

---

## A CEGUEIRA BRANCA VAI AO CINEMA

The white blindness goes to the movies

Cleomar Pinheiro Sotta<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma comparação entre o romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do escritor português José Saramago, e sua adaptação cinematográfica, *Blindness* (2008), dirigida pelo cineasta brasileiro Fernando Meirelles. Considerando-se que toda adaptação resultará em uma recriação, uma vez que a literatura e o cinema possuem elementos de expressão distintos, são apresentadas algumas estratégias utilizadas para transpor o romance às telas do cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Ensaio sobre a cegueira*; José Saramago; *Blindness*; Fernando Meirelles; adaptação cinematográfica.

**ABSTRACT:** This essay presents a comparative analysis between the novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995), written by the Portuguese author José Saramago, and its movie adaptation, *Blindness* (2008), directed by the Brazilian film-maker Fernando Meirelles. Considering that each adaptation will result in a re-creation, since literature and cinema have different expression elements, this text features some strategies used to take the novel to the movies' screen.

**KEYWORDS:** *Ensaio sobre a cegueira*; José Saramago; *Blindness*; Fernando Meirelles; movie adaptation.

E se nós fôssemos todos cegos?<sup>2</sup> Essa parece ter sido a pergunta que moveu o escritor português José Saramago a produzir um de seus romances mais conhecidos, o *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Em linhas gerais, a narrativa retrata o momento em que os habitantes de uma cidade desconhecida são repentinamente acometidos por um surto de cegueira branca e contagiosa, que provoca profundas mudanças na vida da população, desencadeando inúmeros problemas de convivência e uma desenfreada luta pela sobrevivência. Tão intrigante enredo levou o cineasta canadense Don McKellar a interessar-se pela obra. Ele produziu um roteiro cinematográfico,

---

1 Doutorando em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

2 Em entrevista a João Cêu e Silva, publicada em livro sob o título *Uma longa viagem com José Saramago*, o escritor relata a origem de *Ensaio sobre a cegueira*. Conta ele que estava a almoçar em um restaurante. Enquanto aguardava pelo que tinha pedido, veio-lhe a pergunta “E se nós fôssemos todos cegos?”. Ele mesmo respondeu ao questionamento segundos depois: “Mas nós somos todos cegos”. Dessa reflexão surgiu o livro.

que resultou no filme *Blindness* (2008), dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles, já aclamado pela direção do longa-metragem *Cidade de Deus* (2002).

Essa parceria entre a literatura e o cinema tem sido uma das mais notórias relações interartísticas. É cada dia mais comum encontrar obras literárias que servem de base para a produção de filmes. Se, por um lado, essas duas artes se aproximam devido à estrutura narrativa que apresentam – ambas contam uma história (trama), que aconteceu com alguém (personagens) num determinado momento (tempo) e local (espaço) – por outro, é preciso lembrar que, a despeito dessa semelhança, cada uma possui leis e recursos estéticos próprios. Enquanto a literatura tem como matéria-prima a palavra, o cinema trabalha com imagens em movimento, em cuja construção estão envolvidos múltiplos procedimentos: seleção, montagem e cortes de cenas, focalização da câmera, iluminação, trilha sonora, escolha do elenco, entre outros.

Desta forma, se os componentes da literatura e do cinema são distintos, transformar um texto literário em filme consiste em tomar elementos da obra tida como ponto de partida e ajustá-los, *adaptá-los* a um novo suporte, o que implica uma série de modificações. É por esse motivo que toda adaptação é “uma forma de repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2011, p. 17), pois estabelece uma nova realidade, constituindo-se, portanto, como uma releitura, uma recriação, o que impede que seja cobrado qualquer tipo de fidelidade à obra que lhe deu origem.

Nessas condições, para levar *Ensaio sobre a cegueira* às telas do cinema, um dos primeiros desafios foi encontrar uma maneira de representar a cegueira e seu simbolismo na estética do filme. O romance apresenta uma manifestação incomum de cegueira, que leva os infectados a ter a visão tomada pela cor branca. Além disso, trata-se de uma cegueira contagiosa, ainda não registrada pelos manuais de medicina e cujas vítimas não manifestaram nenhum sintoma, distúrbio físico ou psicológico que justificasse o aparecimento da doença. Com essa caracterização peculiar, a cegueira assume um caráter alegórico na narrativa. Sendo o branco resultante da reflexão total da luz, da mistura de todas as cores (CALBUCCI, 1999, p. 85), a obra destaca a perda da visão provocada não pela ausência de luz, mas pelo seu excesso, termo que parece ser uma das marcas definidoras de nossa sociedade.

A excepcionalidade dessa cegueira evidencia que, embora vivendo em uma era globalizada, repleta de tecnologias, de informações que repercutem instantaneamente, da sensação de que o desenvolvimento das civilizações é intenso, o homem, acreditando ter uma visão plena de tudo, parece, ao contrário, estar perdendo a capacidade de olhar ao redor e enxergar

o outro, mantendo um relacionamento interpessoal cada vez mais superficial, cedendo espaço ao egocentrismo, ao egoísmo, à insensibilidade e à violência. São cegos por acreditar que não o são e porque vêem somente a si mesmos.

Essas ideias sintetizam-se na epígrafe da narrativa: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 2008, p. 10). Faz-se aqui um jogo de linguagem entre os verbos *olhar* e *ver*. Se “olhar” significa voltar os olhos para alguma imagem, o verbo “ver” requer que se estabeleça algum tipo de envolvimento com o que está diante dos olhos. A cegueira branca afeta aqueles que sabem olhar, mas não aprenderam a ver. Enxergam o outro, o mundo, contudo se mostram indiferentes, insensíveis às situações que os cercam.

Uma das estratégias adotadas no filme para retratar essa cegueira branca, referida também como “*mar de leite*”, “*mal branco*” e “*nevoeiro*” no romance, foi a de aproximar o espectador da sensação de estar cego, o que se dá por meio da utilização de imagens desfocadas, mal enquadradas e superexpostas, que embaçam a visão de quem assiste, impedindo a nitidez de algumas cenas. A cor branca, marca definidora da cegueira, é também bastante explorada na adaptação. As imagens do filme esbanjam brilho e luminosidade. O branco se sobressai na iluminação dos cenários e nos móveis, nas paredes e pisos. Em algumas ocasiões as luzes intensas impedem a visualização de algum detalhe da imagem, como ocorre no momento em que a esposa do primeiro cego procura o telefone de um oftalmologista, tendo atrás de si uma janela tomada pela claridade.

O branco presta-se ainda como mecanismo para efetuar a transição de cenas. É o que se passa no jantar do médico com sua esposa. A mulher, antes de deitar-se, deseja boa-noite ao marido, que fica consultando livros de medicina. De repente, a tela embranquece por completo. Segundos depois, a cena seguinte mostra que o tal branco é, na verdade, resultado da câmera que capta o piso de uma farmácia, à qual se dirige a rapariga dos óculos escuros para comprar um colírio. Outro exemplo está no instante em que o ladrão de carros abandona o veículo subtraído ao primeiro cego. A luz alta de um automóvel que circula pela rua toma toda a tela para, na sequência, dar lugar à cena que projeta a consulta do rapazinho estrábico.

A forma como foi produzida a brancura que invade o filme em algumas cenas é revelada na seção extra do filme, *A vision of Blindness*: o monitor de um *laptop* foi colocado numa sala escura, onde também estava uma tigela de leite. Ao movimentar o líquido da tigela, filmava-se o reflexo que as imagens do monitor projetavam no leite. Em alguns momentos, ainda acrescentava-se fumaça branca. Foi possível, desta forma, colocar em movimento a cor branca, dotada de uma textura orgânica, bastante

imprevisível, como se verifica, por exemplo, no instante em que o título do filme é exibido ao espectador.

Se, por um lado, a iluminação e o branco são utilizados intensamente, por outro, há em algumas ocasiões o uso de cenas escuras, que se manifestam principalmente durante o período da quarentena no manicômio, uma experiência sombria para todos os que ali foram internados, em decorrência das más condições de sobrevivência a que foram submetidos, da dominação dos cegos malvados, da violência sexual praticada contra as mulheres, do abandono por parte das autoridades, dos problemas de relacionamento, enfim, das inúmeras dificuldades enfrentadas naquele local, o que justifica as imagens enegrecidas.

Outro procedimento adotado na composição fílmica que contribui para a representação do sentido da visão é o uso de vidros, espelhos e reflexos. No instante em que o ladrão de automóveis conduz o primeiro cego à sua residência, várias vezes interpõem-se ao diálogo dos dois os reflexos do vidro do carro, que aparecem subitamente e preenchem a tela. Quando ambos estão à espera do elevador, vemos o diálogo a partir de imagens espelhadas e, finalmente, assim que adentram a casa, há um vidro que se coloca entre a câmera e as personagens. Os espelhos e reflexos podem evidentemente relacionar-se ao mito de Narciso, jovem que morre depois de apaixonar-se por sua própria imagem refletida na água. A cegueira que se manifesta na narrativa de Saramago atinge aqueles que contemplam apenas a sua própria figura, esquecendo-se de seus semelhantes.

O espelho, além disso, simboliza “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER, 2002, p. 393). Cada cego atingido pelo mal branco parece ter a consciência voltada para si próprio e demonstra ter esquecido que, muitas vezes, é na alteridade que está a chave para alcançar o conhecimento pleno de si mesmo. Descobrimo-nos na relação mútua existente entre os reflexos que projetamos nas outras pessoas, as quais, por sua vez, projetam reflexos também em nós. Por outro lado, outra possível interpretação é pensar que os espelhos representam não o egocentrismo excessivo, mas a falta de reflexão sobre si mesmo, sobre a própria conduta.

Recorde-se ainda o ditado popular que afirma que “os olhos são o espelho da alma”. A frase corrobora a associação entre espelho e olhar/visão projetada metaforicamente na adaptação e que já se manifestara no romance quando refletia o médico: “levei a minha vida a olhar para dentro dos olhos das pessoas, é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma” (SARAMAGO, 2008, p. 135).

É importante notar que nos cenários do filme há uma forte presença de vidros, onde parte de muitas cenas são assistidas. É o que acontece quando a rapariga dos óculos escuros desce o elevador. Os reflexos

nos vidros mostram as pessoas que acompanham a moça juntamente com imagens dos edifícios vizinhos. Mais uma amostra está numa cena em que a recepcionista do oftalmologista fala ao telefone. Vê-se o reflexo dela no vidro antes que seja captada sua imagem real. Ademais, em várias tomadas a câmera posiciona-se atrás de um vidro, de uma parede, grade ou cerca, entre outros, de forma que tais elementos passem a funcionar como mediadores entre nosso olhar e o que se coloca diante de nossos olhos. Na certeza de estarmos tão lúcidos, pensamos manter contato direto com a realidade, porém tais obstáculos surgem como um elemento intermediário de nossa visão, uma trava que impede o conhecimento pleno da realidade.

Outro aspecto curioso do filme associado à cegueira é a composição da trilha sonora. Por se tratar de uma história que apresenta o surgimento de uma epidemia incomum, jamais vista, conta o diretor que seu propósito era

trabalhar com timbres desconhecidos, com o intuito de colocar o espectador num universo sonoro tão novo quanto o mundo da cegueira. Orquestra, quartetos de cordas, pianos ou violões, por serem muito usados no cinema, nos falam de emoções de um mundo mais conhecido, e neste filme a música deveria levar o espectador para outro lugar. (MEIRELLES, 2010, p. 122)

Por essa razão todo o repertório musical do filme foi confiado ao grupo mineiro *Uakti*, que produz suas composições a partir de instrumentos inusitados, fabricados artesanalmente pelos próprios músicos com canos de PVC, madeira, tampas de panela, cabos, garrafas de água, sandálias havaianas, entre outros objetos. Aos sons obtidos por meio desses instrumentos, agregam-se recursos digitais para aprimorá-los. Foi dessa forma que o grupo criou as faixas utilizadas no longa-metragem. Essa trilha sonora experimental e minimalista colabora, portanto, para ocasionar um estranhamento no espectador, o qual é tomado por sons que não lhe são familiares e que enfatizam, assim, a raridade da situação. A cegueira também recebe uma identificação sonora. Cada vez que uma das personagens perde a visão, emite-se um ruído composto por apenas uma nota musical, que soa como um “plim”, similar ao som de um sino. Tal recurso serve como um alerta para comunicar que o mal branco atingiu mais uma vítima.

Esse cuidado especial com a dinâmica sonora do filme deve-se, de certa forma, ao fato de que, quando se perde a visão, a audição é o sentido que assume a função de guia, já que os cegos passam a orientar-se, entre outras formas, por meio dos sons que os rodeiam. O tato é outro sentido que

contribui nessa circunstância. É por isso que o filme exhibe algumas tomadas em que são captadas as mãos dos atores em primeiro plano.

A transposição das personagens foi outro fator ao qual a produção cinematográfica deu especial atenção. Na narrativa de Saramago, elas não são identificadas por um nome próprio, são referidas, em sua maioria, por meio de perífrases que apresentam algum qualificativo relacionado ao tema central da obra, à visão (primeiro *cego*, rapariga dos *óculos escuros*, velho da *venda preta*, rapazinho *estrábico*), ou ainda aos papéis sociais que ocupam na sociedade (médico, mulher do médico, ladrão de carros, motorista, atendente de farmácia). Com essa configuração, o romance faz uma crítica àqueles que olham apenas para o exterior de seus semelhantes (já que as características utilizadas para se referir aos cegos são externas) ou que os consideram meros agentes desempenhando funções sociais, sendo desprovidos de uma identidade, de traços particulares que distinguem um ser humano do outro. Nota-se, além disso, que a cegueira retratada põe em xeque as diferenças sócio-econômicas, pois não leva em conta o sexo, a idade, a classe social ou a ocupação das vítimas.

Essa não-nomeação das personagens, bem como a ausência de referências espaço-temporais exatas em que a história se desenrola (já que não nos é revelado o nome da cidade tampouco a época em que tudo acontece) conferem à narrativa um caráter universalizante, que Saramago imprime às suas obras a partir de *Ensaio sobre a cegueira*. Se em seus romances anteriores estava mais preocupado com temas relativos à história e ao desenvolvimento de seu país, a partir do *Ensaio* passa a tratar de determinado tema, “despindo-o de toda circunstância social, imediata, histórica, local” (AGUILERA, 2008, p. 119). O efeito desse ocultamento de informações faz pensar que essa situação posta diante de nossos olhos pode/poderia acontecer em qualquer tempo, em qualquer lugar e com qualquer pessoa.

A narrativa, além de não nomear os contaminados, cede pouco espaço à descrição física das personagens, dando ênfase, principalmente, à sua caracterização psicológica, diluída ao longo do texto. A escassez de traços físicos, se, por um lado, constitui um desafio para o adaptador, por outro, oferece maior liberdade na seleção do elenco, tendo em vista que “o que, na mente do leitor, era jogo imaginativo, quase sempre vago, tem de manifestar-se agora como ‘realidade’ áudio-visual, precisa, totalmente determinada nos pormenores” (ROSENFELD, 1973, p. 27). Em outras palavras, as várias maneiras como as personagens eram concebidas pelos leitores convergem, no cinema, para uma representação única, já que elas ganham o rosto de um ator/atriz. Com a escolha do elenco, Meirelles encontrou uma maneira de intensificar a universalização da obra de

Saramago. No filme, a mulher do médico é loira, a rapariga, morena, o primeiro cego e sua esposa são japoneses, o velho da venda preta é negro. Como se nota, o grupo dos protagonistas foi representado por indivíduos com traços físicos peculiares e etnias diferentes, porém que se aproximam em decorrência da contaminação pela cegueira branca.

Algumas mudanças com relação à atuação das personagens podem ser notadas no filme. O atendente da farmácia, por exemplo, personagem secundária no romance, ganha destaque na produção cinematográfica, na medida em que se torna instrumento para expressar mais um tipo de cegueira observada na convivência entre os homens, o preconceito racial. Quando o dono da pistola exige os pertences em troca de comida, vê-se o seguinte diálogo:

Homem cego – Vamos nos unir. Não vou dar minhas coisas só porque um preto mandou.

Atendente da farmácia – Não sabemos qual é a raça dele.

Homem cego – Eu sei pelo tom de voz.

Atendente da farmácia – Vá se danar.<sup>3</sup> (BLINDNESS, 2008, cap. 6)

A ironia desta cena reside no fato de que não era negro o chefe da terceira ala, como supunha o cego, mas sim o era o atendente de farmácia com quem falava. O jovem tenta amenizar a situação, aconselhando ao outro a não fazer julgamentos precipitados e fica sem coragem para revelar ao seu interlocutor a cor de sua pele. Ele se afasta do companheiro para impedir que fosse tocado, como se, pelo tato fosse possível identificar sua tonalidade dérmica. O desfecho dessa personagem também se modifica. Na narrativa, o atendente acaba morto com um tiro na expedição que alguns cegos fazem à camarata dos malvados para resgatar a comida estocada, ao passo que no filme, ele sai do manicômio com o grupo da mulher do médico, confirmando o comentário do narrador do romance de que “há sempre um cego que se tresmalhe e se perde, ouro que foi apanhado pela força da gravidade e vai de arrasto” (SARAMAGO, 2008, p. 249).

---

3 *Pharmacist's assistant* – We can stick together and just tell them “no”.

*Blind man* – We're going to stick together. I'm not giving my stuff up because a nigger says I have to.

*Pharmacist's assistant* – Hey, we don't know what race he is, man.

*Blind man* – I can tell by his voice. *Pharmacist's assistant* – Fuck you.

A postura do líder dos malvados ganha um novo contorno no filme. Se na narrativa é apresentado como uma figura cruel e tirânica, na adaptação ganha cenas que lhe conferem uma pitada de humor misturado à ironia, o que transmite a imagem de alguém que parece não ter consciência daquilo que faz. Diante do médico, representante da primeira ala, o dono da pistola, com tom de deboche, proclama-se rei da ala 3, anuncia que ali estava instaurado o regime monárquico e que seus súditos não iriam se preocupar com o enterro de cadáveres, como solicitava o doutor. Ao final do discurso pelo qual avisa que os cegos deveriam pagar pela comida, ele canta “I just called to say I love you” (Eu só liguei para dizer que te amo), refrão de uma música de Stevie Wonder. A referência à canção é irônica, pois a personagem faz uma exigência aos demais cegos que intensificará os problemas de convivência e, em seguida, canta que os ama. Há ainda uma cena em que, avaliando os objetos que lhe foram entregues, o líder dos malvados encontra um esmalte e pára o que está fazendo para pintar as unhas. Meirelles menciona que

O vilão cruel ficou parecendo um trapalhão que havia fumado três baseados, completamente alheio ao sofrimento que provocava ao seu redor. Um cara mais irresponsável do que perverso e talvez por isso mesmo até mais assustador. [...] O espectador deverá detestá-lo por suas atitudes, mas, ao mesmo tempo, poderá ter alguma simpatia pelo seu tom de moleque descompromissado. (MEIRELLES, 2010, p. 74)

Ao contrário do que pensa o diretor, esse lado cômico, se assim podemos dizer, do chefe da ala 3, só aumenta mais a crueldade dessa figura, que parece se divertir fazendo o mal aos confinados das demais camaratas.

O longa-metragem também se aproveita de algumas discussões entre o primeiro cego e a esposa no romance para estabelecer uma relação conflituosa entre o casal, que se manifesta por meio de duas cenas não existentes na narrativa de Saramago. Em uma delas, vê-se, no manicômio, ambos sentados em um banco. Diante de um paredão e perto do fogo que consumia os restos de comida, o marido recorda o primeiro encontro do casal, que se dera numa celebração de Ano Novo. Ele pergunta se a mulher se lembrava, porém ela o repreende e diz que não desejava ouvi-lo. Ao longo do filme, nota-se um distanciamento entre os dois, a mulher mostra-se desolada e presa em seus pensamentos. Ela, inclusive, ignora a ordem do marido de que não acompanhasse as companheiras, quando os malvados exigiram mulheres. Quase ao final da produção cinematográfica, porém, diante da lareira na casa do médico, a mulher retoma aquela conversa que ela mesma

havia suspenso para afirmar ao marido que sim, que se recordava do primeiro encontro, propondo, desta forma, a reconciliação do casal, que se confirma com o abraço apertado quando o primeiro cego recobra a visão. Esses são apenas alguns exemplos do tratamento que o filme dá às personagens do romance: reinventa uma caracterização, cria novas situações e expressa novos traços semânticos por meio da atuação dos atores, de suas falas e de suas expressões corporais.

Quanto às referências espaço-temporais, a obra de Saramago não nomeia a cidade afetada pela cegueira, não expõe com clareza em que tempo a história se passou nem qual foi a duração do surto. Entretanto, os edifícios, o tráfego intenso, a presença de automóveis, eletrodomésticos e as formas de governo que compõem a descrição da cidade fazem crer que os acontecimentos narrados se deram em um tempo muito próximo do nosso, numa sociedade semelhante àquela em que estamos inseridos. É por isso que a adaptação, baseando-se nesses elementos, exhibe um grande centro urbano, bastante desenvolvido, com arranha-céus, grande número de veículos, congestionamentos, trazendo a trama para perto da nossa realidade.

Embora não se saiba quanto dias, semanas ou meses a cidade esteve sob a dominação da cegueira, a produção cinematográfica encontrou algumas formas de sugerir que o surto não durou por um longo período. Uma dessas indicações se dá por meio de uma fruteira da casa do médico. Frutas frescas é o que há nela na primeira vez em que é captada pela câmera, logo que os donos da casa deixam a residência em direção ao manicômio. Assim que o casal regressa ao lar, a mesma fruteira volta à cena. As frutas, desta vez, estão passadas, ressequidas, sofrendo processo de decomposição. Além disso, os cegos reclusos, depois da quarentena, ainda encontram alguns produtos disponíveis nas prateleiras dos supermercados, o que provavelmente não aconteceria caso houvesse transcorrido muito tempo.

Se a narrativa de Saramago oculta a duração da epidemia e faz o leitor perder a noção do tempo, o filme se vale de algumas artimanhas para indicar, mesmo que de forma sutil, a passagem do tempo, expressa na variação entre claridade e escuridão das cenas, que simboliza o transcorrer de dias e noites; na repetição e desgaste do vídeo que informa as regras de organização e convivência, que caracteriza a imutabilidade do cotidiano; na aparência das personagens, como o crescimento dos cabelos, da barba e nas roupas convertidas gradativamente em farrapos.

Ainda associada à temporalidade, há na adaptação cinematográfica uma sequência na qual são projetados flashes que mostram o momento em que algumas pessoas perdem a visão em diferentes lugares e circunstâncias: à frente de um computador, fazendo compras, caminhando, atravessando a rua. Essas imagens, transmitidas em poucos segundos, indicam a rapidez com que

a cegueira se espalhava, sugerem o aparecimento de uma epidemia e ainda contribuem para a economia do filme. Essa concisão também se faz presente na cena que capta o corredor do manicômio em quatro sucessivos estágios, nos quais sempre está a mulher do médico tomando alguma medida para facilitar a sobrevivência dos cegos. A cada estágio mostrado o corredor se transforma, aparecem móveis, objetos, lixo e excrementos; as luzes vão diminuindo gradativamente, as paredes começam a apresentar manchas de sujeira. Essa cena, que transcorre rapidamente, expõe simultânea e sinteticamente o espírito solidário da mulher, a passagem do tempo e a degradação do manicômio.

Quanto ao espaço, o romance não identifica a cidade afetada pela cegueira. A esse respeito, comenta Saramago em entrevista a João Céu e Silva:

Creio que há certos problemas no mundo que tocam a toda a gente, não um país A ou a um país B. [...] Tenho de dizer que me sinto mais à vontade nesse aspecto de abstracção com um lugar não identificado, [...] trata-se simplesmente de querer mostrar um conflito, um problema e desenvolvê-lo com personagens. (SILVA, J., 2008, p. 305)

Seguindo a orientação da narrativa, o filme também não atribui as ações à uma cidade específica. As cenas da produção cinematográfica foram gravadas em Toronto (Canadá), São Paulo (Brasil) e Montevidéu (Uruguai). A montagem alterna as gravações realizadas em cada uma das cidades, de forma que o ambiente ficcional é construído a partir da conjugação desses três espaços. Essa configuração, ao manter a indefinição espacial, pode representar, em sentido alegórico, todos ou qualquer lugar. Vista de outro ângulo, a fusão pode criar uma conotação insólita, ao projetar um espaço incomum, misterioso. Estabelece-se, portanto, um lugar que é todos e nenhum ao mesmo tempo.

Em alguns momentos do filme, a ligação entre esses três espaços ultrapassa o nível da montagem, ao tentar “encontrar locais pouco marcados, e alterar os mais reconhecíveis através de efeitos especiais. [...] Por vezes, se misturam, em cenários de uma cidade, elementos de outra” (SOUSA, 2012, p. 84). Logo que a mulher do médico deixa o supermercado, por exemplo, há um plano de Montevidéu, no qual são inseridos edifícios de Toronto, ao fundo.

Uma vez que tanto a narrativa quanto sua adaptação cinematográfica optaram por não nomear a cidade atingida pela cegueira branca, o que se pode observar em ambas é que há três grandes núcleos espaciais onde transcorrem as ações. O primeiro deles é a cidade no momento

em que surgem os primeiros contaminados. O romance descreve um cenário urbano, de certa forma desenvolvido e bastante movimentado, como deixa claro o retrato do trânsito intenso, de onde surge a primeira vítima:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto [...]. 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, 2008, p. 11)

Tudo é articulado e construído com o objetivo de aproximar a história do presente do leitor. Essa mesma linha é seguida pelo filme. A cidade pré-quarentena é representada como um grande centro metropolitano, semelhante aos que conhecemos: grande número de automóveis, inúmeros edifícios e a forte presença da tecnologia (celular, computador, elevador, televisão, microondas, equipamentos oftalmológicos sofisticados, móveis com *design* moderno etc.).

O segundo núcleo é o manicômio, onde os cegos são postos em quarentena, por ordem do governo. Tal medida, bastante arcaica, usada com frequência na época das pestes e das epidemias de cólera e febre amarela, justificava-se como uma forma de ganhar tempo para estudar a cura e acompanhar a evolução da doença. A real intenção, porém, era zelar pela imagem das autoridades, isolar o problema, facilitar o controle dos cegos e obriga-los a cumprir as ordens do Estado.

A escolha de um antigo manicômio – local originalmente destinado a loucos, a pessoas com algum distúrbio mental ou de comportamento e, portanto, incapazes de manter um convívio social saudável – associa a cegueira branca à loucura, “uma vez que a vida nesse espaço será regida, a princípio, pela insensatez, pela violência e pela falta de civilidade” (SILVA, A., 2008, p. 25). Isso porque o manicômio se transforma em um ambiente prisional, vigiado por soldados do Exército, que adotam um tratamento repressivo, violento e autoritário: disparam sem necessidade contra os internos, não manifestam nenhum tipo de intervenção em relação à convivência dos reclusos, menosprezam e zombam dos contaminados, como se eles estivessem aquém de qualquer consideração. O manicômio, assim como um campo de concentração, se torna um local de extermínio. Pensavam

os militares que se os cegos fossem aniquilados o surto teria fim, pois “morrendo o bicho acaba-se a peçonha” (SARAMAGO, 2008, p. 64).

Para organizar o período de isolamento, o governo preparou uma gravação de áudio, repetida diariamente. “Uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens” (SARAMAGO, 2008, p. 49) enumerava quinze orientações diversas, entre as quais estavam as seguintes: as luzes ficariam sempre acesas; poderia ser morto qualquer um que tentasse fugir; as refeições seriam entregues três vezes ao dia; o telefone deveria ser usado apenas para solicitar alimentos e produtos de higiene; cabia aos cegos eleger um representante para cada camarata, lavar suas roupas, enterrar os mortos, queimar os restos de comida. O discurso alertava ainda que os internos não deveriam contar com auxílio externo, mesmo em casos de doenças, desordens ou agressões.

Como se pode notar, algumas instruções eram inúteis e impossíveis de serem executadas por quem acabou de perder a visão. Além disso, algumas promessas não se cumpriram: as refeições não foram fornecidas com regularidade e tornaram-se insuficientes para o número crescente de confinados; ninguém atendia ao telefone, nem retornava as mensagens. Por último, verifica-se que os discurso solene, que aparentemente prestava-se a administrar a convivência dos internos, na verdade, demonstrava que os cegos estavam lançados à própria sorte e que o Estado deixava a cargo deles a organização do local.

Sem nenhum tipo de assistência, a degradação e a falta de higiene tomaram conta do manicômio: odores fétidos e nauseabundos; proliferação de insetos; excrementos, sangue, alimentos e cadáveres espalhados pelo chão; latrinas saturadas, paredes manchadas; “catres infectos, inçados de pulgas e percevejos, com seus colchões apodrecidos de suor e urina, as mantas como esfregões” (SARAMAGO, 2008, p. 200). A imundície desfigurava a feição dos cegos, que passaram a andar sujos, descalços, maltrapilhos, contraindo doenças e incapazes de cuidar da aparência.

Durante o confinamento, as personagens sofreram também um processo de animalização. Chegavam ao manicômio “como carneiros ao matadouro” (SARAMAGO, 2008, p. 112), como animais destinados ao abate, empurrando-se, esmagando-se e pisoteando-se uns aos outros. Para facilitar uma locomoção mais segura, os reclusos deslocavam-se “de gatas”, como os quadrúpedes. Foram ainda comparados a porcos devido à falta de higiene.

Como se não bastasse o abandono e a repressão por parte do Estado, a tirania se duplicou, uma vez que um grupo de cegos malvados tomou o poder e impôs suas próprias regras. Munidos de uma pistola e de armas improvisadas (ferros, madeiras), o grupo impediu o recolhimento das

refeições e exigiu dos demais confinados o pagamento pelos alimentos, mediante entrega de seus pertences, de “dinheiro, jóias, anéis, pulseiras, brincos, relógios” (SARAMAGO, 2008, p. 140), mesmo que naquele contexto não pudessem fazer uso dos objetos e da quantia arrecadada. Essa ação, portanto, não se mostrava imprescindível à sobrevivência do grupo, era apenas um capricho, uma forma de provocar o sofrimento alheio.

Quando os pertences acabaram, os usurpadores exigiram mulheres. A narrativa descreve com pormenores a violência sexual, as obscenidades, os insultos e as agressões praticadas pelos malvados. Uma das mulheres, a cega das insônias, não resistiu e faleceu tão logo deixou a camarata dos exploradores. Indignada com a morte da companheira, a mulher do médico assassinou o chefe do grupo, o dono da pistola, cravando uma tesoura em seu pescoço e pôs fim à dominação. Em seguida, uma das cegas ateou fogo à camarata dos malvados, provocando um incêndio no manicômio e obrigando os internos a fugir do local, momento em que descobriram que já não havia mais nenhum guarda os vigiando.

Para a produção do filme, as cenas do período da quarentena foram rodadas nas antigas instalações de uma prisão canadense, o que foi bastante adequado, pois é em um ambiente carcerário que se converte o sanatório. A primeira volta que a mulher do médico dá pelo prédio, expressa o formato labiríntico do local, já que não é possível compreender geograficamente a divisão do espaço. O alto-falante que transmite as instruções aos confinados transforma-se em um vídeo gravado na forma de um pronunciamento oficial de uma autoridade, exibido nos televisores de cada camarata. Essa nova configuração ironiza ainda mais a maneira pela qual se estabelecia o contato com os cegos. As próprias personagens questionam “que tipo de idiota faria um vídeo para cegos em quarentena” (BLINDNESS, 2008, cap. 2). As ordens são exibidas gradativamente no longa-metragem, consoante às cenas associadas às respectivas regras impostas, de modo que a imagem transmitida denuncie a ineficácia das imposições.

As precárias condições de higiene são mostradas com ênfase na adaptação cinematográfica. Além do episódio do corredor já mencionado, a cada cena vai-se intensificando a imundície do prédio. A câmera capta fezes, urina, roupas, papéis e corpos espalhados pelo caminho. A animalização das personagens pode ser notada por meio de uma imagem que mostra os infectados sendo embarcados em um caminhão, como se fossem animais a serem transportados. Uma cena, pouco adiante, retrata a chegada dos doentes ao manicômio. As pessoas são obrigadas a atravessar o pátio sozinhas, seguindo apenas as orientações dadas à distância por um soldado. Caminham apertadas e desorientadas. Um dos cegos, ao perder-se da fila, é morto pelos vigilantes, os quais, dada sua agressividade, são representados na tela, em

algumas ocasiões, como uma mancha negra, como vultos distorcidos ou apenas como uma voz autoritária vinda do megafone, o que caracteriza o poder, a impessoalidade e a distância que mantêm dos confinados.

Além da vigilância intensa, o aspecto prisional do manicômio é também recomposto no filme por cenas que mostram portões resistentes, muros altos, grades nas janelas. Quanto aos desmandos do grupo de cegos malvados, a cena da violência sexual é uma das mais tocantes da adaptação. Pressionadas, as mulheres dirigem-se à ala dos delinquentes, cientes do que lhes esperava. Por meio de imagens mal iluminadas, observa-se que são humilhadas, maltratadas, repreendidas quando tentam resistir e agredidas pelos homens, que as obrigam a fazer todas as suas vontades. As poucas falas que se ouvem são compostas por expressões chulas. A cega das insônias do romance é apelidada de “peixe morto” no filme. Ela perde a vida nesse episódio. Sua purificação na produção cinematográfica aproxima-se bastante da descrição que consta na narrativa. Assistimos o corpo da mulher ser carregado e limpo pelo trabalho coletivo das mãos de suas companheiras, que a purificam do sangue alheio. Apesar da força dessa cena do abuso sexual e do choque que causa aos espectadores, o filme não consegue representar o “realismo feroz” (CANDIDO, 1989, p. 255) do romance, a maneira crua e brutal empregada na narrativa para descrever o estupro coletivo. O episódio é apresentado de modo mais intenso no texto literário, graças ao relato pormenorizado das ações por parte do narrador.

A estadia no manicômio, tal qual no romance, termina quando uma das cegas, indignada com o comportamento dos malvados, provoca um incêndio, que atinge todo o prédio e obriga os confinados a regressar às ruas da cidade pós-quarentena, o terceiro e último grande espaço em que se desenrolam a narrativa e o filme. Ambas as obras retratam a degradação do ambiente urbano: veículos batidos, estabelecimentos comerciais e residenciais deteriorados; lixo, ratos, excrementos e pessoas compartilhando o mesmo território; cegos deslocando-se sozinhos ou em grupos, sem rumo; água e comida sendo disputadas, cães alimentando-se dos cadáveres humanos espalhados pelos cantos. Não há mais nenhum tipo de ordem ou de governo, cada qual luta por si.

A mulher do médico leva um grupo de cegos, todos pacientes de seu marido, para a sua própria casa, a qual manteve-se intocada desde que seus donos a deixaram. Esse é o espaço em que as personagens vão gradativamente recobrando a dignidade: as mulheres banham-se na varanda, purificando-se da violência sofrida no manicômio, o grupo veste roupas limpas, reúne-se à mesa como uma grande família em dia de festa, partilha os alimentos, brinda com água limpa e potável e convive fraternalmente até que o primeiro cego recupere a visão, acreditando-se que o surto teria acabado.

Todos esses elementos são recompostos no filme para demonstrar o clima harmônico entre o grupo, o regaste da solidariedade e da união, que foram ofuscadas diante da necessidade de lutar pela sobrevivência e de resistir às atrocidades a que os cegos foram submetidos.

Durante essa temporada na casa do oftalmologista, a mulher do médico sai em busca de alimentos. Nesse percurso, entre outros espaços, ela passa por um supermercado depredado, porém cujo depósito subterrâneo ainda não havia sido invadido pelos cegos. Depois de recolher os suprimentos, a mulher decide não revelar a existência do estoque aos que ali vagavam, pois podia voltar para reabastecer-se. Ao sair, contudo, o cheiro dos mantimentos intrigou as pessoas. Quando dias depois regressou ao porão do supermercado, encontrou no depósito um acúmulo de cadáveres dos cegos que caíram da escada ou que chegaram ali e não conseguiram fazer o caminho de volta.

A esposa do oftalmologista entra também em uma igreja, cujas imagens dos santos encontravam-se com olhos vendados, as esculturas com um pano branco, as pinturas com uma pincelada branca. Esse ato de tapar a visão dos santos, atribuído ao padre, segundo suposição das personagens, destituiu a excepcionalidade dessas figuras sobrenaturais e as iguala à mesma condição de toda a população, estavam tão cegas quanto os homens, por isso, não podiam mais atuar como intercessoras.

Na adaptação, destaca-se a reconstrução do supermercado como um lugar em plena desordem. Nesse estabelecimento é que se passa a descoberta do depósito na parte subterrânea, mostrada por meio de uma cena em que o som predomina sobre a imagem. A escuridão do porão é repassada ao espectador, visto que a tela é tomada pela cor negra. Nesse instante, ouvem-se apenas os passos da mulher explorando o local, bem como os ruídos provocados pelas embalagens dos produtos que ela manipula (plásticos, vidros, metais). Somente quando acende palitos de fósforos que encontra é que a luz devolve a visão à mulher do médico e a quem a assiste. Nesse trecho, as imagens saem de cena em favor da imaginação dos espectadores, que recriam as ações a partir da sucessão de sons. A produção cinematográfica deixa de lado a segunda visita, quando a mulher se depara com os cadáveres, devido ao forte impacto que tais imagens provocariam.

Quanto à entrada no templo, o principal diferencial desta passagem está num discurso, ausente no texto de Saramago, proferido por um sacerdote, enquanto a mulher contempla as imagens. O líder espiritual vê o surto como algo positivo, baseando sua argumentação na conversão do apóstolo Paulo, que ocorreu depois que perdera a vista à caminho de Damasco, quando uma luz resplandecente inundou seus olhos. O padre não nega sua religião, pelo contrário, transmite aos fiéis uma mensagem de

esperança. Ele imagina que a epidemia serviria para modificar o comportamento das pessoas, como acontecera com Paulo, que passou a defender o cristianismo, ao invés de perseguir os cristãos como costumava fazer.

A recuperação da visão acontece durante o período que o grupo permanece na casa do oftalmologista. Numa noite, enquanto a mulher do médico lê uma história para os companheiros, o primeiro cego volta a enxergar, divide a alegria com os demais, abraça sua esposa e promete ser seu guia. Em seguida, o médico e a rapariga recobram a vista. Na adaptação, esse acontecimento se passa no período matinal, simbolizando que livrar-se da cegueira representa despertar para um novo dia, para uma nova vida. Enquanto a mulher do médico despeja o café na xícara de leite do primeiro cego, o homem subitamente volta a enxergar. Essa ação marca o fim da epidemia, o momento em que se desfaz o “mar de leite”, que a cor branca abandona os olhos daquele que primeiro deixou de ver. A câmera adota por alguns segundos a perspectiva do olhar desse homem, que observa ao seu redor e conta que voltara a enxergar. À medida que se exhibe a alegria do grupo, a voz do velho da venda preta revela o que todos pensavam: “Ele foi o primeiro a ficar cego, talvez todos recobremos a visão. A comemoração não era inteiramente por ele” (BLINDNESS, 2008, cap. 14). Livro e filme se encerram com a impressão da mulher do médico de ter também cegado. Da varanda, ela olha o céu e vê tudo branco, mas ao deslocar a visão para o chão, constata que continuava a enxergar a cidade lá embaixo.

O foco narrativo foi modificado na transposição da narrativa para o cinema. O romance de Saramago possui um narrador que apresenta a história a partir de uma perspectiva externa (não participa dos acontecimentos), mas que tem acesso à consciência das personagens e não se contenta apenas em relatar os fatos, ele ainda julga e discute o que conta. Diferentes recursos são utilizados pela voz narrativa em suas intromissões. A digressão é um deles. O remorso do ladrão de carros, por ter furtado o automóvel de um cego é pretexto para que o narrador discorra sobre o peso da consciência e seu efeito na vida do ser humano.

Outro procedimento adotado é a emissão de julgamentos, acompanhados, muitas vezes, de doses de ironia. É o que ocorre quando classifica a rapariga dos óculos escuros como prostituta e, em seguida, reflete: “sendo certo que só vai quando quer e com quem quer, não é de desdenhar a probabilidade de que tal diferença de direito deva determinar cautelarmente a sua exclusão do grémio”. (SARAMAGO, 2008, p. 31).

Além disso, para tirar conclusões, o narrador ainda se vale de frases feitas, provérbios populares, ora com seu sentido habitual, ora negando-o de forma irônica. O ditado “na terra dos cegos quem tem um olho

é rei” (SARAMAGO, 2008, p. 103), é ironizado na narrativa, pois a única a enxergar, a mulher do médico, se tornou serva e não rainha, sendo obrigada a assistir a hediondez humana. Em algumas ocasiões, há frases que soam como uma espécie de máxima ou aforismo, tais como “A voz é a vista de quem não vê” (SARAMAGO, 2008, p. 120).

A voz narrativa também vai ao largo do relato criando hipóteses, fazendo conjecturas, estabelecendo comparações e interpretando os fatos que apresenta. Por meio de todas essas estratégias, o narrador auxilia na construção dos sentidos e toma pelas mãos o leitor, sendo o seu guia pelo mundo da cegueira.

Na adaptação cinematográfica, esse narrador participativo foi deixado de lado, cabendo aos diálogos entre as personagens e às imagens organizadas pela montagem a tarefa de contar a história. O espectador acompanha o insólito surto de cegueira por meio do que capta a câmera objetiva e da voz do velho da venda preta. Na abertura do filme, destacam-se imagens do trânsito intenso de uma cidade, onde surge a primeira vítima da cegueira. Em seguida, a câmera acompanha cada uma das personagens principais para mostrar em que circunstâncias perdem a visão. Esse deslocamento de um espaço a outro simboliza o contágio. Essas primeiras cenas possuem um ritmo acelerado, pois o propósito é sinalizar o surto e apresentar as vítimas.

Com o isolamento dos infectados no manicômio, a câmera objetiva restringe-se a captar imagens apenas do que ocorre nas dependências do manicômio. Desta vez, porém, há uma recorrência de cenas em que ela acompanha principalmente os passos da mulher do médico, quem guia os cegos. O ritmo do filme sofre uma desaceleração e a objetividade das cenas iniciais dá lugar a traços de subjetividade dos reclusos, especialmente da única que se manteve imune ao mal branco. Quando o grupo sai do manicômio, a câmera objetiva continua a conduzir o filme, dando prioridade para as situações que envolvem a mulher do médico e seu grupo, mas percorrendo também a cidade e seus espaços.

Em dois momentos da adaptação notam-se ressonâncias do narrador do romance na voz *over* – voz que “se superpõe às imagens e cujo foco emissor é indeterminado ou se encontra em outro espaço frente ao observado pela câmara” (XAVIER, 1997, p. 128) – do velho da venda preta. O primeiro deles ocorre quando o homem conta aos demais confinados (e ao espectador) o que se passou fora dos muros do manicômio, a partir do que vira antes de chegar ali e das notícias acompanhadas pelo rádio que carregava consigo. Essa foi uma estratégia para suprir a necessidade de imagens externas ao sanatório durante a quarentena. É a voz do velho também que encerra o longa-metragem, conjecturando o que passava pela mente dos cegos

ao saber que a primeira vítima recuperara a visão, destacando as emoções da mulher do médico e a sensação de que chegara a vez dela de cegar, porém era apenas impressão. Como se observa, portanto, a câmera objetiva é que predominantemente conta a história na tela do cinema, substituindo o narrador do romance, que subsiste apenas na *voz over* do velho da venda preta.

Por meio desse percurso comparativo é possível notar que, embora vinculado ao enredo da obra de Saramago, o filme *Blindness* congrega os elementos propriamente cinematográficos para transmitir, por meio de imagens em movimento, os efeitos ocasionados pela perda do sentido da visão. A transposição do romance para uma nova mídia também torna possível a percepção de que o processo de adaptação traz como exigência “repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-as numa outra configuração seletiva e sintética” (PLAZA, 2010, p. 40). Foi o que fez a equipe responsável pelo filme: verificou a construção da narrativa e buscou formas de expressão capazes de transmiti-la em um suporte audiovisual: a cegueira recebe uma representação visual e sonora, as personagens ganham novas características e são expostas a novas situações, o transcorrer do tempo fica marcado em algumas cenas, o espaço se atualiza, o narrador e suas considerações são substituídos quase inteiramente pelas imagens captadas pela câmera. Desta maneira, nota-se que traduzir requer um olhar atento para a obra tida como base com vistas à seleção de elementos e escolha de artifícios, de recursos estéticos capazes de expressá-los. Essa reconstrução é que faz com que uma adaptação cinematográfica de um romance não seja apenas uma reprodução, mas possa ser considerada um trabalho de interpretação e recriação, pelo modo de expressão próprio de cada arte.

## REFERÊNCIAS

AGUILERA, F. G. *José Saramago: a consistência dos sonhos* (cronobiografia). Trad. António Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2008.

BLINDNESS. Direção: Fernando Meirelles. Produção: 02 Filmes, Rhombus Media, Bee Vine Pictures. Intérpretes: Mark Ruffalo; Julianne Moore; Gael García Bernal; Alice Braga e outros. Roteiro: Don McKellar. Distribuição: Fox Filmes do Brasil. 1 DVD (118 min.), widescreen, color. Baseado no livro “Ensaio sobre a cegueira” de José Saramago.

CALBUCCI, E. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia; São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CHEVALIER, J. et al. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MEIRELLES, F. *Cegueira, um ensaio*. São Paulo: Editora Master Books, 2010.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROSENFELD, A. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, A. I. *Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira*. 2008. 217 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-01092008-150204/pt-br.php>>. Acesso em: 2 abr. 2014.

SILVA, J. C. e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2008.

SOUSA, M. N. e. *A narrativa na encruzilhada: a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema*. 2012. 145 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Braga, 2012. Disponível em: <[http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/narrativa\\_na\\_encruzilhada/issue/current](http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/narrativa_na_encruzilhada/issue/current)>. Acesso em: 10 abr. 2014.

XAVIER, I. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 2, p. 126-138, dez. 1997.

Data de recebimento: 15 jun. 2015.

Data de aprovação: 03 ago. 2015.