não há dúvida de que o homem está mesmo cego, a agnosia, sabemos-lo é a incapacidade de reconhecer o que se vê" (Saramago, 1995: 36). Esse diálogo é especialmente interessante porque em sua versão para o cinema, o diretor decidiu acrescentar algumas falas à mulher do médico, que pergunta ao marido se há relação entre as palavras agnosia e agnóstico. Não há correspondência no livro, indicando que Meirelles optou por reforçar o significado da cegueira, completando o seu sentido. Há mais trechos de valor simbólico altíssimo, como este: "que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro" (Saramago, 1995: 47).

Fernando Meirelles com sua linguagem fílmica transmite ao espectador boa parte do inferno e da desumanização por que passam os cegos confinados no manicômio, local que já por si só rende várias interpretações: "as autoridades tiveram visão quando decidiram juntar cegos com cegos, cada qual com seu igual, que é a boa regra da vizinhança, como os leprosos" (Saramago, 1995: 101). Todo o circo de horrores escrito por Saramago se percebe no filme com o acúmulo da sujeira, as roupas encardidas dos personagens, as marcas de mãos sujas nos vidros e também pela expressão facial da mulher do médico, a única que enxerga. Com o passar das cenas, sua face está cada vez mais abatida, desiludida, mas isso não a impede de cuidar de alguns cegos da sua camarata ou até mesmo agir com muita coragem, como se vê no episódio do estupro. Em função do tempo diminuto e de um certo pudor escatológico e moral, Meirelles não reproduz na íntegra o estado a que chegam os internos. Tania Franco possui opinião semelhante sobre não se reproduzir em sua totalidade a imundície e outras cenas mais fortes presentes no livro: "em nosso entender, foi por decoro humano, e para não ferir espíritos mais sensíveis, que isso não foi retratado, pois nós também não gostaríamos de assistir" (Franco, 2011: 94).

A desumanização por que passam as personagens se intensifica com a cobrança de pagamento pela comida imposta pela camarata 3, que contava com um cego de nascença. Porém, tal característica não foi usada para ajudar outros cegos. Ali se reuniram vários tipos sem caráter e até mesmo desprovidos de sentido lógico, pois exigir dinheiro e objetos de valor em um mundo de cegos lutando apenas pela alimentação não significa absolutamente nada. Para ilustrar a certa loucura advinda da ganância, na cena em que o auto denominado "rei da camarata 3" recebe os primeiros pacotes com pagamento, encontra um vidro de verniz e passa-o em uma das mãos (não há correspondência no livro). A estratégia de Meirelles para traçar o perfil psicológico do personagem foi válida, pois com essa pequena atitude se vê a falta de noção, de certa ‘normalidade’ do homem, capaz de cobrar pela comida pessoas que estão na mesma

situação que ele se encontra. Um diálogo presente no romance acontecido na camarata do médico apresenta a indignação dos cegos:

[...] a partir de hoje quem quiser comer terá de pagar. Os protestos saltaram de todos os lados na camarata, Não pode ser. Tirarem-nos a nossa comida, Cambada de gatunos, Uma vergonha, cegos contra cegos, nunca esperei ter de viver para ver uma coisa destas (Saramago, 1995: 182).

Mas a desumanização não é total e é vista tanto no livro como no filme. O maior exemplo de todos é a mulher do médico que alimenta, cuida, limpa e protege seus companheiros, se sentindo praticamente impelida a isso por ser a única pessoa no manicômio –e em toda a cidade– que consegue ver. A rapariga dos óculos escuros assume um papel maternal com o rapazito estrábico, tentando diminuir as saudades que ele sente da mãe. Outro personagem que assume uma posição distinta é o ladrão que rouba o carro do primeiro cego. Com o passar do tempo, ele se arrepende de suas atitudes e no livro passa por uma reflexão de consciência mais incisiva que na adaptação para o cinema. Pode-se dizer que os personagens ao se verem naquela situação resolvem assumir posturas diferentes, "o manicômio terá sido para estes e outros tantos cegos um lugar de reaprendizagem e de aperfeiçoamento" (Franco, 2011: 97).

O ápice da narrativa se dá após o chocante caso do estupro das mulheres, em que acontece a morte do chefe da camarata 3 e se inicia o incêndio no manicômio. Saramago descreve as cenas com um realismo tão forte que seria agressivo demais aos olhos do espectador vê-las na tela. Para tal, o diretor do filme continua a usar técnicas de desfoque, penumbra e pouca luz para retratá-las. Além do jogo de luzes proposto pelo diretor, a trilha sonora confere à cena o clima tenso e pesado. Uma vez que o tema central é a cegueira, apresenta-se como adequado o jogo de luz e sombra proposto por Meirelles. Se o espectador fechasse os olhos e apenas ouvisse a música, saberia perfeitamente que a cena seria de tensão. Mais uma vez, os signos do audiovisual completando os signos literários. Porém a cena do incêndio acabou por não ter sua força traduzida fora das páginas do romance, sobretudo no momento em que o telhado se desmorona e os cegos se 'veem' livres para sair do manicômio. Como foi observado por Tânia Franco:

No que se respeita ao telhado, podia ser o de qualquer ala, mas era importante que ficasse registrado esse desmoronamento, pois seria o símbolo da queda de uma estrutura do governo que ali enclausurou os cegos, mais por medo do que por preocupação (Franco, 2011: 99).

Não se sabe qual foi a intencionalidade do diretor para não incluir uma cena com tamanho poder visual no roteiro, ainda mais ciente que o cinema possui "uma carga simbólica de alta tensão, que decuplica, não só o poder afectivo, como o poder significativo da imagem" (Morin, 1970: 206).

