

EM PORTUGAL E ALHURES: *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

Helena Bonito Couto Pereira*

Resumo: Discute-se, neste trabalho, a adaptação de *Ensaio sobre a cegueira*, romance de José Saramago, para o filme de mesmo nome, lançado no exterior como *Blindness*, sob a direção de Fernando Meirelles. A intenção de fidelidade do cineasta não o impediu de filmar a trama em cidades de países diferentes – embora tudo permaneça, ficcionalmente, em uma única metrópole – o que situa o filme no mundo globalizado em que vivemos. Decisões adequadas na escolha de personagens e espaços, bem como o excelente trabalho com fotografia, revelam o cuidadoso processo de roteirização, com destaque para soluções que mantêm e até acentuam os significados da obra original. O cineasta recria, na tela, as limitações e os impasses da condição humana e da vida em sociedade, tão presentes na narrativa saramaguiana.

Palavras-chave: *Ensaio sobre a cegueira*; Fernando Meirelles; José Saramago.

■ **A**s marcas textuais consagradas nos romances saramaguianos encontram-se em *Ensaio sobre a cegueira*, porém esse romance distingue-se dos demais pela agilidade que o narrador imprime ao ritmo narrativo. Distingue-se, em relação às outras obras, também, pela representação de indivíduos perdidos ou desorientados, à mercê de acontecimentos insólitos. O mal-estar no mundo que experimentam personagens de *O ano da morte de Ricardo Reis* ou *Jangada de pedra*, por exemplo, intensifica-se de modo extraordinário nos labirintos da metrópole contemporânea. O narrador põe em movi-

* Doutora em Língua e Literatura Francesas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Professora do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

mento, abruptamente, em plena via pública, personagens sem nome, que serão referidas como “o primeiro cego”, “o garotinho estrábico”, “a rapariga dos óculos escuros” e assim por diante. Não havendo alusão a nenhum episódio anterior ao momento em que o primeiro homem fica cego, personagens sem nome nem passado circulam em uma cidade com ruas, estabelecimentos e bairros que, da mesma forma, não recebem denominação alguma. O cenário urbano se impõe em ritmo frenético desde as frases iniciais:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse [...] Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata (SARAMAGO, 1995, p. 11).

O presente estudo discute a transposição de *Ensaio sobre a cegueira* para o filme homônimo, efetuada por Fernando Meirelles, com base em determinados componentes da narrativa, compreendida esta última como prática discursiva que a literatura e o cinema têm em comum.

A partir de breves considerações sobre a adaptação ou transposição de uma linguagem à outra, empreende-se o cotejo entre alguns fragmentos do livro e sua recriação na tela. Não escapou a Fernando Meirelles o grau de dificuldade para adaptar uma narrativa que muitos críticos afirmavam ser impossível de se filmar; ao contrário, *Ensaio sobre a cegueira* foi escolhido justamente pelo desafio que representa. Além disso, poucas obras seriam tão propícias para que o cineasta pudesse manter sua postura, previamente demonstrada em filmes anteriores, voltada para a busca obstinada de uma ética atualmente perdida e a crença na capacidade do ser humano para fazer escolhas e reagir ante as adversidades. É o caso dos protagonistas de outras duas obras literárias que Meirelles adaptou para o cinema, *O jardineiro fiel* e *Cidade de Deus*.

As adaptações cinematográficas costumam despertar muita controvérsia, embora autores literários sejam fornecedores preferenciais de enredos e personagens para cineastas. Ao longo do século passado, consolidou-se o intercâmbio entre as duas linguagens artísticas, que contribuiu para o surgimento de uma linguagem capaz de agregar continuamente, para a narrativa cinematográfica, novos recursos tecnológicos. Bluestone (2003, p. 3) informa que, nos anos 1930, cerca de um terço da produção dos grandes estúdios americanos era proveniente de obras literárias. Ainda hoje, calcula-se em cerca de 30% o número de filmes derivados de livros, mesmo que nem todos sejam estritamente ficcionais, pois fazem parte dessa cifra também as adaptações de biografias, episódios históricos, textos jornalísticos romanceados e similares. A situação se repete em nossos dias, embora as origens literárias fiquem explícitas apenas quando se trata de livros consagrados.

Quanto à recepção das obras adaptadas, possivelmente o primeiro fator de controvérsia seja o da fidelidade com que o romance é recriado no cinema. Em nosso entender, a expectativa de fidelidade decorre de um falso pressuposto: o de que seria possível recriar, por meio de recursos audiovisuais e tecnológicos, concretizados em imagens em movimento, os mesmos efeitos semânticos que os narradores obtêm junto a seus leitores, recorrendo exclusivamente à linguagem escrita. Diferentes suportes partilham o mesmo conteúdo diegético, porém não

têm como abstrair o fato de serem realizados em mídias diversas. Por diegese entendemos, na esteira de Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 40),

[...] a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou “pós-supõe”), em todo caso, que lhe é associado [...]. A história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte da narrativa não especificamente fílmica. São o que o roteiro, a sinopse e o filme têm em comum: um conteúdo, independente do meio que dele se encarrega. [...] No filme, a contrapartida da diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme.

Dessa forma, a questão da fidelidade, ainda frequente entre espectadores de filmes adaptados, revela-se difícil de estabelecer, e ainda pouco producente, no sentido de uma apreciação das obras. Um dos maiores teóricos do cinema entre nós, Ismail Xavier (apud PELLEGRINI, 2003, p. 61), observa que

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens [...], sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro.

Não é diferente o posicionamento de diretores, cineastas e roteiristas, como se pode depreender das afirmações de Syd Field (1995), o conhecido roteirista norte-americano. Em que pese seu pendor para a criação de roteiros escritos como receitas, em um manual pouco criativo, porém eficaz no sentido de converter quase enredo em *best-seller*, Field (1995, p. 274, grifo nosso) comenta, com acerto, que a recriação da ação dramática depende da forma como se exteriorizam os pensamentos, as emoções e todo o mundo interior das personagens preexistentes no livro:

Num romance, você pode escrever a mesma cena numa frase, num parágrafo, numa página ou num capítulo, descrevendo o monólogo interior, os pensamentos, sentimentos e impressões do personagem. Um romance geralmente acontece na mente do personagem. [...] Um roteiro lida com exterioridades, com detalhes [...]. Um roteiro é uma história contada em imagens.

Em determinadas obras, a transposição do *cenário mental* para ações a serem visualizadas processa-se com relativa facilidade, como sucede, por exemplo, nas narrativas realistas, com episódios que se enunciam aos leitores praticamente sem interferência do narrador. No caso da narrativa contemporânea e, em especial, na prosa de Saramago, os recursos estilísticos e a complexidade da linguagem dificultam qualquer imediatismo na transposição.

Excluída a pretensão de fidelidade, insolúvel ante as peculiaridades de duas mídias com suportes diferentes, e, além disso, insuficiente para afirmar a qualidade dos produtos, pode-se apresentar outra questão como apoio às nossas reflexões e às dos leitores, no nosso caso, de Saramago. Trata-se de aferir se o filme seria um produto cultural e artístico compatível, em qualidade, ao livro em que se inspirou. A questão é bastante complexa e talvez não possa ser respon-

dida com toda objetividade. Pode-se, todavia, estabelecer como parâmetro, na apreciação de filmes adaptados, uma afirmação de Muniz Sodré (1978), que se referia, na origem, a uma transposição de um conto de Machado de Assis para a televisão. Segundo Sodré (1978, p. 19), “O conto ‘A cartomante’ exibido na televisão, sob a forma de teledrama, mostrava-nos um Machado de Assis insuspeitado: transparente, claro, digestivo. Seria mesmo Machado de Assis?”.

Assim, um breve apanhado teórico focaliza aspectos da adaptação, com ênfase em dois componentes narrativos a que se direciona preferencialmente o centro de interesse deste estudo, quais sejam, o espaço e as personagens. Comentam-se a seguir dois fragmentos literários e sua retomada no texto fílmico.

DO LIVRO AO FILME

Dentre os pesquisadores de linguagens artísticas e suas interfaces, como cinema e literatura, destaca-se Robert Stam (2003, p. 227) que relaciona a teoria dialógica de Bakhtin ao cinema:

[...] a noção bakhtiniana de cronotopo (literalmente “tempo-espaço”) é igualmente relevante para nossa discussão sobre o gênero cinematográfico. O cronotopo [...] refere-se à urdidura na qual a história incide no tempo e espaço da ficção artística. [...] O cronotopo manifesta-se em múltiplos níveis, dizendo respeito à representação de processos históricos em um texto, às relações de espaço e tempo no interior da diegesis e às articulações espaço-temporais do próprio texto.

Com isso, o cronotopo oferece cenários específicos, e é possível pensar, no cinema, nas relações entre ambiente e personagem, por exemplo, no modo como relações de harmonia ou desarmonia apoiam-se na teoria de Genette (1982). Para o conhecido teórico francês, um *hipotexto* é uma narrativa literária que pode dar origem a outras, os *hipertextos*, que surgem marcados por diferentes situações de proximidade ou fidelidade em relação ao original. Assim, a hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes. As transformações processam-se por “operações de seleção, amplificação, concretização e atualização” (GENETTE, 1982, p. 233).

A relação entre hipotexto e hipertextos não basta, por si só, como indício ou afirmação de qualidade. Mesmo que os hipertextos se mantenham próximos do hipotexto ou, ao contrário, adquiram autonomia, seja aproveitando apenas algum fragmento do texto de origem, seja reescrevendo episódios livremente recriados, nada disso será suficiente para garantir uma relação de qualidade entre as obras.

A representação dos espaços, no filme, resulta das decisões assumidas no momento da roteirização. Nas descrições de espaço, surgem os indícios e as pistas para sua recriação. No caso de *Ensaio sobre a cegueira*, todavia, as coordenadas espaciais dão margem a notável liberdade. Afirmou-se inicialmente que as personagens entram em cena sem a menor referência à cidade ou ao bairro em que se encontram, sejam reais, sejam fictícios. Construir um ambiente contemporâneo foi a primeira decisão, que ganhou um *upgrade* com a entrada de cores, ruídos e movimentos próprios de uma metrópole pouco afeita a respeitar seus habitantes. À medida que se desenrolam os acontecimentos, são represen-

tados os espaços das caméras, ou antigos quartos em um hospital desativado, com todas as dificuldades que se impõem a uma população cega. Adiante, quando o grupo de cegos volta às ruas, um cenário desolado proporciona a visão desoladora de um narrador que não acredita no futuro da humanidade. Um oásis nesse caos será a casa do médico, ao final do filme (como também se passa no livro) em que se devolve às personagens, lentamente, a condição humana de que se haviam, por circunstâncias, despedido. O tom narrativo reitera o que as imagens apresentam, não deixando pairar nenhuma dúvida quanto ao verdadeiro intuito da obra, qual seja, desmascarar a rala camada de verniz e de hipocrisia social, quando o ser humano se defronta com alguma situação que coloque em risco sua sobrevivência. Mesmo quando são meramente descritivas, as referências ao mundo exterior, com diálogos e exposição relativamente objetiva das atitudes e reações das personagens, podem sempre carregar mais de um significado, o que pode trazer dificuldades à sua transposição.

Quanto às personagens, cumpre acrescentar as duas dimensões apontadas por Aumont e Marie (2003, p. 226):

- o ser e o fazer da personagem, ou seja, a atribuição de traços físicos, os do ator, seus trajés, sua maquiagem, seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, seus gestos e seu comportamento;
- a diferenciação, por contraste, complementaridade, oposição, similitude, com outros personagens.

No caso de *Ensaio sobre a cegueira*, como se discute adiante, as personagens trazem a “série” de papéis que representaram em outras produções, mas seguramente se definem em conjunto, pois estão indissolúvelmente ligados pelas circunstâncias os sete protagonistas, definidos por atributos (“mulher do médico”, “rapariga dos óculos escuros”, “garotinho estrábico”), ou por ações praticadas ou sofridas (“o primeiro que cegou”, “o que roubou o carro”).

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA SEGUNDO SARAMAGO

Retomando em poucas linhas a *diegese*, *Ensaio sobre a cegueira* narra uma situação insólita, em que um indivíduo perdeu repentinamente a visão, enquanto dirige seu veículo do trabalho para a casa. Socorrido por alguém que se ofereceu para levá-lo à sua casa, percebeu depois que esse “bom samaritano” lhe roubou o carro, o que seria a primeira de muitas ações em que o superficial verniz de civilização e a dignidade humana cedem lugar à barbárie. As pessoas que entram em contato com o primeiro cego também perdem a visão: o oftalmologista que ele vai consultar, os pacientes da sala de espera, o ladrão do automóvel e assim por diante. A doença, uma cegueira branca e leitosa, sem nenhum sinal de dano físico aos olhos, espalha-se e leva o pânico à população. Os cegos são confinados em um antigo hospital, sem saberem que, entre eles, se encontra a única pessoa não atingida (inexplicavelmente) pelo mal, a mulher do médico, que mente aos policiais para poder acompanhá-lo.

Alimentados a distância, sem nenhum contato com o mundo exterior e sujeitos à entrada de grande número de cegos, todos ficam expostos a situações de crescente degradação. Alguns dos cegos instituem um regime de terror, passam a exigir dinheiro dos demais, sonexam a escassa comida e constroem os de-

mais a todo tipo de violência, incluindo a sexual, contra as mulheres. A “mulher do médico” vê-se forçada a mudar a situação, o que só será possível pelo assassinato do líder dos malfeitores. Quando, finalmente, percebem que não há mais vigilância externa e que podem sair, passam a perambular por uma cidade devastada, em que cegos estão à deriva, imundos e famintos, em contínua disputa pela comida que obtêm ao invadirem supermercados ou outros estabelecimentos.

A “mulher do médico” consegue levar o grupo à sua própria casa, onde todos passam por uma recuperação epifânica da condição humana. Quando, finalmente, o “primeiro que cegou” recupera a visão, a protagonista “foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo. [...] Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco. Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

A significação do livro, como é usual na escrita saramaguiana, alcança o porte de parábola da cegueira como representação de uma visão que nos paralisa diante do absurdo, da falta de solidariedade, da violência, do descaso, enfim, de um mundo que se degrada inapelavelmente. Nas palavras de Viçoso (1995, p. 205), a cidade inominada poderia enquadrar-se no paradigma da *urbe morta*:

Do caos imobilizado e ainda relativamente ordenado do manicômio – o primeiro círculo do inferno – ao caos móvel de hordas de cegos, numa errância animalizada em busca da pouca comida ou da água da sobrevivência, eis o trânsito realizado.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA SEGUNDO FERNANDO MEIRELLES

Afirmou-se, inicialmente, que esse romance representava para o cineasta um verdadeiro desafio, como ele mesmo declarou em entrevista à *Folha de S. Paulo*:

[...] [o desafio] era filmar uma história que não se tem por onde pegar. É um filme sobre uma doença que não existe nem nunca vai existir, numa cidade que não existe, com personagens que não têm nome nem história. É pura invenção. [...] A primeira coisa que falam nos manuais de roteiro americanos é sobre a identificação com o personagem, para grudar o espectador. Essa possibilidade o filme não tinha (MEIRELLES, 2008, p. 1).

Foram ousadas suas opções. A escolha de um elenco internacional fez-se acompanhar da opção por filmar em diferentes espaços. A metrópole não identificada do livro ganhou cenas em Montevideú, Toronto e São Paulo, como a demonstrar que poderia ocorrer em qualquer lugar um problema como esse, de enorme carga conotativa.

Apesar de não ser certificação de qualidade, a fidelidade foi perseguida pelo cineasta, que imprimiu um ritmo narrativo ágil e nervoso desde as cenas iniciais, construídas em alternância intencional de planos e posições de câmera, com mudanças bruscas, sucessão de cores fortes, que se intercalam com o branco e a névoa leitosa desde a apresentação dos créditos e do título do filme. Os primeiros oito minutos são suficientes para que o espectador, ante a rápida sucessão de tomadas, se prepare para acompanhar uma narrativa tão envolvente quanto a do livro.

Diversos episódios podem ser comentados no sentido de se comprovar a adoção de uma postura com fidelidade subordinada às limitações entre as mídias,

na passagem do livro ao filme. É o caso, por exemplo, do fragmento correspondente aos capítulos 13 e 14, adaptados com a supressão de numerosos episódios secundários e alterados na sequência espaçotemporal, sem nenhum prejuízo à camada conotativa e semântica.

Tais camadas, que conduzem à interpretação dos múltiplos significados de uma obra tão complexa, serão devidamente exploradas com base na discussão de posicionamentos como o de Contardo Calligaris (2008, p. 16):

A obra de Meirelles é fiel ao livro que a inspira, mas, para contar a mesma história, consegue inventar uma eloquência própria, sutil e forte. Por exemplo, o filme banha numa luz esbranquiçada e difusa que não é apenas (como foi dito e repetido) uma evocação da cegueira branca que aflige a humanidade: é a atmosfera ordinária de nosso universo desbotado, em que a trivialidade do cotidiano desvanece os contrastes. [...] Os personagens de Ensaio sobre a cegueira quase não têm história prévia, assim como a cidade em que os fatos acontecem (uma mistura de São Paulo com Toronto) é uma cidade moderna qualquer, cujas particularidades não contam. Essa, justamente, é a beleza do gênero: o surgimento quase abstrato de uma situação extrema, em que se trata de escolher e agir a partir de nada. O passado, o lugar não contam: os personagens são definidos por suas escolhas aqui e agora.

A mesma relevância cabe às considerações de Wikerson Landim¹:

Ensaio Sobre a Cegueira não é um filme fácil de ser visto. Não é entretenimento nem mera diversão. É um filme carregado, repleto de simbolismos, metáforas e “palavras não ditas”, que podem cansar quem não está acostumado com esse tipo de produção. Longe de mastigar uma história para melhor digestão, Meirelles a apresenta de maneira nua e crua. E ao mesmo tempo em que convida para a reflexão, nos angustia não pelo seu final, mas por sua execução. Impossível ficar indiferente. É do tipo de filme para se gostar muito, ou se detestar. Aqui, sem dúvida alguma, fico com a primeira opção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanto mais criativos forem os recursos linguísticos ou estilísticos presentes em um texto narrativo, maior será o desafio para que isso se mantenha em outra mídia que se sustente em recursos não necessariamente atrelados à escrita. A adaptação de obras literárias fortemente conotativas ou intensamente criativas constitui, provavelmente, o maior desafio para os cineastas envolvidos com a linguagem literária.

Este texto comenta breves aspectos da produção ou recriação de marcas textuais, estilísticas ou estéticas de *Ensaio sobre a cegueira* em outro suporte, em uma despreziosa tentativa de realçar a propriedade com que os recursos narrativos foram mobilizados, contribuindo para um resultado bastante satisfatório. Cenas norteadas pelo desejo de reproduzir o texto saramaguiano em imagens fiéis alternam-se com outras, marcadas pela liberdade poética. O co-

mentário de fragmentos ressalta os significados criados no filme, com o aproveitamento de recursos próprios da fotografia, iluminação e sonorização. Tudo aponta para uma realização que se coaduna com a intenção de Fernando Meirelles, de produzir um filme capaz de intensificar os múltiplos significados dessa narrativa literária extraordinária.

Finalmente, a discussão desta apresentação busca o sentido de *Ensaio sobre a cegueira* em relação aos componentes deletérios presentes na sociedade pós-industrial, como a falta de ética, o individualismo exacerbado, o niilismo e a descrença generalizada no ser humano, primorosamente recriados no livro e no filme. Cabe aos teóricos e críticos iluminar tais questões, levando leitores e espectadores à disposição para compreender e interpretar a denúncia saramaguiana, tão coerente com a visão de mundo desse extraordinário humanista. Na escolha dos espaços em diferentes metrópoles, como se comentou antes, pelo menos em uma delas a realidade se impôs à ficção: poucos meses após o lançamento do filme, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou fotos dos mesmos espaços em que foram filmadas algumas das cenas, com consumidores de drogas em estado de degradação muito semelhante ao narrado por Saramago e visualizado na obra de Meirelles. Lamentavelmente, a metáfora da cegueira como chamado para que o ser humano recupere valores autênticos ainda parece impossível de ser compreendida nas sociedades contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- BLUESTONE, G. *Novels into films*. London: The Johns Hopkins University Press, 2003.
- CALLIGARIS, C. "Ensaio sobre a cegueira". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 set. 2008. Ilustrada, p. E16.
- FIELD, S. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- GENETTE, G. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- LANDIM, W. Ensaio sobre Meirelles. *Portal de Cinema*. Disponível em: <http://www.portaldecinema.com.br/Colunas/cl_cegueira.htm>. Acesso em: 14 ago. 2009.
- MEIRELLES, F. Entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 set. 2008. Ilustrada, p. E1.
- PELLEGRINI, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, Itaú Cultural, 2003.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- SODRÉ, M. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Biblioteca Tempo Universitário).
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994. (Ofício de Arte e Forma).

VIÇOSO, V. Recensões. *Românica. Revista de Literatura do Departamento de Literaturas Românicas*, Lisboa, n. 5, 1995.

PEREIRA, H. B. C. In Portugal and elsewhere: *Blindness*. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 42-50, 2010.

Abstract: This essay discusses the adaptation of José Saramago's novel Blindness in the homonymous film, directed by Fernando Meirelles. Although, in the filmic narrative, the story takes place in a single fictitious metropolis, the director, his fidelity to the novel notwithstanding, shot it in cities in different countries. This contributes to place the movie in the globalized world in which we live. Adequate decisions in the choice of characters and settings, as well as the excellent photography, reveal the careful process of scriptwriting, with special emphasis on solutions which maintain and highlight the meanings of the original work. The filmmaker recreates on screen the limitations and dilemmas of the human condition and of life in society, so relevant in Saramago's narrative.

Keywords: Blindness; Fernando Meirelles; José Saramago.