Uma das principais diferenças entre a linguagem literária e a cinematográfica é a presença da trilha sonora. O cinema conta com essa componente de força inquestionável que muitas vezes transmite uma mensagem mais contundente que a própria cena imagética. No filme, a música (como foi dito anteriormente) confere o tom certo para as cenas, aumentando a intensidade (e tensão, obviamente) em momentos como o do incêndio e transmitindo tranquilidade e júbilo, como na cena em que os cegos nas ruas recebem a água da chuva como algo divino. Aqui vale uma pausa sobre o poder simbólico que a água possui. Ela é ligada ao batismo, ao renascimento, à pureza e no filme carrega também consigo o sentido de renascer. A trilha conduz o espectador para aquela sensação pretendida e respalda as imagens. "A música desempenha o papel muito preciso das legendas: dá-nos um significado da imagem: meditação, recordação, sono, sonho, espiritualidades, desejo" (Morin, 1970: 212). Muitas vezes a música assume o papel de significados que a imagem não consegue por si, deixando o filme mais próximo da narrativa escrita.

Após ganharem as ruas, os cegos guiados pela mulher do médico se deparam com um mundo tão ou mais duro do que viviam cercados pelos muros do manicômio, como diz a mulher ao velho da venda preta: "não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre os poucos e os muitos, entre o que vivemos e o que teremos de viver" (Saramago, 1995: 314). Nesse momento Saramago expõe as feridas vivas da sociedade: desigualdade, privação de alimentos e de moradia, de solidariedade, de altruísmo. Mas como um trecho do livro diz, "quando a aflição aperta, quando o corpo nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o animalzinho que somos" (Saramago, 1995: 328). Uma cena do filme que não está no livro representa bem o trecho acima: o ataque de um bando de crianças a um casal com um carrinho de alimentos, podendo ser facilmente relacionado com as tantas crianças anônimas abandonadas nas ruas, os chamados 'pivetes' ou 'trombadinhas' no Brasil. A cena retratada reflete a brutalidade a que são levadas aquelas crianças (símbolo da pureza, inocência) devido às condições adversas em que se encontram. Provavelmente, Meirelles não fez a imagem de forma displicente; há uma forte crítica social – caso do Brasil e podendo ser aplicada a tantos outros lugares.

Talvez em função do tempo, várias cenas importantes foram retiradas do filme, o que de certa maneira empobrece a trama. Há um trecho que não obteve o mesmo impacto na adaptação para o cinema é a imagem tão sugestiva – e porque não dizer fundamental do filme – dos santos da igreja com os olhos vendados, como se fosse para "declarar finalmente que Deus não merece ver" (Saramago, 1995: 412). Enquanto Saramago descreve a cena com grande riqueza de detalhes e mostra qual foi o impacto dessa visão na mulher do médico, o filme passa pela igreja de forma rápida e sucinta e revela uma pessoa a pregar justamente um trecho bíblico em que se aborda a cegueira. Já a cena das leituras que a mulher do médico faz para os outros companheiros sobre o livro que o cego estava a escrever não é retratada. "E de noite,

como tinha de ser, leu para todos umas quantas páginas de um livro que havia ido buscar à biblioteca" (Saramago, 1995: 380). O conteúdo simbólico é muito significativo e não foi explorado no cinema, deixando de passar ao expectador o carácter de espírito de comunidade, de ancestralidade e até mesmo de algo intrínseco ao homem, que é a produção de conhecimento.

Um personagem muito intrigante na trama escrita por Saramago é o "cão das lágrimas" que está também na narrativa cinematográfica. Estranhamente, o cão não devora como seus outros semelhantes um cadáver humano jogado nas ruas e se encaminha para a mulher do médico que está a chorar nas escadas na igreja. "Seria um erro enorme se o filme não apresentasse esta cena, porquanto o "cão" é uma constante nos romances saramaguianos [...]" (Franco, 2011: 107). O autor confronta o leitor com um animal irracional que age com muito mais coerência, sensibilidade e respeito do que vários homens presentes na história, questionando o que é ser um animal realmente. "Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas" (Saramago, 1995: 127), diz o médico após o episódio do pagamento para a camarata 3 ainda no manicômio.

De maneira geral, pode-se dizer que a transposição do livro para o filme foi bastante satisfatória, pois transmite com suas especificidades as ideias centrais do romance e todo o ambiente criado pelo autor. Seja pela música, edição de imagens, jogos de luz e sombra, criação de diálogos ou cenas complementares, o filme, além de possuir grande valor estético, corresponde à obra do autor. O próprio Saramago se emocionou ao ver a sua obra adaptada por Meirelles, elogiando bastante o diretor brasileiro. E sabendo que vários outros pedidos anteriores de adaptação haviam sido negados, a versão cinematográfica de *Ensaio sobre a cegueira* já mereceria por esse simples fato a atenção do expectador. Talvez enxergando a cegueira em dois formatos diferentes se possa enxergar além; ou melhor, talvez seja possível simplesmente enxergar melhor o mundo que nos rodeia.

BIBLIOGRAFÍA

Borges, J. L., Cozarinsky, E. (1983). *Do cinema*. Lisboa: Horizonte.

Dorfles, G. (n/d). *A evolução das artes*. Trad. Baptista Bastos e David de Carvalho. Lisboa: Arcádia.

Figueiredo, V. L. F. (2011). Literatura e cinema: interseções. *Biblioteca Central da UNB*, 37. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/3999>. Acesso em: 09 jan. 2012.

Franco, T. (2011). *De Jangada rumo à Cegueira- Narrativas em dois formatos: uma análise intersemiótica*. Dissertação publicada de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino. Universidade de Coimbra, Coimbra.

Morin, E. (1970). *O cinema ou o homem imaginário* (Trad. A. P. Vasconcelos). Lisboa: Moraes.

Saramago, J. (2009). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho.