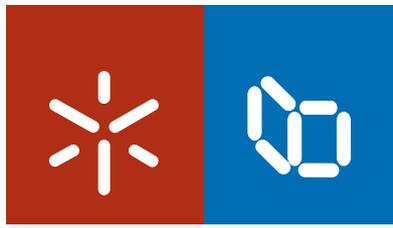


**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Fernanda Maria Maciel Neves

**Uma (re)visão para além do olhar  
- a transposição para o cinema do  
*Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Fernanda Maria Maciel Neves

**Uma (re)visão para além do olhar  
- a transposição para o cinema do  
*Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago**

Dissertação de Mestrado  
Mestrado em Mediação Cultural e Literária  
Área de Especialização em Estudos de Cinema e literatura

Trabalho efectuado sob a orientação do  
**Professor Doutor Sérgio Paulo Guimarães de Sousa**

Abril de 2013

## DEDICATÓRIA

À memória dos meus queridos avós que já partiram, mas cuja presença permanece viva em mim.

Aos meus pais, a quem devo tudo o que sou, pelo amor incondicional que sempre me demonstraram desde o dia em que nasci – nunca poderei agradecer-lhes o suficiente pelos sacrifícios que fizeram para me dar uma formação e me garantir uma vida menos sofrida que a deles.

Ao Luís, ele sabe porquê.

Às minhas irmãs Anabela e Manuela – lado a lado, desde os dias inocentes da infância, caminhamos, de mãos dadas, pela vida fora.

À minha família, que se multiplicou com cunhados e sobrinhos adoráveis e preciosos, é o casulo de afetos onde encontro serenidade para superar as contrariedades e amarguras.

Aos amigos, de ontem, de hoje, de sempre.

À Valérie, amiga “do peito” e confidente com quem tenho partilhado tudo: lágrimas e risos, alegrias e mágoas, lamentos e ansiedades, esperanças e segredos.

Aos livros e filmes da minha vida, companheiros de todas as horas, inspiração de todos os sonhos.



## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Doutor Sérgio Sousa, que me despertou o fascínio pelo universo da adaptação cinematográfica e que, com as suas sábias sugestões, me guiou na direção certa, dando-me inteira liberdade para escolher o meu próprio caminho, confiando que não perderia o rumo.

A todos os professores do curso de pós-graduação, pela inspiração, o estímulo intelectual, o ambiente de convivialidade saudável promovido nas aulas – regressar à universidade foi a oportunidade para me sentir jovem outra vez.

Ao Filipe Rocha, por me dar o privilégio da sua amizade e pela ajuda preciosa na finalização do meu trabalho.

A todos aqueles que, de forma direta ou indireta, contribuíram para eu levar este projeto académico, que implicou um grande investimento pessoal, até ao fim.



## RESUMO

O presente estudo propõe uma leitura crítica da adaptação fílmica, realizada por Fernando Meirelles, do romance *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. A análise comparativa empreendida no nosso trabalho, procura evidenciar as relações dialógicas entre as duas formas de produção signífica, a literária e a cinematográfica, incidindo sobre determinadas categorias da narrativa, encarada como prática discursiva que a literatura e o cinema partilham, clarificando as modificações formais decorrentes do processo de transposição.

Pretendemos ainda salientar, no deslocamento da linguagem verbal para a linguagem audiovisual, como, entre os códigos específicos que compõem a tessitura do filme e dizem respeito à sua materialidade, a fotografia e a banda sonora desempenham um papel fulcral na recriação fílmica.

Considerando as duas obras no seu todo, verificamos que configuram claramente estratégias distintas, visando proporcionar ao leitor e ao espectador, respetivamente, experiências de diferente natureza. Com efeito, na sua complexidade, a obra literária tem por finalidade suscitar a reflexão do leitor, levá-lo a assumir um posicionamento crítico face às questões que todo o enredo ficcional lhe coloca. Em contrapartida, sem elidir por completo o repto reflexivo que caracteriza o romance, a produção cinematográfica privilegia o envolvimento emocional do espectador, tendo por principal desiderato estimular a sua sensibilidade. A análise do processo de transposição procura demonstrar que, ainda que o realizador tenha subordinado os dispositivos narrativos e os recursos específicos do aparato técnico da arte cinematográfica à mobilização emocional do espectador, preservou a substância temática do livro e as suas principais linhas ideológicas.

Palavras-chave: adaptação, cinema, literatura, cegueira, narrativa.



## ABSTRACT

The aim of this study is to propose a critical reading of the film *Blindness*, directed by Fernando Meirelles, which is an adaptation of the novel, *Ensaio sobre a Cegueira* by José Saramago. The comparative analysis undertaken in our work is an attempt to highlight the dialogic relationships between both forms of sign production; the literary and the cinematographic, which focus on the different narrative categories that literature and cinema share, by clarifying the formal changes arising from the process of transposition.

In the displacement of the written language to the audio-visual language an attempt is also made to highlight the specific codes that are involved in the making of the film, concerning its materiality: photography and soundtrack play a central role in the film recreation.

Taking into account the two works as a whole, one realizes clearly that they constitute different strategies, aiming to provide both the reader and the viewer with experiences of a different nature. Indeed in its complexity, the literary work aims to arise the reader's reflection, inducing the reader to assume a critical position concerning the fictional plot he or she is faced with. On the other hand, and without eliding completely the call for reflection that characterizes the novel, the cinematographic production emphasizes the emotional involvement of the viewer. The scrutinizing of the process of transposition seeks to demonstrate that, even though the director has subordinated the narrative devices, the specific resources and technical apparatus of the cinematographic arte, to the viewer's emotional involvement, the film recreation preserved the content and the main ideological line of the novel.

Key words: adaptation, cinema, literature, blindness, narrative.



## ÍNDICE GERAL

Dedicatória .....	i
Agradecimentos .....	iii
Resumo .....	v
Abstract .....	vii
Índice Geral .....	ix
Introdução .....	1
Capítulo I – A adaptação: do livro ao filme .....	5
1. Aspectos conceituais da adaptação .....	5
2. A centralidade da narrativa .....	10
Capítulo II – Da narrativa literária à narrativa fílmica .....	17
1. O título: as razões da(s) escolha(s) .....	17
2. A cena inicial .....	18
3. A arquitetura narrativa .....	21
4. O(s) narrador(es) .....	33
5. Referências geográficas e espaciais .....	38
6. O tempo .....	49
7. As personagens .....	50
7.1. Considerações gerais .....	50
7.2. Os figurinos .....	58
7.3. As personagens de <i>Blindness</i> .....	64
Capítulo III – Da narrativa literária à narrativa visual .....	85
Capítulo IV – Da narrativa literária à “narrativa” sonora .....	93
Considerações Finais .....	97
Referências Bibliográficas .....	99
Anexos .....	105



## INTRODUÇÃO

Pretendemos, no presente trabalho, desenvolver um estudo crítico da adaptação do romance *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago (1995), o filme dirigido pelo cineasta brasileiro Fernando Meirelles, lançado em 2008, com o título de *Blindness*.

Propomo-nos empreender uma análise comparativa das duas obras, relacionando e expondo os aspetos em que se aproximam e divergem. Tomando como ponto de partida a obra ficcional de José Saramago, pretendemos observar como determinadas idiosincrasias do escritor e linhas temáticas e discursivas da obra em causa são ou não reproduzidas, ignoradas ou transfiguradas, na versão filmica.

Mais do que o escrutínio da eventual fidelidade, que, em última instância, é uma aporia insolúvel, a questão fundamental que realmente importa para o estudo de uma adaptação é: que princípio orienta e determina o processo de seleção ou “triagem”, quando um filme se apropria de uma obra literária? Qual é o “sentido” das alterações? Com efeito, ainda que dialogando com a obra literária, o cineasta imprime na sua versão filmica as suas crenças, a sua visão do mundo, e sua estilística pessoal. Ressalvadas as previsíveis e incontornáveis distâncias entre dois meios estéticos diferentes, a escrita e o cinema, é perceptível a preocupação de fidelidade do realizador na recriação da obra literária, preservando a sua arquitetura narrativa.

Fernando Meirelles reconhecia, no blogue sobre o filme, a luta para apresentar um trabalho que agradasse, que não chocasse demasiadamente e fosse compatível em qualidade com a obra literária com a qual dialoga. O desafio da adaptação consistia, sobretudo, em representar em imagens o subjetivo, as sensações que a narrativa gera e que parecem ser a alma da mesma, o que exigia um diálogo fecundo entre as duas linguagens.

O romance é a representação do imaginário saramaguiano; no cinema, trata-se da representação de outro imaginário, o do cineasta Fernando Meirelles, configurado pela escolha dos atores para as personagens, o trabalho de realização e direção de atores, a escolha das locais de filmagem, “o clima” criado para as cenas por meio da sonorização, a representação da cegueira por meio de recursos de iluminação, entre tantos outros aspetos.

Fernando Meirelles procurou manter na sua longa-metragem a identificação com a obra equivalente, mas não defende a pretensão de exata identidade. Na ficha técnica do filme consta:

“Filme baseado na obra de José Saramago”, o que estabelece claramente qual a fonte textual do trabalho, ao mesmo tempo que se elucida que ali não se encontrará a obra literária e não se trata de uma mera repetição.

Num primeiro momento, a análise comparativa empreendida no presente trabalho, que assenta nas relações dialógicas entre as duas formas de produção sógnica – a literária e a cinematográfica –, irá incidir sobre determinadas categorias da narrativa, encarada como prática discursiva que a literatura e o cinema partilham. Com efeito, como assinala McFarlane (1996:11-12), a despeito das peculiaridades que separam estes dois meios que se materializam em suportes diferentes, eles têm em comum a capacidade de incorporar a narrativa:

The more one considers the phenomenon of adaptation of novel into film – the whole history of the whole reliance on the novel as source material for the fiction film – the more one is drawn to consider the central importance of narrative to both. Whatever the cinema’s sources – as an investment, as a leisure pursuit, or as a means of expression – and whatever uncertainties about its development attend its earlier years, its huge and durable popularity is owed to what it most obviously shares with the novel. That is, its capacity for narrative.

Na sua proposta de um modelo prático e analítico para analisar adaptações cinematográficas, Robert Stam (2005:32) também define as bases de uma narratologia comparativa e privilegia o estudo dos mecanismos da narrativa, isto é, as questões relacionadas com as modificações e permutas da história, questões a que daremos particular atenção.

Destacaremos, num segundo momento, algumas especificidades da linguagem cinematográfica, cujo carácter polifónico se opõe à natureza monofónica do texto, em que a língua constitui, no registo escritural, o único meio de expressão. Assim, enveredaremos pela observação de códigos que dizem respeito à materialidade do filme, a fotografia e a banda sonora (ruídos e música).

Ora, considerando as duas obras no seu todo, o que verificamos é que configuram claramente estratégias distintas, visando mergulhar o leitor e o espectador, respetivamente, em experiências cuja natureza é díspar. Com efeito, na sua complexidade, a obra literária tem por finalidade suscitar a reflexão do leitor, levá-lo a assumir um posicionamento crítico face às questões que todo o enredo ficcional lhe coloca. O escritor aponta como motivo para a escrita de

*Ensaio sobre a cegueira* a necessidade de despertar as consciências para as perversidades que assolam o mundo contemporâneo:

Como tenho dito algumas vezes, utilizo o romance como veículo para a reflexão.

Reflexão sobre quê? Sobre a vida, sobre isto" (Saramago *apud* Aguilera, 2010:266).

A dimensão especulativa que Saramago entendeu imprimir ao romance evidencia-se desde logo na epígrafe escolhida, retirada do *Livro dos Conselhos*, " Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.", a qual constitui uma chave para descodificar a mensagem que o escritor pretendeu transmitir aos leitores. Essa sentença estabelece que a visão pode ser dividida em vários patamares: olhar, ver e reparar, três ações que se entrelaçam, mas não se confundem, apresentando diferenças subtis. A primeira materialização, de caráter mais elementar, "olhar", implica uma panorâmica geral, abarcando um determinado espaço na sua globalidade, que é varrido pela vista, que não se detém demoradamente sobre nenhum aspeto particular. Trata-se da simples perceção visual, uma consequência física do sentido humano da visão. Em seguida, o "ver" pressupõe fixar a vista em algo que despertou a atenção durante o processo de "olhar", o que envolve algum grau de descodificação ou capacidade de interpretação. O "ver" pode ser entendido como uma possibilidade de observação atenciosa, de exame atento daquilo que nos aparece à vista. É como ampliar um objeto sob a lente ocular de um telescópio ou um microscópio. Por último, o nível máximo de precisão desta escala corresponde ao ato de "reparar". O aspeto de pormenor observado no estágio anterior é, além de analisado e dissecado, retido na memória a longo prazo. A partir da deteção ou identificação de dados, a memória permite estabelecer relações e finalmente compreender as situações, por analogia, a fim de determinar as necessárias adaptações de comportamento que viabilizem uma mudança. Com efeito, o recurso ao verbo "reparar" permite criar um duplo sentido na frase, na medida em que "reparar" pode significar "observar", mas também "consertar": o significado último da epígrafe é que só quem conseguir enxergar o que realmente está a acontecer terá a capacidade para emendar os erros cometidos, recuperar o que foi perdido, consertar o que foi danificado. O *reparar*, portanto, consiste em libertar-se da superficialidade da visão, para aprofundar o interior do que é o homem e, finalmente, conhecê-lo.

Em contraponto, sem elidir por completo o repto reflexivo que caracteriza o romance, inequivocamente declarado na epígrafe, a produção cinematográfica privilegia o envolvimento

emocional do espectador, tendo por principal desiderato estimular a sua sensibilidade, tocando-o nas suas emoções mais viscerais.

Em declarações à agência Lusa<sup>1</sup>, após a projeção do filme, no âmbito do Festival Literário Escritaria 2009, Fernando Meirelles admitiu que transpor o *Ensaio sobre a Cegueira* não era uma tarefa fácil, não por causa da história em si, que era muito cinematográfica, já que continha muitos acontecimentos, mas por ter tantas portas de saída e entrada e permitir tantas interpretações. Referindo ter tentado passar para o filme a linguagem desconstruída do livro, salientou ainda:

Mas há também coisas num filme que não estão no livro, emoções que levam centenas de palavras num livro podem ser transmitidas num filme em dois ou três segundos por um bom ator ou uma boa atriz.

Também entrevistado, o próprio José Saramago, reconhecendo que comparar um livro e um filme era a mais inútil das discussões, porque se trata de objetos diferentes e linguagens diferentes, manifestou a seguinte opinião sobre a versão cinematográfica:

É um filme duro, mas nada que se compare com os filmes de terror que têm cenas que obrigam as pessoas a desviar os olhos, é um filme que prende a atenção das pessoas do princípio ao fim.

De facto, procuraremos demonstrar ao longo do nosso trabalho que o propósito do romancista traçava para a sua escrita, quando afirmava que o papel do escritor era “intranquilizar” (Saramago *apud* Aguilera, 2010: 369), é também alcançado, de forma exímia, na transposição fílmica.

Fica registada uma última nota para referir que decidimos não inserir nenhuma reprodução de fotogramas de *Blindness* para ilustrar a nossa discussão, por considerarmos que recorrer a imagens estáticas seria, de algum modo, uma adulteração da obra, por uma imobilização artificial daquilo que se considera a essência sagrada do cinema: o movimento das imagens.

---

<sup>1</sup>Essas declarações constam num dossier de imprensa sobre a edição de 2009 do Festival Escritaria, compilado pela organização do evento e gentilmente cedido pela Dra. Cristina Coelho.

## **CAPÍTULO I – A ADAPTAÇÃO: DO LIVRO AO FILME.**

### **1. Aspetos conceituais da adaptação**

O discurso convencional da crítica sobre a adaptação de obras literárias ao cinema foi assumindo, com frequência, um tom assumidamente moralista e preconceituoso, com profusas expressões a insinuar que o cinema cometia um ato de traição estética à literatura. É certo que perdurou durante largo tempo uma espécie de temor quase reverencial perante o texto escrito, que redundava numa mera subalternização dos traços específicos do cinema, reduzido à nobre tarefa de restituir intactas as obras primas do património literário, cuja beleza essencial competia à produção cinematográfica fazer sobressair, graças aos recursos audiovisuais do seu aparato técnico, e à presença na tela das mais brilhantes estrelas da constelação de Hollywood. Assim, demasiadas vezes, a argumentação aduzida na análise da relação entre filmes e livros assentava numa crença profundamente enraizada da superioridade axiomática da arte literária sobre a cinematográfica, para denunciar a putativa infidelidade do filme à sua matriz literária. O comentário crítico desenvolvia, assim, uma retórica elegíaca de perda e empobrecimento, deplorando o que foi suprimido no processo da transição do livro para o filme, ao mesmo tempo que ignorava convenientemente o que foi ganho.

A verdade é que, apesar dos sucessivos desencontros entre estas duas formas artísticas, a adaptação literária ocupa um lugar de destaque no mundo do cinema há décadas. Desde os seus primórdios, a arte cinéfila foi inspirar-se ao manancial de enredos da literatura para contar histórias no grande ecrã. A prática de apropriação do material romanesco visava, de algum modo, conceder legitimidade aos filmes e garantir o seu êxito comercial. As óbvias motivações económicas obedeciam, de resto, a uma lógica que parece infalível: a popularidade e o prestígio de que gozavam certas obras literárias asseguravam o interesse do público e cada leitor era um potencial espetador do filme. Porém, a natural aspiração do leitor de ver materializada em imagens a obra clássica que visualizou na sua imaginação pode revelar-se uma experiência desapontante, e suscitar reações de frustração, ou mesmo de indignação. Com efeito, ao vermos uma adaptação, é difícil resistir ao poderoso efeito das imagens preexistentes que criámos na nossa mente a partir do que lemos, em particular no que concerne à caracterização das personagens. Como explica Henry Bacon (1994:121), as atividades mentais cognitivas

envolvidas, quando vemos um filme, são condicionadas pela nossa personalidade, a experiência adquirida no contacto prévio com outras narrativas e as expectativas que alimentamos em relação ao que vamos ver. Assim, interagimos com qualquer objeto de ficção, acionando mecanismos de antecipação e retrospeção, processando o que já aconteceu e conjeturando o que ainda vai acontecer. Ao vermos a adaptação de uma obra que já lemos, o conhecimento prévio da história condiciona, necessariamente, a forma como interpretamos os dados apresentados no ecrã e, por conseguinte, altera radicalmente o processo de antecipações e retrospeções. Em comparação com um espetador “inocente”, acabamos por viver uma experiência forçosamente diferente, que combina uma visão dupla – o nosso esboço mental da história e a versão criada pelo realizador, que raramente se sobrepõem, daí resultando um previsível sentimento de decepção ou malogro. Para evitar tal frustração de expectativas, devemos procurar conhecer o aparato técnico e os mecanismos específicos de enunciação do cinema, para então delimitar o objeto privilegiado no estudo da transposição fílmica de uma obra literária. Quando analisamos criticamente uma adaptação, se centrarmos a nossa atenção prioritariamente sobre a sua fonte literária, estamos condenados a desconsiderar as motivações e as escolhas do realizador. Nessa perspetiva, equivocam-se tanto os que condenam a adaptação em defesa de uma pretensa pureza da arte cinematográfica, quanto os que a repudiam, em nome de uma alegada especificidade intraduzível da arte literária.

Como ponto de partida para a nossa reflexão, parece-nos útil debruçar-nos sobre a proposta de Sérgio Sousa, no seu trabalho dedicado às relações intersemióticas entre o cinema e a literatura, particularmente elucidativa em relação ao estudo do dialogismo entre o cinema e a literatura, que distingue, fundamentalmente, duas perspetivas antagónicas: a primeira, defendida por autores como André Bazin e Joy Boyum, estabelece que o vínculo entre o objeto literário (texto antecedente) e o objeto fílmico (texto subsequente) se deve reger por critérios de fidelidade; a segunda postura, sustentada por críticos como Neil Sinyard, Patrick Cattrysse, Henry Bacon, Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud-Macaire, postula que a transcodificação para o cinema de obras literárias corresponde a um exercício de livre recriação. No primeiro paradigma, que privilegia o conceito de reprodução, a conversão cinematográfica da obra literária consiste numa tradução literal de uma intenção textual, competindo ao cineasta fazer corresponder o que filma ao que leu, ou seja, pretende-se instaurar “entre o objecto literário e o produto cinematográfico contiguidade em termos de reprodução identificante, como se adaptar

significasse decalcamento, relacionamento isomórfico. Como se uma transposição fílmica fosse capaz de saturar todas as potencialidades de um texto” (Sousa, 2001:29). Esta perspetiva cai pela base, à luz das modernas teorias hermenêuticas pluralistas, que advogam que o texto literário é ontologicamente caracterizado pela ambiguidade e a indefinição, invalidando qualquer veleidade de nele encontrar a leitura verdadeira. Mesmo os textos mais ricos contêm, aliás, zonas de indeterminação e ambiguidade, que se abrem à uma multiplicidade de leituras possíveis. Logo, a hipótese de que entre livros e filmes possa existir uma relação de fidelidade unívoca e incontroversa é, conseqüentemente, falível e estéril:

Em suma, regular e fiscalizar esteticamente a adaptação cinematográfica em termos de estrita *fidelidade* ao texto literário apaga, teoreticamente, a conceptualização deste como entidade gerador de uma infinidade de potencialidades significativas procedentes da flexibilidade e da criatividade da linguagem literária nos seus usos metafóricos e tropológicos. Contraria a noção, na esteira de Paul DeMan e Derrida, da interpretação como “errância” pelas paragens do texto (*Idem* :33).

No segundo paradigma, a ideia-chave é a de transformação e abdica-se dos intentos de reconstrução fiel da obra literária, encarando a adaptação como um processo em que intervém um sujeito interpretante, que tem toda a legitimidade para recriar, reconfigurar ou transformar o material literário, empreendendo uma reelaboração crítica e acionando determinados mecanismos interpretativos. Segundo este último modelo teórico, a relação que se constrói entre o livro e o filme é de natureza dialógica e não implica uma submissão do filme à fonte literária, gerando-se antes entre ambos uma dinâmica produtora de significados estéticos plurais:

Quer dizer: a par de uma fidelidade intrínseca ao núcleo semântico seminal/original do texto fonte, uma adaptação fílmica afirma-se como mais-valia semântica, é um lugar de *recriação* subjectiva, onde se evidencia, de forma mais ou menos manifesta, uma experiência de apropriação, por fusão com o horizonte semântico-formal do texto fonte de pontos de vista psicossociais e de condicionamentos tecnológicos impostos pela instrumentação ótica, do sentido desse material significativo-expressivo original. É no âmbito dessa infidelidade que, a nosso ver, reside o interesse do estudo da adaptação cinematográfica de textos literários (*Idem*:60-61).

De resto, termos como apropriação, comentário, assimilação, derivação, dialogismo, hibridização, intertextualidade, recriação, reinterpretação, tradução, transcodificação, transcrição, entre outros, ilustram a proliferação de posicionamentos metodológicos particulares, baseados na condição relacional da adaptação. Na realidade, tem-se verificado nos estudos mais recentes, uma tendência geral que se concretiza, ora em aproximações mais ou menos generalistas ao assunto em causa, ora na abordagem particular de casos concretos de transposição de obras literárias para o cinema, focados na análise das soluções encontradas pelos realizadores para transcodificar em linguagem cinematográfica os diversos elementos combinatórios que pertencem à gramática da narrativa literária. O produto desses trabalhos tem sido muitas vezes mais dispersivo do que sintético, resultando na multiplicação de uma série de perspectivas de análise do fenómeno da adaptação. Uma visam, sobretudo, sublinhar a dimensão de correspondência entre as obras (trata-se, portanto, de propostas que privilegiam as noções de «transferência», de «tradução» ou de «diálogo intertextual»); outras, pelo contrário, procuram enfatizar o necessário processo de transmutação e a radical diferença de sistemas, até à eventual recusa de toda e qualquer aproximação (é o caso das teorias que privilegiam os conceitos de «metamorfose», «analogia», «*performance*», entre outros).

A questão da adaptação coloca, portanto, questões sensíveis. De facto, adaptar consiste em transpor de um meio para outro, passar de um sistema de signos verbais para um sistema de signos não verbais. A esse processo, assim sumariamente definido, subjaz um conjunto de problemas práticos e teóricos que devem ser considerados. A abordagem analítica de uma adaptação deve, portanto, ancorar-se no pressuposto de que a obra literária e a sua recriação cinematográfica constituem os dois extremos de um processo que comporta profundas alterações de sentido, quer de ordem quantitativa e quer de natureza qualitativa (Clerc & Carcaud-Macaire, 2004:12). Nesta linha de pensamento, e voltando um pouco atrás, devemos admitir a aporia da fidelidade como categoria comparativa privilegiada, no estudo de uma adaptação, na medida em que decorre de um efeito da prevalência do texto original, ignorando o facto de que a adaptação cinematográfica é um produto intertextual, plural, híbrido e multicultural. A atitude metodológica fundamental consiste em assumir a adaptação como a relação entre dois sistemas simbólicos diferentes, situados em contextos temporais, sociais e ideológicos distintos. Segundo Sousa (2001:88), há que considerar, como pressupostos fundamentais na abordagem de qualquer transposição fílmica, a individualidade de quem

adapta, o contexto estético (conformado pelas normas e convenções genológicas, padrões intra e interestéticos expressivos) e extra-artístico (concretude empírica sociocultural, política, económica, histórica e ideológica) e ainda aspetos hiléticos específicos do cinema (mecanismos narrativo-enunciativos intrínsecos ao registo fílmico). Considerando a esterilidade de apenas inventariar as semelhanças e as diferenças entre um livro e um filme, ou entre os seus respetivos códigos representacionais, parece mais desejável inscrever a análise estética, interpretativa e comparativa, numa perspetiva mais ampla, que abranja também os meios de produção cinematográfica, considere todos os agentes envolvidos no processo de realização, produção e exibição, e reflita sobre a influência de múltiplos fatores exógenos, ligados à multifacetada realidade circundante. Assumindo como consensual a asserção de que o cinema é uma arte sintética, com inegável capacidade de apropriação, assimilação e reinterpretação de técnicas e materiais de outras formas artísticas, fica ainda por aprofundar a reflexão sobre o modo particular e único como a sétima arte se define por oposição às outras artes, e principalmente face à literatura. “Being condemned into being different, the only way for an adaptation to be aesthetically legitimate is to accept that difference and be something else in an independent and meaningful way”, como refere Bacon (1994:130), de forma lapidar.

Ora, se cotejarmos as relações que se estabelecem entre o escritor e a obra literária e as do realizador com a obra fílmica, constatamos, como tão frequentemente se tem declarado, que a diferença fundamental incide no facto de os acontecimentos serem comunicados ao leitor através da *palavra escrita* e ao espectador de cinema através da *imagem em movimento* (a qual inclui também a *palavra falada*). O leitor tem conhecimento prévio de que vai encontrar *a sugestão* de um mundo possível, através de signos arbitrários escritos, enquanto que ao espectador é *mostrado* um mundo possível através de signos icónicos audiovisuais. De resto, muitos autores sintetizam esta diferença essencial através da oposição da situação de *telling* à de *showing*,

Por outro lado, o pressuposto de que uma narrativa pode materializar-se através da palavra escrita, ou através da imagem e da palavra falada, correlaciona-se com a ideia de que o material expressivo tanto pode ser homogéneo como heterogéneo, o que tem implicações a diversos níveis, nomeadamente no que diz respeito ao papel do narrador e ao ponto de vista. Mas esta diferença óbvia entre a matéria de expressão da narrativa literária e a da narrativa fílmica tem contribuído para a aceitação de uma noção tácita, que é a da oposição entre o que

se considera a *dimensão abstrata da literatura* (baseada no valor convencional, arbitrário e simbólico da palavra) e a *dimensão concreta do cinema* (resultante da iconicidade e do poder analógico da imagem fotográfica), ainda que esta perspectiva seja um pouco simplista, na medida em que a própria imagem encerra uma força simbólica oculta. “A metáfora visual é indelével, esta por baixo do primeiro discurso da imagem, tem o privilégio da ocultação” (Les, 2003:32).

É de salientar ainda que, se o relato literário mostra os seus elementos estruturais e estilísticos de uma forma sucessiva, o relato cinematográfico reúne, num único plano, o seu estilo, a sua estrutura, a sua encenação e a sua ação. Ou seja, o cinema surge aos nossos olhos permanentemente transposto em cada imagem. A câmara mostra tudo de uma só vez (*Idem*:76).

Em suma, e retomando a noção de “infidelidade” anteriormente exposta, parece-nos mais interessante destacar, no nosso estudo, os mecanismos de transfiguração que a adaptação aplica ao núcleo semântico de base no texto literário, encarando, portanto, a adaptação fílmica como um fenómeno intersemiótico dinâmico e multidimensional ou, dito de outra forma, como um “relacionamento intersemiótico operado entre duas artes que mantêm entre si um elevado grau de afinidade transestética” (Sousa, 2001:15), não só pela partilha de uma matéria de expressão comum (o signo verbal), mas também por representarem uma sucessão de acontecimentos distribuídos num espaço-tempo e disporem de uma dimensão narrativa.

## **2. A centralidade da narrativa**

Contar histórias não constitui uma mera “estratégia textual”, circunscrita a um universo literário ou cultural, em sentido estrito. A narrativa inscreve-se na experiência quotidiana do ser humano, nos mais diversos domínios, em áreas como o discurso historiográfico, o jornalismo, a psicologia e a psiquiatria, o ensino, a advocacia, passando pelas mais diversas manifestações de expressão artística. Em todos estes casos, coincidem um desejo de ordem, de conhecimento, com a necessidade de os exprimir, isso para não falar da dimensão mais essencial que subjaz ao ato de narrar e que se evidencia mais particularmente na aliança da narrativa com a comunicação estética: o profundo anseio humano de materializar, no fluxo da contingência temporal, uma procura de significação e portanto de permanência, ou até, de eternidade. Assim, contar histórias constitui uma estratégia comunicativa de poderosa eficácia, precisamente porque os seus efeitos acionam mecanismos primitivos do ser humano, ligados ao modo como a

temporalidade e a sua possibilidade de significação estão enraizadas nas vivências quotidianas e decisivos no modo como a pessoa se concebe a si própria e a toda a realidade. Nessa linha, Maria Bello (2001:21) explica que “o impulso narrativo, seja ele origem ou resultado do ato artístico, nasceu com a humanidade e, sofrendo alterações expressivas da mais variada ordem, permanece como dado fundamental do viver humano.”

No campo de análise interartístico que definimos como objeto de estudo, a abordagem mais fecunda parece-nos consubstanciar-se num território particular onde se encontram literatura e cinema, e que podemos designar como dimensão narrativa. Hernández Les (2003:67) defende a opinião de que “o cinema e a literatura compartilhem um tronco comum, o do relato, por isso partilham este destino: contar histórias. Mas a maneira do cinema as contar afasta-o do relato literário, e este objetivo do cinema não degrada de forma nenhuma a sua essência visual, a sua *constructio*”. Por sua vez, David Bordwell (1985) sustenta que o filme pertence a uma narratologia geral, caracterizando a narração fílmica como um processo dinâmico, um sistema que condiciona a construção de uma história pelo espetador. Na mesma linha de pensamento, Brian McFarlane (1996:12) assevera: “what novels and films most strikingly have in common is the potential and propensity for narrative”. Esse autor conclui, aliás, que a narrativa, descrita como conjunto de eventos, ligados por uma relação de causalidade, envolvendo um conjunto de personagens que influenciam e são influenciados pelo curso dos acontecimentos, não só constitui o elemento central comum que romances e filmes partilham, como é, também, o principal elemento passível de transferência. McFarlane afirma a necessidade de distinguir entre a dimensão *narrativa* e a dimensão *enunciativa* do romance e do filme, defendendo que, se a primeira (designada como *story* e integrando os *raw materials*) é suscetível de ser transferida, sem ser afetada nas suas componentes fundamentais, a segunda (que tem que ver com a *escrita*, os *significantes da narratividade*, ou seja, com «todo o aparato expressivo que governa a apresentação – e a receção – da narrativa») sofre uma verdadeira adaptação, isto é, uma transformação radical, uma vez que depende diretamente dos diferentes sistemas semióticos.

Henry Bacon (1994:124) explica que podemos considerar que uma narrativa tem uma existência autónoma, senão independente do modo particular como é comunicada. Pode ser contada ou representada de variadas formas: através de imagens, pantomina, palavras ditas ou escritas. Segundo esse autor, a natureza cognitiva do ato de reconhecimento da narrativa é que

permite identificar estruturas similares ou mesmo idênticas entre narrativas altamente díspares. É precisamente o carácter transversal da narrativa que permite a sua transferência para sistemas semióticos diversos:

Narrative may be a special ability or competence that we learn, a certain subset of the general language code which, when mastered, allows us to summarize and transmit narratives in other words and languages, to transfer them into other media, while remaining recognizably faithful to the original narrative structure and message. Narrative in fact seems to hold a special place among literary forms – as something more than a conventional “genre” – because of its potential for summary and retransmission: the fact that we can still recognize “the story” even when this medium has been considerably changed (Peter Brook *apud* Bacon, 1994:124).

Sendo a dimensão narrativa um aspeto comum partilhado entre cinema e literatura, que potencia uma inter-relação, procuraremos agora desenvolver algumas considerações acerca de determinados aspetos que justificam o enquadramento comparativo entre a literatura e o cinema num contexto de *storytelling*.

Na esteira da semiologia, foi-se desenvolvendo uma abordagem narratológica, que visava apreender os mecanismos de funcionamento da linguagem cinematográfica, paralelamente a outra interrogação básica, que consistia em compreender como o cinema narra, na medida em que os filmes em que se baseavam os estudos realizados eram maioritariamente narrativos. O problema consistia em estabelecer uma distinção clara entre o que podia advir especificamente do ato de linguagem e o que pertencia especificamente ao ato de narrar. Na realidade, esta situação era muito análoga à problemática com que os teóricos da literatura já se tinham debatido. Por conseguinte, não é surpreendente que os seus trabalhos tenham funcionado, se não como modelo, pelo menos como base para a reflexão, no domínio cinematográfico.

Neste sentido, e à imagem dos paradigmas literários, distinguem-se tradicionalmente dois níveis de análise da narrativa: esta é concebida, quer como uma entidade independente da linguagem que a veicula (a mesma narrativa pode circular do romance para a banda desenhada, passando pelo cinema ou a televisão), quer como uma instância que funciona de forma diferenciada de acordo com as linguagens que a atualizam (são, por exemplo, apresentadas soluções teóricas distintas à questão do “ponto de vista” em função dos *media* considerados).

Atualmente, podemos ainda adicionar um terceiro nível de análise, levando em conta o meio em que se materializa a narrativa (o meio e não apenas a linguagem) e apreciando os condicionamentos particulares que este mesmo meio impõe. Múltiplas perspectivas metodológicas procuraram, ao longo do tempo, levar a cabo uma tarefa fundamentalmente similar, que consistia em mostrar, sob a narrativa manifesta, essa dimensão virtual, mas realmente presente e ativa, que é a narratividade, conjunto de processos independentes da linguagem e suportes que a materializam.

Enveredando por uma linha particular de análise e recuperando as teorias do filósofo Paul Ricoeur, que incidem sobre o carácter narrativo (ou pré-narrativo) da experiência temporal enquanto dimensão da ação humana, Maria Bello propõe o conceito de narrativa, enquanto “estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade, não podendo, portanto, ser reduzida a um ato essencialmente linguístico nem de natureza, acessória” (2001:20-21), isto é, o ato narrativo, seja qual for a sua estrutura, é, por excelência, um ato temporal. Nessa perspectiva, o potencial narrativo da literatura e do cinema manifesta-se na percepção humana do fluxo temporal, enquanto transformação sucessiva, inevitável e sequencial. Mais do que estratégia, a narrativa é o método, ou a estrutura, que exprime e, portanto torna perceptível, a dimensão temporal da experiência enquanto duração:

Neste sentido, a narrativa pode ser considerada como a estrutura que organiza essa experiência do tempo, sentido simultaneamente como transformação inevitável e como lugar da manifestação de uma durabilidade emergente e, portanto, do correspondente e significativo desejo de estabilidade e permanência. Também neste ponto se nos afigura justificável e plena de desafios a análise comparatista (...), que colocará lado a lado diversas percepções do tempo como elemento diegético-discursivo e, conseqüentemente, como posição estética e existencial (*Idem*:52).

Ainda segundo Maria Bello (*Idem*:54), a irreprimível e recorrente atracão que a arte manifesta pelo tempo tem mais a ver com a tentativa de captar sinais de eternidade na experiência do contingente, ou com a necessidade humana vital de se exprimir ou refletir sobre esse anseio de infinitude, do que com um método, uma estratégia potencialmente falível, de travar a irreversibilidade temporal ou de ficcionar sobre a hipótese do eterno. Sendo assim, se assumirmos a narratividade como o conjunto de traços caracterizadores de qualquer mensagem

narrativa, podemos detetá-los em todo o texto narrativo, quer ao nível de superfície (sequencial e sintagmático), constituído pelo *discurso*, quer ao nível da estrutura profunda (acrónica e paradigmática) da *história*. O texto narrativo caracteriza-se, deste modo, por uma lógica temporal dupla, suscetível de transcodificação semiótica, na medida em que a sua estrutura de profundidade permanece identificável, mesmo que, ao nível da superfície, se possam verificar substanciais alterações.

Relativamente à questão da estruturação da experiência temporal no cinema e na literatura, Henry Bacon (1994:137) estabelece uma diferença substantiva entre as duas formas de arte:

While all narration has the aspect of being a structured tale about the past, in cinema this feature is combined with the strong feeling of audiovisual representation being always in the present tense, offering us an immediate view to a reality as seen by the eyes of “an anonymous other”. Thus film as a medium offers its own unique potential to a poetic solution to the basic aporia of time. It has its own rhetoric strategies and through an interplay of focuses and points of view it is conducive to the kind of heteroglossia – usually associated mainly with the novel – which together with its capacity to involve makes it a powerful means for exploring the world in all its diversity and plurality.

Quanto a Hernández Les (2003:61), reporta o carácter maleável do tempo no cinema, que associa à *mise en scène*, ou seja, à encenação:

Para nós, falar de tempo significa imediatamente uma associação ao ato de encenar. O cinema pode comprimir ou distender ilimitadamente o sentido do tempo.

Finalmente, nesta resenha de algumas abordagens teóricas da dimensão narrativa que o relato literário e o relato fílmico compartilham, parece-nos pertinente referir o contributo de Robert Stam (2005: 32), que desenvolveu um modelo prático e analítico a aplicar nos estudos concretos de adaptações cinematográficas, estabelecendo as bases de uma narratologia comparativa. A sua proposta metodológica aborda aspetos formais, temáticos e estilísticos e privilegia o estudo dos mecanismos da narrativa, isto é, as questões relacionadas com as modificações e permutas da história, de acordo com os protocolos de um meio distinto. Nesta abordagem, parte-se então do pressuposto de que qualquer adaptação, a partir da densa rede informacional intrínseca do texto original, requer uma infinidade de operações de seleção,

escolhas permanentes e respostas dialógicas específicas, em cada etapa do processo, devido à multiplicidade de registos que o cinema manipula.

Em suma, para encerrar este capítulo dedicado à complexa teia de relações urdida entre a arte literária e a estética cinematográfica, cabe reconhecer que o fenómeno da adaptação constitui uma encruzilhada onde convergem algumas das questões mais polémicas e fraturantes da teoria literária e dos estudos cinematográficos, pelo que se impõe a adoção de uma perspetiva globalizadora que não ignore todas as considerações pragmáticas que a questão exige. Por outro lado, pretende-se valorizar uma conceção de adaptação que não encare o objeto filmico como uma versão subordinada, mas que coloque o acento sobre a dimensão criativa da obra derivada, o que permite apreender a adaptação como uma criação artística de pleno direito, que teve na sua génese um texto prévio, mas que deve ser apreciada em função das suas próprias proposições estéticas.



## CAPÍTULO II – DA NARRATIVA LITERÁRIA À NARRATIVA FÍLMICA.

Partindo de considerações pertinentes sobre a adaptação ou transposição de uma linguagem para a outra, passaremos a cotejar alguns aspetos do livro e da sua recriação fílmica, procurando evidenciar as distintas abordagens da história, mais especulativa no caso do romance e de teor mais emotivo no filme.

### 1. O título: as razões da(s) escolha(s)

A diferença mais óbvia e mais imediatamente perceptível reside na ligeira discrepância do título atribuído ao livro e ao filme. No que concerne ao título da obra saramaguiana, consideramos relevante desenvolver algumas considerações relativas à opção pelo termo *ensaio* para designar um romance. Se analisarmos o termo na sua aceção técnica, recorrendo à definição proposta Massaud Moisés no seu *Dicionário de Termos Literários*, verificamos que se trata de um livre e pessoal exercício de razão, procurando tornar mais inteligíveis as coisas, encerrando o saber decorrente da experiência de vida, numa perspetiva eminentemente crítica. Por sua vez, Vítor Aguiar e Silva, refletindo sobre a ambiguidade que o título encerra, esclarece:

“O romance e o ensaio são dois Proteus da literatura – ou da literatura e das suas margens -, com matrizes e gramáticas bem distintas e divergentes: o romance é mythos, efabulação, narrativa verosímil, maravilhosa ou fantástica, com personagens, eventos, representação de um espaço e de um tempo; o ensaio é a escrita de uma aventura, de uma busca, de uma reflexão *in fieri*, sob o signo da razão argumentativa e do pensamento problemático. No entanto, desde a sua génese, com Montaigne, o ensaio mescla-se com a autobiografia, as experiências vitais, a memória, as dúvidas e interrogações de um eu. O romance, por seu lado, em consequência da extenuação ou mesmo do esgotamento do seu fascínio extremamente narrativo, segundo uns, ou como manifestação da sua maturidade na representação do mundo e do homem, segundo outros, tem-se abeirado não poucas vezes, sobretudo no século XX, do ensaio, constituindo este género híbrido do romance-ensaio uma das manifestações mais fecundas do diálogo tão complexo entre a literatura e a filosofia” (Silva, 1999).

O título do romance saramaguiano dá ênfase ao carácter ensaístico da obra, com a proposta de uma ampla reflexão a respeito da atual obliteração da razão humana, a sua autêntica cegueira suicida. Ao mesmo tempo, trata-se de um romance completo – com personagens, envolvendo-se e agindo numa trama, que exemplifica as ideias em discussão. O título sumariza portanto, com perfeição e propriedade, as duas faces do romance, mas também é intrigante, na medida em que encerra uma contradição a nível do género literário: reúne na denominação o ensaio e a ficção. O escritor assume a assimilação de outras formas de expressão literária, o hibridismo formal, como traço distintivo dos seus romances:

Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspeto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações... (Saramago *apud* Aguilera, 2010).

Mais do que uma decisão meramente alicerçada em critérios de marketing e imperativos publicitários, nomeadamente a preocupação de facilitar a identificação do filme com a obra literária preexistente, a fim de fazer reverberar o prestígio do autor laureado pelo Nobel sobre o produto cinematográfico, a escolha do título para a película reflete uma mudança de essência. Por outro lado, dificilmente se poderia transportar o espírito ensaístico da escrita para a película e, conseqüentemente, para o seu respetivo título.

Para além disso, e sabendo que o título estabelece um protocolo de leitura, a ausência do artigo no título do filme abstratiza e universaliza o seu sentido, abrindo um campo ilimitado de hipóteses interpretativas, oscilando entre o sentido físico do termo e um significado mais moral. O título em inglês (marketing *oblige*), condensa e simplifica, numa só palavra, o universo plurissignificativo da história.

## **2. A cena inicial**

Uma das características peculiares das obras de Saramago é a presença de uma abertura, isto é, um “introito”, uma espécie de enquadramento, antes do começo propriamente dito da ação. A primeira frase do *Ensaio sobre a Cegueira*, embora elucidativa na sua objetividade, não dá toda a medida do que é o romance, mas já insinua um dos principais eixos

semânticos da obra. “O disco amarelo iluminou-se”, diz o texto à partida. O narrador menciona, então, uma cor e recorre a um verbo que tem luz como componente, sendo que cor e luz se relacionam com a visão. Insistindo nas coisas que se veem, cumprem-se os primeiros passos que, ao fim do segundo parágrafo, levarão à insólita revelação: “estou cego”. O acontecimento da primeira cegueira é descrito a partir do comportamento da primeira vítima, tal como pode ser observado pelas peões, condutores e transeuntes casualmente dispersos à sua volta, com a deliberada reiteração no texto do verbo “ver”.

Curiosamente, a narração da primeira cena do romance faz com que o leitor se sinta como se estivesse por detrás de uma câmara de filmar, como se essa fosse um olho onisciente. Na verdade, a escrita de Saramago é com frequência “cinematográfica”: o autor descreve cada cena como se empunhasse uma câmara de filmar em movimento e o tom adotado é o de registo documental de factos objetivamente observáveis.

O filme inicia-se com a visualização em *close-up*, de forma nítida e alternada, das luzes vermelha e verde de um semáforo, juntamente com imagens desfocadas de carros passando velozmente. São claramente audíveis sons de buzinas e de travagem dos automóveis. Nesta primeira sequência, surge uma imagem em *plongée* (a partir de uma câmara alta) que mostra parcialmente a avenida de uma cidade. É então que ocorre o incidente da primeira cegueira: no meio do trânsito, um condutor, que aguarda, juntamente com os outros, a mudança de cor da luz do semáforo para avançar, não consegue mais conduzir o seu veículo, pois passa a “ver” tudo branco. Nesse primeiro momento, o narrador confunde-se com a própria câmara, que coloca o espectador frente à ação. A cegueira é sugerida e representada inicialmente através do ofuscamento do ambiente e pela incidência de uma forte luminosidade no ecrã. Paralelamente, na trilha sonora soa o toque suave de apenas uma nota musical, similar a um sino. A partir desse episódio inicial, o espectador será levado a acompanhar as consequências dessa estranha doença que contamina as pessoas que a ela são expostas. Tal como no romance, a trama desenvolve-se em crescendo, à semelhança do processo de propagação de uma epidemia, num ritmo de progressão geométrica.

Só quando está consumada a cegueira, é que o título do filme, em letras brancas, turvas, surge por fugazes instantes, desvanecendo-se rapidamente, dando o tom para os efeitos sensoriais que caracterizam a estilística visual do filme.

Tal como sucede no romance, no diálogo entre o cego e o falso “bom samaritano” que se ofereceu para o levar a casa, são explicitados os sintomas da estranha cegueira, ficando de imediato estabelecido que não se trata de uma cegueira vulgar (o que virá a ser confirmado à medida que se adianta a história). De facto, a cegueira é normalmente negra, instala-se gradualmente e caracteriza-se pela ausência de luz. Esta cegueira, branca, que sobreveio repentinamente e sem qualquer causa aparente e anterior, não causando danos físicos aos olhos, é comparada a um mar de leite. Procurando tranquilizar o cego, o outro homem afiança erroneamente que devem ser apenas “nervos”. O tema da visão continua ulteriormente, aquando da chegada do primeiro cego ao prédio onde habita, a ser explorado em metáforas visuais: imagens subsequentes mostram reverberações, reflexos e brilhos sobre vidros, silhuetas duplicadas ou sobrepostas, em que a nitidez é perturbada, em perspectivas invulgares e distorcidas, onde o olhar do espetador se perde. De múltiplas e incisivas formas, o “mal branco”, repetidamente nomeado na obra literária, é recriado no ecrã. Em dados momentos, a névoa leitosa que ofusca o olhar é transportada para o espetador, através de uma luminosidade láctea projetada na película, que vai irrompendo até ao final do filme. Essa e outras estratégias, como planos deliberadamente mal enquadrados ou desfocados, o aumento dos contrastes entre os claros e os escuros, a impossibilidade já referida de discernir com clareza algumas imagens, concorrem para gerar no espetador uma sensação de desorientação próxima da vivida pelas personagens, desestabilizando a sua visão e sua perceção da realidade, sobretudo a partir do momento em que o espaço em que decorre a história é o do manicómio. O facto de não possuir uma visão privilegiada e cristalina dos acontecimentos, recebendo apenas as informações transmitidas aos internados e não conseguindo vislumbrar com clareza o que sucede no interior do manicómio, torna o espetador vítima das limitações criadas pela câmara de filmar do realizador. Este é brutalmente arrancado da sua zona de conforto e é diretamente envolvido e interpelado pelos sentimentos de angústia, desamparo e impotência que constituem a nova realidade carcerária dos que perderam a visão.

Visualmente, graças aos sentidos criados no filme a partir de recursos próprios da fotografia, o filme banha numa luz esbranquiçada e difusa que não é apenas uma evocação da cegueira branca que aflige a humanidade, pois reproduz também a atmosfera ordinária do nosso universo desbotado, descolorido pelo torpor de indiferença e o individualismo, em que a trivialidade da vida quotidiana esbate os contrastes.

### 3. A arquitetura narrativa.

Uma vez que a adaptação envolve dois textos que, presumivelmente, comunicam a mesma narrativa, isso necessariamente levanta algumas questões: que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, porquê?

A esse respeito, chancelando as bases teóricas apresentadas por Terence Hawkes, na obra *Structuralism and Semiotics*, BrianMcFarlane (1996) propõe uma distinção entre história (*story*), que corresponde a uma sucessão básica de eventos, o material em bruto a que recorre o artista, e a trama ou enredo (*plot*), que representa a forma distintiva como a história é tornada estranha, é criativamente “deformada”, perdendo o seu carácter de relato familiar. Segundo essa perspectiva, o romance e o filme podem partilhar a mesma história, o mesmo material bruto, contudo divergem na adoção de diferentes estratégias, que alteram a sequência dos componentes narrativos e realçam elementos distintos, o que retira o cariz familiar à história. A essas diferenças acresce, obviamente, o recurso a dois sistemas de significação independentes, que desempenham um papel distintivo crucial.

*Ensaio sobre a Cegueira* tem, como os restantes romances de Saramago, uma sólida estrutura, bastante tradicional, com começo, meio e fim, e um desenvolvimento sequencial cronológico praticamente linear, que, nas suas linhas gerais, é reproduzido na versão fílmica. Podemos, no entanto, verificar diferenças de ritmo no encadeamento dos acontecimentos, nomeadamente, no segmento inicial da história, onde se relata todo o processo de propagação e contágio da cegueira. Enquanto no romance, a manifestação do sentimento de pânico é diferida, pelo recurso a longas descrições que precedem o anúncio de cada contaminação, no filme, o realizador prefere representar a evolução da epidemia de cegueira como um fenómeno que alastra de forma célere e imparável, num curto espaço de tempo. O cineasta orchestra a vaga de contágio, com transições rápidas, saltando de um caso para outro e jogando com expressões plásticas da cegueira, através da brancura leitosa que invade as imagens e outras estratégias que sugerem a distorção da visão ao espetador. Em cerca de quinze minutos apenas, o filme consegue transmitir a ideia da propagação da cegueira para uma população inteira. Ao contrário do romance, em que a estratégia consiste em levar o leitor a interiorizar, paulatinamente, o processo de disseminação da cegueira e, portanto, desenvolver conjecturas, no filme, a sucessão

em catadupa dos episódios de contágio aciona o botão da emotividade no espectador, subalternizando os mecanismos de racionalização.

Por outro lado, o sentimento de opressão e a progressão em ritmo vertiginoso aparecem como proporcionais ao grau de brancura que preenche os planos. Quando a onda infecciosa atinge o próprio domicílio do médico, em cujo consultório todas personagens que serão sucessivamente contaminadas se concentraram, então um estágio final é atingido. O médico encontra-se de certo modo no término de uma cadeia de ocorrências causalmente interligadas e, por sua vez, é reduzido a uma silhueta desfocada que a câmara parece não conseguir captar com nitidez, ao mesmo tempo que, inexplicavelmente, a imagem da mulher permanece irrepreensivelmente perspicua. É interessante notar como Meirelles procura formas originais de abordar plasticamente o tema da cegueira, que afinal se resumem a aproximar a percepção que o espectador tem das personagens da percepção que estes têm da sua própria cegueira. O cineasta deliberadamente atrofia e desvirtua a nossa visão dessas personagens, como se nós próprios estivéssemos a perder a visão, embora isso aconteça apenas por fugidios instantes, a fim de não perturbar ou impedir a “legibilidade” do filme.

No momento em que, no fim do percurso de propagação do “mal branco”, o médico é contaminado, é inaugurada uma nova etapa no filme, centrada na única personagem que permanece incólume à contaminação e, coerentemente, às representações visuais que lhe estão adstritas, a mulher do médico. Uma cena basta para a tipificar como esposa solícita e dedicada, que quase se anula à sombra do marido, a quem confia as suas hipóteses pessoais no que concerne à natureza da epidemia, com uma voz insegura, cheia de uma auto-derisão patética. Escassas cenas depois, a relação de forças tácita inverte-se por completo: quando fica cego e é levado para a quarentena, o médico perde a sua autoridade profissional, doravante inútil, nula perante a implacável progressão da epidemia, e torna-se progressivamente dependente da mulher, sofrendo uma espécie de castração. É importante referir que, à semelhança do que acontece no livro original, nenhuma explicação é apresentada para a misteriosa resistência à doença, demonstrada pela mulher do médico, tornando-a uma espécie de eleita, aureolada numa obscura excecionalidade.

Será útil, antes de prosseguirmos, que nos detenhamos nos contributos teóricos de BrianMcFarlane (1996) no que concerne à relação entre a obra literária e a adaptação fílmica. O autor considera que os elementos do texto literário podem ser passíveis de transferência ou de

adaptação: a transferência aplica-se às unidades narrativas do romance mais facilmente transpostas no filme e a adaptação propriamente dita refere-se aos elementos do texto de origem para os quais se revela mais problemática a descoberta de equivalências cinematográficas. A esse respeito, subscrevendo a linha de pensamento de Roland Barthes, desenvolvida num ensaio integrado na obra *Image Music Text* (1977), MacFarlane recupera a classificação barthiana dos elementos da narrativa de acordo com as suas funções, definidas como distribucionais ou integracionais. As funções distribucionais, de natureza “horizontal”, relacionam-se com ações e eventos e ramificam-se em funções cardinais e catalisadoras. As cardinais constituem os pontos altos da narrativa, isto é, as ações a que se reportam abrem alternativas com consequências para o desenvolvimento da história e portanto criam momentos “de risco”, encruzilhadas, na direção tomada pelos eventos; a sua interligação configura o esqueleto da narrativa e serve funcionalidades de ordem cronológica e lógica. Por sua vez, os catalisadores operam como formas complementares e “parasíticas” das funções cardinais. Denotam pequenas ações, minúcias da narrativa, e o seu papel é de criar momentos de segurança e pausa. Estas funções, cardinais e catalisadoras, referem-se a aspetos de conteúdo e são diretamente transferíveis de um médium para outro. Em relação ao romance *Ensaio sobre a Cegueira*, podemos considerar que as funções cardinais foram preservadas no formato fílmico, pois os eventos principais do enredo, os que representam a essência da obra literária, foram globalmente conservados. Em contrapartida, os elementos catalisadores foram parcialmente sacrificados, no intuito de descongestionar e simplificar o conteúdo informacional do filme.

Ainda segundo MacFarlane, em relação ao segundo grupo de funções, as funções integracionais, que Barthes subdividiu em índices e informantes, apenas as últimas podem ser diretamente transferidas do livro para o filme. Com efeito, os índices denotam um conceito mais ou menos difuso, que é, no entanto, necessário ao sentido da história e que envolve, por exemplo, informação psicológica e dados referentes à identidade das personagens, notações relativas ao ambiente ou representações do espaço. De natureza “vertical”, os índices influenciam a nossa leitura de forma mais intermitente do que linear. Já os informantes constituem dados puros, com significação imediata e fornecem informações como o nome, idade e profissão das personagens, detalhes dos cenários físicos. Ora, na perspetiva de MacFarlane, informações desse tipo são as mais permeáveis à transferência de um meio para outro, ainda que na película em causa, *Blindness*, se possa encontrar uma ou outra alteração de

pormenor, sobretudo no que respeita às personagens, em dados como a profissão e a origem étnica. Inversamente, ainda alguns elementos da categoria dos índices possam ser transferíveis, a maior parte das componentes com essa função passa por um processo de “adaptação” e de reelaboração, que reconfiguram o universo psicológico das personagens e conferem um determinado tom à narrativa. Em suma, é nas funções que implicam a procura de equivalências, as integracionais, e mais particularmente nos índices, que podemos detetar maior intromissão da criatividade do realizador, que imprime a sua visão estética singular à produção fílmica, o que tentaremos apreender e documentar ao longo deste trabalho.

Na passagem do livro para o filme, podemos de facto constatar, como já foi referido, que são preservados os elementos da narrativa que desempenham funções cardinais, transferindo, escrupulosamente e com fidelidade, a sucessão dos eventos principais que compõem o esqueleto da história, conservando uma estrutura similar que se desenvolve em três atos: a propagação do mal branco, o internamento dos cegos no manicómio, o regresso à cidade.

Contudo, alguns fragmentos integrados no terceiro ato e correspondentes aos últimos capítulos (a partir do décimo terceiro capítulo), foram adaptados com a supressão de numerosos episódios secundários e alterados na sequência espaço-temporal, sem nenhum prejuízo da camada conotativa e semântica.

No que concerne às sequências narrativas do romance eliminadas na versão fílmica, passaremos de seguida a reportar e a debruçar-nos sobre os segmentos cortados. No romance, encontramos a seguinte sucessão de acontecimentos:

1. Depois do incêndio, o grupo de cegos (o médico e a sua mulher, o primeiro cego e a mulher, a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico e o velho da venda preta) passa a noite junto do manicómio;
2. Liderados pela mulher do médico, dirigem-se para o centro da cidade, por ruas desertas, debaixo de chuva;
3. A mulher do médico conversa com um homem abrigado dentro de uma loja;
4. O grupo procura abrigo numa loja de eletrodomésticos;
5. A mulher do médico sai para procurar comida e entra num supermercado, onde cegos remexem o que resta nas prateleiras saqueadas;
6. Encontra mantimentos no armazém da cave do supermercado;

7. Tendo saído numa correria desarvorada para escapar aos cegos que se tentam apossar do que encontrou, julga estar perdida, e desata a chorar;
8. Cães rodeiam-na, um deles lambe-lhe o rosto e é nesse momento que avista um mapa, que lhe permite orientar-se de volta para a loja onde está o resto do grupo;
9. Alimentam-se e saem à procura da casa da rapariga dos óculos escuros, que pretende saber dos pais;
10. Não está ninguém em casa, mas, no primeiro andar, encontram uma vizinha, uma velha magríssima e resmungona;
11. Passam a noite no apartamento abandonado e decidem continuar a viver juntos;
12. Voltam para as ruas, e a mulher fica indisposta quando se depara, numa praça, com uma matilha de cães a devorar o cadáver de um homem;
13. Chegam à antiga casa onde moravam o médico e a sua mulher, que apesar de mostrar sinais de tentativas de arrombamento, permaneceu fechada;
14. Abrem a porta com as chaves que o médico guardava desde o dia em que foram levados para o manicómio;
15. Vestem roupa limpa e sentam à mesa para comer;
16. A mulher do médico acorda com a chuva de madrugada e sai para a varanda, onde se despe e lava as roupas imundas que aí ficaram;
17. A ela se juntam as outras mulheres que também se desnudam para tomar banho de chuva;
18. Depois é a vez dos homens, porém o velho da venda preta prefere lavar-se na casa de banho e sente umas mãos desconhecidas a ajudá-lo;
19. A mulher sai com o primeiro cego e a mulher para procurarem a sua casa, que encontram ocupada por um escritor;
20. Passados dois dias, o médico, a mulher e a rapariga dos óculos escuros voltam à rua, em demanda do consultório do médico;
21. Regressam ao prédio da rapariga dos óculos escuros, onde encontram a vizinha morta;
22. Enterram-na e a mulher do médico pronuncia palavras de recebimento;

23. A mulher do médico retorna com o marido ao supermercado para buscar mais alimentos, mas o armazém da cave tornou-se um sepulcro em que a decomposição dos mortos criou fogos-fátuos;
24. Profundamente abalada e a desfalecer, pede ao marido que a leve para uma igreja onde se poderá deitar um pouco;
25. No templo, depois de repousar um pouco, volta a si e pensa estar a ser vítima de alucinações, pois todas as imagens da igreja estão com vendas nos olhos;
26. De novo em casa, relata o estranho episódio que deixa os companheiros assombrados e consternados;
27. Então, de um momento para o outro, um por um, a começar pelo primeiro cego, voltam a recuperar a visão;
28. A mulher vai a janela e levantando a cabeça para o céu, vê-o todo branco, pelo que julga que chegou a sua vez de cegar, mas quando baixa os olhos, a cidade ainda ali está.

Consideremos agora a ordem dos eventos na trama fílmica:

29. Depois do incêndio o grupo de cegos (o médico e a sua mulher, o primeiro cego e a mulher, a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico, o velho da venda preta e o ajudante de farmácia), liderado pela mulher do médico, foge do manicómio e dirige-se para o centro da cidade;
30. O ajudante de farmácia perde-se dos outros cegos;
31. Deixando os companheiros instalados numa loja vazia, a mulher do médico anuncia que vai sair sozinha para procurar comida, mas o marido insiste em acompanhá-la;
32. À porta, a mulher do médico afugenta um grupo de cegos que pretendia entrar na loja;
33. Recolhem roupas;
34. Na rua, um bando de crianças ataca impiedosamente um homem que puxa um carrinho de compras, para lhe roubar os pertences;
35. Enquanto o marido a espera no exterior, a mulher do médico entra num supermercado, onde cegos remexem o que resta nas prateleiras saqueadas;
36. A mulher do médico encontra mantimentos no armazém da cave do supermercado;

37. Envolve-se numa luta feroz com os cegos que se apercebem, pelo cheiro, que ela transporta alimentos;
38. É socorrida pelo marido e conseguem escapar, perdendo dois dos sacos de mantimentos;
39. A mulher do médico senta-se numa escadaria, enquanto o marido volta para trás para recuperar as roupas que deixou na rua, quando foi ajudar a mulher na refrega;
40. De onde se encontra, a mulher do médico vê uma matilha de cães a devorar o cadáver de um homem;
41. A mulher do médico não consegue conter as lágrimas;
42. Um cão, que passa ao lado da matilha sem se deter, aproxima-se da mulher do médico e lambe-lhe o rosto;
43. Começa de repente a chover e ela refugia-se, seguida do cão, no interior de um edifício;
44. Deambulam no interior do edifício, que é uma igreja, onde muitas pessoas estão acampadas;
45. Todas as imagens da igreja estão com vendas nos olhos;
46. De novo no exterior, encontra o marido que entretanto regressou;
47. Nas ruas, os cegos recolhem água da chuva, despem as roupas e lavam o corpo;
48. O casal junta-se aos companheiros que também saíram para a rua e trocam abraços;
49. Mais tarde, dentro da loja, trocam opiniões sobre o estranho ato de terem vendado as imagens sagradas na igreja;
50. Passam a noite na loja;
51. Chegam à antiga casa onde moravam o médico e a sua mulher, que permaneceu fechada e que é aberta pelo médico que, aparentemente, conservara as chaves;
52. Então, de um momento para o outro, um por um, a começar pelo primeiro cego, voltam a recuperar a visão;
53. A mulher vai a janela e levantando a cabeça para o céu, vê-o todo branco, pelo que julga que chegou a sua vez de cegar, mas quando baixa os olhos, a cidade ainda ali está.

À par de personagens e eventos, muitas adaptações eliminam tipos específicos de materiais, em particular, aquilo que é visto como não estando diretamente relacionado com a história e, portanto, visto como prejudicial para a progressão da narrativa. No que concerne às sequências narrativas do romance eliminadas na versão fílmica, passaremos de seguida a reportar e a debruçar-nos sobre os segmentos cortados. Procedendo a uma análise comparativa dos eventos narrados a partir do incêndio do manicómio, que no romance preenchem cinco capítulos (correspondendo a cerca de 130 páginas, sensivelmente um terço do romance), constatamos que no filme apenas ocupam trinta minutos, o que representa um quarto da duração do filme, proporcionalmente menos. Na versão fílmica, é “apagado” um conjunto de eventos de alguma relevância, presentes no romance, nomeadamente: as expedições de reconhecimento aos antigos domicílios da rapariga dos óculos escuros e do primeiro cego, assim como ao consultório do médico, os subsequentes encontros com a vizinha resmungona da rapariga e com o escritor que se instalou no apartamento do primeiro cego e uma segunda incursão da mulher do médico ao supermercado. Por um lado, podemos concluir que o processo de eliminação de determinados eventos, presentes na obra romanesca, poderá ser explicado pelo imperativo de produzir uma longa-metragem obedecendo aos padrões comerciais de duração “normal” ou aceitável. Com efeito, a transposição implica geralmente uma redução substantiva dos conteúdos diegéticos, como assevera Sérgio Sousa (2001:108):

De facto, o cumprimento da duração imposta pela matéria de expressão fílmica difere substancialmente da que pode veicular o texto literário. A transição interestética de um texto literário para um seu homónimo fílmico implica a passagem de um tempo de leitura pessoal e circunstancial, regido, portanto, por uma *performance* variável/relativa (i.e., aleatória), para uma duração *standard*/uniformizada, fixada pela projeção, seja qual for a extensão, medida por páginas, do enunciado verbal transcodificado em linguagem cinematográfica (ou seja, uma duração objetiva e quantificável).

Por outro lado, a condensação dos eventos permite ao cineasta, ao dispensar segmentos narrativos que são considerados secundários ou pouco vitais relativamente à ação central, construir uma versão mais dinâmica, com maior ritmo e densidade. A ausência de momentos digressivos e a progressão direta e “acelerada” da ação para o desfecho contribuem para manter constante e sem pausas a atenção do espetador.

Para além disso, a seleção e organização dos eventos pelo cineasta traduz uma visão diferenciada da história, que amplifica determinadas passagens, em detrimento de outras. Assim, na obra literária, o episódio da chegada à casa do médico, situado no final do décimo quarto capítulo, é antecedido de múltiplos acontecimentos que produzem um efeito de “retardamento”, e que são eliminados no filme, como acontece com a procura da casa da rapariga dos óculos escuros onde os cegos se acomodam durante uma noite e a breve convivência com a “bruxa” que sobrevive no primeiro andar do prédio. Por outro lado, esse acontecimento diegético é seguido de outros sucessos, também suprimidos em *Blindness*, como uma segunda visita ao prédio da rapariga dos óculos, levando à descoberta da vizinha morta e ao seu enterro no quintal, a ida ao consultório do médico e à casa do primeiro cego e uma segunda investida alimentar gorada ao supermercado. Ainda que não destitua totalmente de importância o episódio da chegada à casa do médico, este posicionamento dilui a sua importância relativa no *continuum* narrativo. Em contrapartida, a sequencialidade dos acontecimentos no filme converge para a cena em que as personagens finalmente encontram na casa do médico um lugar seguro, onde se recompõem das suas duras atribulações. O acontecimento, que se localiza a escassos minutos do final, aproxima e prepara o desfecho, pois, a partir daí, apenas se rematam algumas pontas soltas, sobretudo no que respeita ao relacionamento dos diferentes pares da história, à boa maneira da estética do cinema hollywoodiano clássico. Trata-se, no filme, do ponto culminante da ação que, de certo modo, precipita o desenlace, preterindo-se material informacional que traria alguma saturação ao texto fílmico.

Por outro lado, a preocupação de evitar tempos mortos no filme manifesta-se no recurso à elipse, em determinados momentos que não são significativos para o avanço da ação. Para citar um exemplo, enquanto que, no romance, a saída do manicómio é seguida do relato da noite desassossegada passada no exterior dos portões, em que o narrador descreve a desorientação e a indecisão dos cegos quanto ao que farão a seguir, o filme salta de sucessivos planos do fogo a devorar o edifício do hospício, alternando com o pânico dos cegos na escuridão da noite, para imagens dos protagonistas a afastar-se, já de dia, em direção ao centro da cidade. Claro que, em termos simbólicos, o contraste entre as trevas que envolviam a cena do incêndio e a luz do dia que marca a libertação dos cegos acentua o ponto de viragem na ação, sugerindo a ideia de um recomeço, ou, pelo menos, de uma nova etapa.

Outra questão relevante prende-se com as modificações e permutas operadas na sequencialidade dos eventos narrados no texto fonte, na sua transposição para a adaptação, na medida em que o cineasta, exercendo a sua liberdade autoral, cria um universo de sentido outro e renovado. Se atentarmos, por exemplo, na cena em que a mulher do médico é consolada pelo cão das lágrimas, observamos que é introduzida em momentos diferentes das respetivas obras. No romance, depois de se abastecer de mantimentos e de sair desarvorada do supermercado, a personagem julga-se perdida e, deixando-se cair no chão imundo, desata a chorar. É nesse instante que o cão lhe enxuga as lágrimas. O encontro com o cão coincide com a providencial descoberta de um mapa e a personagem é guiada de novo para o caminho certo em direção à loja onde aguardam os companheiros:

(...) provavelmente, este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão (ESC :305)<sup>2</sup>.

No filme, a cena é intercalada imediatamente após imagens de uma insustentável atrocidade, em que é mostrada uma matilha a devorar as entranhas de um morto, e antes da entrada na igreja. Um cão aproxima-se da mulher do médico e é quase impossível não sentirmos um certo sobressalto. O animal surge num momento de extrema vulnerabilidade da mulher do médico, em que esta parece já não ter mais forças para suportar o mundo enlouquecido que os olhos lhe mostram. A câmara foca o rosto sofrido da personagem, dilacerado por um sentimento de avassaladora solidão: é a única testemunha ocular, não pode partilhar o peso do que vê com ninguém. Imprevisivelmente, a sua dor é apaziguada por um ser canino, inesperado repositório dos valores humanos que se pensava banidos pela epidemia de cegueira.

A descoberta das imagens vendadas na igreja surge no filme como “aventura” final da mulher do médico, na sua expedição de procura de alimentos, e é inserida na trama narrativa antes da chegada à casa do médico, parecendo quase a lição última no percurso de aprendizagem da personagem. Efetivamente, a súbita libertação dos “cegos”, enjaulados num espaço que lhes garantia uma segurança relativa e onde, apesar de todas as privações, lhes era proporcionado o mínimo para se manterem vivos, inaugura um período de transição, marcado inicialmente pela total anomia ou desordem, mas que obrigará a uma reorganização e à reinvenção de uma nova forma de viver.

---

<sup>2</sup>Daqui em diante, o título do romance *Ensaio sobre a Cegueira* será designado, nas citações de texto, através da sigla ESC.

Considerando a elevada carga simbólica associada à chuva na economia semântica da história, o momento em que é introduzida na trama do romance e na respetiva recriação cinematográfica não é inocente nem casual. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, uma chuvinha miúda e persistente surpreende, ao nascer do dia, os cegos acampados no exterior do manicómio destruído pelo fogo. Acompanha o grupo de protagonistas na caminhada até à cidade e cessa um pouco antes de eles se acomodarem na loja de eletrodomésticos. Aflora aqui um simbolismo meteorológico, desenhado como metáfora de purificação: a água lustral que cai sobre os cegos, no seu progressivo distanciamento físico do espaço disfórico e infernal do manicómio, indicia a paulatina depuração das experiências excruciantes que viveram e pressagia uma eventual regeneração.

Em *Blindness*, uma chuva forte começa de repente a cair depois da mulher do médico recolher comida no supermercado, quando descansa numa escadaria, obrigando-a a procurar abrigo numa igreja. Neste caso, a chuva serve inicialmente para introduzir umnexo de causalidade e necessidade entre a pausa nas escadas e a entrada na igreja. No momento seguinte, quando a mulher sai do templo e, com o marido, se reúne aos companheiros, a chuva permite a criação no filme de um momento raro, de grande beleza poética. O sentimento de críspação que eventualmente domina o espetador, causado pelo interminável espetáculo de horrores que até ao momento desfilaram no ecrã, é suspenso. Com efeito, as imagens da chuva que cai nas ruas exercem um efeito de catarse coletiva, limpando a toda a sujidade e sordidez. Pela primeira vez, parece despontar a esperança de uma redenção.

No âmbito das alterações afetas à ordem do material diegético, outro tipo de variações que podemos observar prende-se com a deslocação de determinadas falas das personagens no esquema narrativo. Assim acontece com uma das reflexões mais significativas do romance, que estabelece uma das principais linhas de leitura ideológicas da obra, proferida em *Ensaio sobre a Cegueira* pela personagem da rapariga dos óculos escuros:

O médico só disse, Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos

óculos escuros disse, *Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos*<sup>3</sup> (ESC: 357).

No texto literário, esta declaração de natureza aforística surge encaixada numa conversa em casa do médico, na noite em que lá chega o grupo de protagonistas e encerra um potencial significativo universal, referente ao pensamento saramaguiano acerca da condição humana, que envolve o próprio leitor, através da utilização da primeira pessoa do plural.

No filme, o enunciado é antecipado na cronologia dos eventos, integrado num diálogo entre a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta, sendo a sua enunciação transferida para este último:

“Rapariga – 27 anos. 1,62 m. Cabelo preto. Olhos castanhos.

Velho – Não quero saber o teu aspeto.

Rapariga – Mas como é que nos podemos conhecer?

Velho – Conheço *essa parte dentro de ti que não tem nome!*<sup>4</sup>

Como podemos constatar, o comentário é despojado da sua amplitude genérica, adquirindo uma dimensão particular e, deste modo, perdendo a carga ideológica subjacente à sua inserção na obra literária. No filme, o enunciado é manipulado no sentido de legitimar a aproximação amorosa entre a rapariga e o velho, anulando as eventuais dúvidas suscitadas pela diferença de idades e explicando uma atração mútua que ignora a aparência física.

Outra questão pertinente, na análise da sequência dos eventos apresentados na adaptação, relaciona-se com a adição de materiais que não existiam na obra original. Assim, no filme, quando os cegos que escaparam ao manicómio deambulam no centro da cidade, é intercalada uma cena na rua, em que um bando de crianças maltrapilhas ataca impiedosamente um homem que puxa um carrinho de compras para lhe roubar os pertences. Este lance, que não existe no romance, amplifica a sensação de desumanização que as imagens pretendem comunicar ao espetador.

---

<sup>3</sup>O grifo é nosso.

<sup>4</sup>O grifo é nosso.

Um pouco mais adiante na sequência dos acontecimentos, no seu percurso pelas ruas devastadas da cidade, as personagens são surpreendidas pelas notas melódicas de um piano, que chegam da janela aberta de um prédio, cuja fachada ostenta uma tabuleta a anunciar lições de piano. A importação desta breve cena, em que o instrumentista permanece invisível, permite ao realizador quebrar o clima sombrio e introduzir um rasgo de aparente normalidade e leveza, mostrando que o flagelo da cegueira não conseguiu aniquilar por completo as manifestações da arte neste mundo em ruínas. Novamente, pretende-se promover o envolvimento emocional do espectador, alimentando a ténue expectativa de um final feliz.

Consideremos ainda uma adição insólita ao texto fílmico, na cena imediata à recuperação da visão pelo primeiro cego. Enquanto a mulher do médico está atarefada com os preparativos para o pequeno-almoço, o médico experimenta uma máquina fotográfica, disparando-a aleatoriamente, sem focar, e obtendo instantâneos com planos estranhos e inusitados, que a câmara vai mostrando. O médico pergunta então à esposa se a máquina funciona, pois obviamente ele está impedido pela sua cegueira de validar a operacionalidade desse objeto, e esta, colocando-se à sua frente, pede-lhe que lhe tire uma fotografia. Este aditamento é manifestamente irónico. Com efeito, uma câmara fotográfica serve para registar algo que o fotógrafo vê, contudo, no presente caso, a câmara preserva um arquivo visual de algo que o seu operador não tem capacidade para ver. A máquina funciona como um espécie de prolongamento artificial do utilizador, substitui-se aos olhos de quem não pode ver.

Em suma, as considerações que fomos tecendo ao longo deste capítulo permitem-nos concluir que, ainda que o formato fílmico reedite o esquema narrativo da obra literária, não constitui uma mera reprodução, visto que assume alguns desvios e procede a uma reorganização da matéria narrativa original. A versão fílmica afirma-se como uma recriação autónoma, um exercício de reinvenção em que o espectador é convidado a participar emotivamente, atualizando novas possibilidades de interpretação.

#### **4. O(s) narrador(es)**

José Saramago assume-se como um autor (uma voz) que ocupa uma parcela do espaço ficcional, sem jamais deixar de apelar ao diálogo com o seu interlocutor-leitor, recorrendo ao discurso da oralidade. Configurando uma receção que implica a “escuta”, Saramago reassume a função ancestral do contador de histórias. Por outro lado, o narrador arroga-se o estatuto de um

deus criador e senhor do mundo, um demiurgo dono absoluto da narrativa. Em suma, o sábio experiente transforma-se em contador e guia benevolente do leitor pelas veredas da história. Nas palavras de Agripina Carriço Vieira (Vieira, 1999), “o narrador saramaguiano assume sempre o papel de escritor – é o olhar que observa, a voz que fala, a mão que escreve.”

Contudo, a voz do narrador-contador de histórias, emblemática nas obras saramaguianas, que, ao narrar, comenta, disserta, ironiza, apaga-se neste romance, ocasionalmente, para dar lugar, num jogo de duplicidades, às personagens, que se vão por sua vez assumindo como instâncias narrativas.

De acordo com o que Fernando Meirelles registou no seu blogue dedicado ao *making off* de *Blindness*, o filme desenrola-se em três atos, a que correspondem sucessivas mudanças de narrador. No início do filme, quem conta a história é o realizador, colocando a câmara e o espetador sempre no meio da ação, saltando de uma personagem para outra e acelerando os acontecimentos para chegar mais rapidamente ao segundo ato, quando todos os infetados são colocados em quarentena num antigo manicómio. Nesse segundo momento, o narrador passa a ser a mulher do médico e é através do seu olhar privilegiado de testemunha observadora (a única que continua a ver) que acompanhamos o que acontece. Colada a ela, a câmara fica trancada no asilo de quarentena também, vendo e sabendo apenas o que a mulher vê e sabe. Nessa altura, a trama desacelera e divaga um pouco para que o espetador embarque na viagem desta personagem, partilhando a sua experiência e as suas emoções.

Os eventos no espaço concentracionário do manicómio, que constituem o cerne da narrativa, decorrem com lentidão na versão cinematográfica, exacerbando a sensação de gradual e irremediável deterioração do ambiente e o correlativo aviltamento psicológico dos cegos. O ritmo mais lento deste segmento narrativo contrasta com a trepidação do quotidiano urbano apresentado na cena inicial, em que movimentos céleres e bruscos são projetados no ecrã e o *stress* e a irritabilidade das pessoas são evidenciados.

Ainda no âmbito do segundo ato e atingida um pouco mais da metade do filme, entra em cena uma nova personagem, o velho da venda preta que se apropria por sua vez do papel de narrador. De repente e sem mais, começa a narrar o que acontece fora dos muros do asilo. Notícias do mundo exterior são trazidas através do seu pequeno rádio de pilhas. O relato que oferece aos residentes, só possível porque é um dos últimos cegos a ser encaminhado para o manicómio, recupera os acontecimentos ocorridos desde o início da epidemia e desvenda a

desordem e o caos que se apoderaram da sociedade. Nas descrições do velho da venda preta, o realizador intercala imagens ilustrativas do caos urbano, do progressivo isolamento das pessoas, das ruas esvaziadas.

Demarcando-se da perspectiva da mulher do médico, cujo olhar apenas nos mostra os factos, a voz deste narrador tardio, o velho da venda preta, desvenda o que se passa na cabeça dos personagens, narrando as implicações e efeitos devastadores dos acontecimentos que vão pontuando o horror da situação de quarentena e assim criando uma nova e mais profunda camada de leitura para o filme.

Finalmente, no terceiro ato, quando todos os personagens regressam à cidade, os dois outros narradores, o “realizador” e a mulher do médico, reúnem-se ao velho da venda preta e a história passa a ser narrada alternadamente pelo olhar dela, pela voz dele e pela câmara, numa convergência totalizadora de todas as “vozes” que contam a história, imprimindo um ritmo de novo mais vivo à ação.

O que de facto chama a atenção neste ponto é a pluralidade de instâncias narrativas patente na obra cinematográfica, que claramente parece proceder do intuito de multiplicar os pontos de vista e alternar graus distintos de conhecimento e proximidade face à matéria ficcional.

Na realidade, o filme complexifica a narração literária, ao praticar duas formas de narração paralelas e que se intersejam – a narração verbal, através da voz *over* e das falas das personagens, e a capacidade do filme mostrar e representar o mundo (Stam, 2005: 35).

Pese embora a preponderância em *Blindness* de uma situação representativa do tipo *showing*, assoma, em alguns momentos, o recurso ocasional a um processo de *telling*, atualizado nas intervenções discursivas da personagem do velho da venda preta.

Será oportuno convocar a opinião crítica de Seymour Chatman acerca da natureza distinta do narrador na obra literária e na obra cinematográfica. O autor começa por assinalar que “By its nature, cinema resists traditional language-centered notions of the narrator.” (1990: 124) Analisando a perspectiva teórica de David Bordwell, Chatman demarca-se de algumas opiniões deste primeiro, defendidas na obra *Narration in the Fiction Film* (1995), em que é recusada a existência de uma entidade fílmica correspondente ao narrador literário e se argumenta que a elaboração da narrativa fílmica deve ser encarada como uma tarefa que compete ao espetador.

Bordwell concebe a narração como um processo dinâmico, um sistema de indícios que determina a construção de uma história pelo espectador:

In watching films, we are seldom aware of being told something by an entity resembling a human being... narration is better understood as the organization of a set of clues for the construction of a story. This presupposes a perceiver, but not any sender, of a message..." (Bordwell *apud* Chatman, 1990: 126).

Conquanto se aproxime de Bordwell na convicção de que o filme, pertencendo a uma narratologia geral, constitui uma narrativa, não necessariamente transmitida por uma voz humana, Chatman apresenta uma concepção divergente quanto ao tipo de narrador que ele formaliza como instância de narração. Com efeito, explicita o conceito de "narrador cinematográfico":

Films, in my view, are always presented – mostly and often exclusively shown, but sometimes partially told – by a narrator or narrators. The overall agent that does the showing I would call the "cinematic narrator." That narrator is not a human being. The *nomina agentis* here refers to "agent", and agents need not to be human (1990:134-135).

O narrador cinematográfico é, portanto, uma entidade compósita que integra uma ampla e complexa variedade de dispositivos e técnicas de comunicação, atualizados por meio de canais visuais ou auditivos. A síntese de todas as variáveis reunidas no conceito global de narrador é finalizada através ao processo semiótico executado pelo espectador.

Ora, no filme em estudo, as sucessivas modulações nas instâncias narrativas que, em cada momento, surgem a mediar a matéria ficcional ilustram decisões do realizador no que respeita aos efeitos e reações que pretende promover no espectador. Assim, no segmento de abertura, é a câmara que orienta a percepção do espectador, captando os acontecimentos num ritmo acelerado, visando a criação de um clima de suspense, típico de um filme-catástrofe.

Quando a ação se desloca do espaço urbano para o manicóquio, o "contador da história" deixa de ser a câmara e passa a ser a mulher do médico. É, portanto, através do olhar da única personagem que inexplicavelmente escapou ao contágio da epidemia de cegueira, a única que pode ser testemunha, que o espectador vê o que acontece, vivenciando uma experiência de voyeurismo incómodo. Esta viragem na instância narrativa contribui para acentuar a

singularidade da personagem e promover a identificação com aquela que, pouco a pouco, se vai impondo como protagonista da história. A este propósito, recorrendo sobre as decisões que são tomadas pelo realizador ao longo do processo de construção de um filme, o cineasta David Mamet (*apud* Bennett, 2007: 46) sugere precisamente: “Make the audience wonder what’s going on *by putting them in the same position as the protagonist.*”

Em dois momentos diferentes do filme, recorre-se ao dispositivo técnico-narrativo da voz *over*. Informação fundamental que, no romance, é abonada pelo narrador heterodiegético, é, no filme, deslocada para a personagem do velho da venda preta, que o realizador, aliás, idealizou como o *alter-ego* do próprio escritor, como refere no seu blogue sobre o filme. A técnica narrativa da voz *over* é apenas uma das soluções de instanciação narrativa e o seu uso é, por norma, intercalar, como refere Chatman (1990:134):

A voice-over may be one component of the total showing, one of the cinematic narrator’s devices, but a voice-over narrator’s contribution is almost always transitory; rarely does he or she dominate a film the way a literary narrator dominates a novel – that is, by informing every single unit of semiotic representation. The normal state of affairs, and not only in the Hollywood tradition, is for voice-over narrators to speak at the beginning, less frequently at the end, and intermittently (if at all) during the film. Some films do use the technique more extensively.

Também MacFarlane (1996:16) considera que o dispositivo de narração em voz *over* é, por natureza, intermitente:

The device of oral narration, or voice-over, may serve important narrative functions in films (e.g. reinforcing a sense of past tense) but, by virtual necessity, it cannot be more than intermittent as distinct from continuing nature of the novelistic first person narration.

De facto, confirmamos em *Blindness* essa descontinuidade das enunciações da personagem em voz *over*. A primeira intervenção do velho da venda preta radica no seu envolvimento em acontecimentos de que oferece um relato testemunhal aos cegos do manicómio e assenta no conhecimento privilegiado de factos desconhecidos das restantes personagens, que foram totalmente isoladas do mundo exterior. Já a narração no final parece mais forçada e trata-se de um dos aspetos da adaptação fílmica que mais duras críticas

suscitou. Com efeito, apresenta um carácter redundante e dispensável, na medida em que o espectador dispõe de todos os indícios para construir hipóteses válidas sobre o que está a observar, através da descodificação da informação contextual prévia, conjugada com os movimentos corporais e as expressões faciais das personagens.

Há que referir que na sua primeira exibição, no Festival de Cannes, o filme integrava bastante mais trechos de narração. Perante a receção mitigada do filme no festival e antes do lançamento mundial nas salas de cinema, o realizador, que não estava inteiramente satisfeito, decidiu cortar alguns segmentos dessa narração em voz *over*, que reproduzia muitos segmentos textuais do romance, proferindo comentários sobre a ação em curso e pensamentos das personagens. Ao assistir à projeção do filme na tela, Fernando Meirelles percebeu que estava a formatar em excesso a perceção do espectador, desbaratando de algum modo a riqueza de conteúdos significados da obra fílmica, aberta a múltiplas interpretações. Por outro lado, ao abdicar parcialmente de um mecanismo de voz *over* potencialmente invasivo, e com tendência para um discurso mais especulativo, acabou por dar maior visibilidade à prestação dos atores, e à sua capacidade de transmitir emoções ao espectador.

## **5. Referências geográficas e espaciais**

Uma vez que o filme de Meirelles teve um carácter transnacional e constituiu uma coprodução internacional (brasileira, nipónica e canadiana) com atores de nacionalidades diversas, o “cenário” linguístico e nacional tornou-se ainda mais complexo. O cineasta, felizmente, transformou a “internacionalização” num recurso criativo. De facto, a presente adaptação realiza malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas identidades, o que se torna uma espécie de barómetro das tendências civilizacionais no momento da produção, as de um mundo onde impera o multiculturalismo e os fenómenos de globalização.

O romance *Ensaio sobre a Cegueira* enquadra-se num segundo ciclo da produção romanésca saramaguiana, em que os romances parecem ter evoluído para um esquecimento da História, para um obscurecimento do tempo e do espaço e para um distanciamento de Portugal. Assim, ainda que persistam características da identidade portuguesa e da vida contemporânea, a trama constrói-se em torno de certas ideias e configura determinados problemas, desvinculados de balizas epocais, geografico-políticas e culturais, que são secundarizadas. Esse desenraizamento possibilita um certo universalismo, ou seja, para usarmos um termo atual, a

propalada globalização. Nessa medida, o enredo poderia situar-se em qualquer espaço do mundo ocidental que uma visão vincadamente distópica irá redimensionar. Aos espaços identificados e reconhecíveis de obras anteriores, sucedem espaços indeterminados ou inomináveis. Em vez dos topónimos, totalmente ausentes do texto, são apresentadas designações genéricas e vagas: uma cidade, apartamentos, um consultório, um quarto de hotel, um manicómio. Neste caso, as coordenadas espaciais do texto fonte presenteiam com uma apreciável margem de liberdade a recriação fílmica, na medida em que apenas insinuam um ambiente contemporâneo.

Ora, o intento de fidelidade claramente perfilhado pelo realizador não invalidou as filmagens da intriga em cidades de países diferentes – São Paulo (Brasil), Montevideu (Uruguai) e Toronto (Canadá) –, tendo as imagens sido posteriormente alteradas graças a efeitos especiais digitais, a fim de impedir a identificação de qualquer uma das cidades reais. Assim, em termos ficcionais, acedendo a uma das condições impostas por José Saramago, a história do filme é situada numa única metrópole, anónima, no mundo globalizado em que vivemos.

Na medida em que o espaço modela e determina o comportamento das personagens e frequentemente interfere nas suas ações, podemos distinguir, tanto na obra literária como na sua recriação cinematográfica, um conjunto de espaços de suma importância para a compreensão do núcleo principal de personagens da história. Tentaremos desvelar de seguida, na conversão do texto literário para o formato cinematográfico, as especificidades do espaço fílmico recriado como realidade estética.

Assim, a dada altura da história, o hospital psiquiátrico desativado, onde os cegos contaminados são coercivamente isolados do resto da população, funciona como pano de fundo dos acontecimentos que constituem o cerne da narrativa. Através do espaço do manicómio, Saramago representa um microcosmo social específico, em que integra os vários tipos de indivíduos que constituem as sociedades. Esta ideia é reforçada por um comentário da mulher do médico: “A mulher do médico disse ao marido: o mundo está todo aqui dentro.”

No universo ficcional de Saramago, é a imagem de um hospital psiquiátrico típico que se impõe e sobressai nas descrições espaciais, convertendo gradualmente, por efeito de contaminação metonímica, os cegos em loucos, como se pode ler, na frase final do capítulo que narra o incêndio do hospício: “O portão está aberto de par em par, os loucos saem.” (ESC :201)

A aproximação da cegueira à loucura produziu-se, não só por influência do meio ambiente no comportamento humano, mas sobretudo porque os encarcerados no manicómio foram perdendo a razão, devido às circunstâncias de privação extrema e ao processo de desumanização que foram sofrendo: perda de privacidade, falta de conforto e higiene, fome... A polaridade razão/loucura oscila para uma indeterminação ontológica, que é extensível a toda a população, porque, através dos olhos da mulher do médico, em breve os cegos terão a percepção de que toda a gente, dentro e fora do manicómio, tal como eles, enlouqueceu.

Embora inicialmente se revista de uma dimensão assética, despojada e neutra, com a configuração habitual associada a uma instituição de reclusão, o centro de quarentena do filme, em que, tal como no livro, predominam os tons de cinzento, acaba por evocar progressiva e inevitavelmente no espírito do espetador memórias excruciantes, carregadas de um peso histórico e cultural, de outros campos da morte, palco do horror e da crueldade dos homens.

A sugerir a regressão a um período de “trevas” civilizacional, quando a ação é transferida para o hospício, a luminosidade, em contraste com a claridade das imagens precedentes, é momentaneamente escurecida. Os primeiros passos exploratórios do médico e da sua mulher nesse espaço desconhecido realizam-se numa penumbra falsamente tranquilizadora.

No romance, quando os cegos entram nas camaratas simétricas e organizadas, com as camas alinhadas, a primeira preocupação que os ocupa é a escolha precisa do lugar que haverão de transformar na sua “casa”. Compreendem alguns, sobretudo as mulheres que o edifício completo não poderá ser nunca domesticado e conhecido; apenas a camarata poderá ser colonizada, como se de uma cidade se tratasse, uma cidade formada pelas casas que são cada uma das camas, com ruas que são corredores:

Aqui, a verdadeira casa de cada um é o sítio onde dorme, por isso não se deverá estranhar que o primeiro cuidado dos recém-chegados tenha sido escolher a cama, tal como na outra camarata tinham feito, quando ainda tinham olhos para ver. No caso da mulher do primeiro cego não podia haver dúvidas, o seu lugar próprio e natural era ao lado do marido, na cama dezassete, deixando a dezoito de permeio, como um espaço vazio a separá-la da rapariga dos óculos escuros. Também não surpreenderá que busquem todos estar juntos o mais possível, há por aqui muitas afinidades, umas que já são conhecidas, outras que agora mesmo se revelarão (...)(ESC:86).

Em *Blindness*, também assistimos a esta tentativa de apropriação e definição de um território “privado”, uma ilusória ilha de intimidade, na promiscuidade forçada em que os cegos são obrigados a viver.

Na obra saramaguiana, na sua chegada ao manicómio, o primeiro grupo de cegos é surpreendido por uma “voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens”, emanada de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado, que debita ininterruptamente uma mensagem do governo a explicar porque foram compulsivamente arrancados às suas casas e encerrados naquele local. No filme, com uma intencionalidade claramente irónica, o altifalante é substituído por um televisor, o que vem sublinhar o absurdo da situação e, ao mesmo tempo, a arbitrariedade do poder que os condena ao ostracismo. No livro, a mensagem governamental é bastante extensa e pormenorizada, apresentando um rol interminável de instruções circunstanciadas. A longa prédica (Anexo 1) serve para desmistificar a hipocrisia e duplicidade do governo, que invoca e apela a princípios de solidariedade e cidadania, para justificar a arbitrariedade da resolução de isolamento dos cegos, mas se demite da observância desses mesmos valores, abandonando-os à própria sorte. Além disso, parece particularmente cruel comunicar a alguém a viver uma situação dramática de cegueira inesperada que é imprescindível mostrar solidariedade com o resto da população. O que seria lógico é que a comunidade se mobilizasse no amparo às vítimas da epidemia. Inversamente, a principal preocupação das autoridades não é de descobrir um tratamento e uma cura para os infetados, mas garantir a sua reclusão, montando um apertado esquema de segurança, com guardas armados que os encaram como animais altamente perigosos. Através dessa mensagem do governo, o romancista promove uma reflexão sobre o vazio de ideais e a adulteração dos valores na sociedade atual, denunciando em particular o cinismo do discurso político.

Em *Blindness*, o comunicado (Anexo 2), com um conteúdo análogo ao do romance, colocado na boca de um burocrata cinzento, é abreviado e simplificado, dividido em fragmentos, que pontuam as imagens da entrada do médico e da sua mulher e da sua deambulação pelos compartimentos do hospital. A longa argumentação normativa do livro transforma-se no filme, condicionado pelos imperativos do imediatismo da comunicação audiovisual, num esclarecimento mais direto e elementar e que se resume a duas normas: cada doente escolherá a sua cama e cada camarata vai eleger um chefe ou representante para comunicar para o exterior. Por um lado, apesar da aplicação de uma medida de exceção que priva os infetados da

sua liberdade, institui-se um simulacro de regulação democrática, como se os cegos ainda conservassem algum controlo sobre a sua existência quotidiana. A segunda norma antecipa um *leitmotiv* central no filme, assim como na matriz romanesca, a questão das relações de poder, pautadas pela conflitualidade, no seio do microcosmo humano formado pelos cegos internados no manicómio.

No interior do inóspito hospício onde internam a população contaminada e cega, que rapidamente se animaliza, a narrativa fílmica adquire um ritmo inquieto, num estilo impressionista, com filmagens rápidas, reflexos, reverberações, planos fragmentados, como pinceladas vigorosas num quadro que só à distância ganha sentido. Curiosamente, trata-se de um filme sobre a cegueira que não dá descanso aos olhos, e que, segundo julga o realizador, é umas daquelas obras, exigentes para o espetador, cuja complexidade é melhor apreendida à segunda “vista”.

Na concretização fílmica, a par das imagens distorcidas e dos planos visualmente confusos e “poluídos” que inspiram uma visão labiríntica do espaço, revela-se uma particular predileção do realizador por planos recorrentes do corredor, numa metáfora visual do afunilamento do espaço. Por outro lado, o hospital é, assim, de forma simbólica, exposto como espaço de passagem, de transição entre dois estádios na evolução da sociedade, da ordem para o caos. Nesse local, concentram-se as imagens que ilustram a inelutável deterioração do ambiente interior, que acompanha o aviltamento dos comportamentos dos cegos, que abandonam todos os hábitos de civilidade e convivência socialmente incutidos, mergulhando na abjeção, no despudor e na promiscuidade.

As imagens do corredor hiperbolizam o carácter opressivo daquele espaço fechado, sufocante na sua exiguidade, demasiado pequeno para tantos corpos, repleto de ruídos, de cheiros nauseabundos e imundícies acumuladas. Sem qualquer tipo de expectativa quanto ao futuro, os cegos, na sua grande maioria, passam o dia deitados nas camas e colchões disponíveis nas suas acomodações. Sem qualquer tipo de experiência da cegueira, as pessoas encarceradas nessa prisão provisória, de claridade excessiva e completamente isolada do mundo exterior, onde passaram a viver, não conseguem deslocar-se com agilidade de um lado para outro, deixam de urinar ou defecar nos locais apropriados, não tomam banho regularmente, deixam de lavar as mãos ou de se barbear, tornam o espaço ao seu redor totalmente pestilento.

O interior do manicómio, à medida que o espaço fica sobrelotado com os cegos que não param de chegar, sofre mutações consideráveis. Numa das cenas, é inicialmente mostrado um corredor limpo, em que surge a mulher do médico, guiando outros cegos que a seguem em fila indiana. Segue-se a fusão da imagem da mulher do médico com o segundo plano, na sequência do qual, no corredor, mantido num plano fixo no ecrã aos olhos do espetador, são pouco a pouco adicionados elementos que o conspurcam e adulteram: lixo, detritos, imundície. Verifica-se também uma transição da luz para a escuridão a marcar a passagem do tempo. A derradeira imagem do corredor é a de um lugar repugnante, imundo e de uma sordidez intolerável – o grau zero da civilização.

No que diz respeito ao grau de imundície mostrado nas imagens, o cineasta confessa, no seu blogue, a sua “calhordice asséptica”, já que resolveu ser comedido, economizando no impressionante arsenal de efeitos e artefactos escatológicos preparados pelo departamento de arte:

Excrecências tomam conta do romance, a ponto de termos que virar as páginas devagar para evitar o ventinho fétido que as palavras exalam mas, por alguma razão, a podridão na literatura não perturba tanto quanto imagens de imundice. Pensando nisso, e para evitar fazer um filme em que a audiência tivesse que tirar os olhos da tela o tempo todo, resolvi ser bem menos generoso em termos de sujeira do que foi o Saramago.

Na verdade, se atentarmos no texto de Saramago, constatamos que o escritor não é moderado nem recatado, na forma como descreve a insustentável degradação das condições de higiene no manicómio:

Mas agora, ocupados como se encontram todos os catres, duzentos e quarenta, sem contar os cegos que dormem no chão, nenhuma imaginação, por muito fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcaria que por aqui vai. Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, (...) é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram por ser de ocasião e se tornaram de costume. (...) os cegos passaram a usar a cerca como lugar para todos os desafogos e decomposições corporais. (...) e então lá iam, agarrados à barriga ou apertando as

pernas, à procura de três palmos de chão limpo, se os havia entre um contínuo tapete de excrementos mil vezes pisados (ESC :176).

Consciente da força das imagens, Meirelles optou por fazer um “filme limpinho” (nas suas próprias palavras), expurgando-o do excesso de excrescências que invadem as páginas do romance, temendo afrontar a sensibilidade do espetador e alienar o público em relação ao filme:

O departamento de arte bem que preparou um verdadeiro catálogo de fezes feitas com chocolate e outras misturas, desenvolveram um knowhow incrível para recriar diarreia, cocô de pessoas que comem fibras, de quem só come proteína. Um primor. Apesar de impressionado com o resultado, decidi ser econômico no uso da tecnologia desenvolvida. Nêgo vai ter que olhar nos cantinhos do quadro para ver a sujeirada. Eu estava feliz com isso, até que naquela tarde me bateu a referida dúvida:

– Falta cocô? Será que me acovardei e estou fazendo um filme limpinho? Será que a situação que deveria ser insustentável vai perder o peso por causa da minha calhordice asséptica?

Efetivamente, como é vulgar em muitas adaptações, o romance passa por uma máquina de transposição que remove todas as excentricidades autorais ou os “excessos”, pois a adaptação opera frequentemente uma espécie de purgação. O romance, em nome da aceitação e legibilidade para a audiência das massas, foi, no presente caso, “purificado” dos radicalismos de secreções corporais.

Os pontos de referência, as balizas relacionais e éticas da existência humana diluem-se, atinge-se o grau zero da existência. Assim, como no romance ocorrem com frequência e naturalidade as analogias e comparações com o mundo animal, no filme, repetem-se as imagens de bestialidade, as ações regidas pelo instinto. O ecrã enche-se de cenas repulsivas, de grande crueza, promovendo um choque sensorial do espetador, e pondo à prova as suas emoções.

Se, no romance, o manicómio é apresentado como “um labirinto racional” (ESC:283), a cidade metamorfoseia-se num labirinto enlouquecido. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, a cidade reinventa-se à saída do manicómio, quando os cegos escapam de um inferno em chamas para entrarem num labirinto opaco. Quando se conclui a etapa de clausura, em que o manicómio se afigura como um lugar intermédio, como caminho de iniciação, inicia-se a aventura na cidade,

para o grupo de cegos que conseguiram escapar à morte e que regressam à cidade de onde procedem, à procura de redenção, da possibilidade de salvar a vida. Já fora do manicómio, os cegos “não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicómio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar”(ESC :283). Este não saber por onde o fazer, é a consciência de que num labirinto tudo muda, o que torna inútil a memória. Neste sentido, a itinerância do grupo de personagens pelas ruas da cidade, um labirinto a céu aberto, constitui um rito de passagem, em que devem reaprender a viver. A sensação de liberdade que o espaço da cidade sugere revela-se uma conquista ilusória e incerta, pois é fácil os cegos perderem-se no dédalo das ruas, avenidas e praças que formam o aglomerado urbano. Com efeito, enquanto que no manicómio os cegos ainda aprenderam a orientar-se nos corredores e camaratas, com uma certa segurança, decorrente da limitação do espaço, já a amplitude do espaço citadino dificulta a localização geográfica, tornando quase impossível o regresso a casa. O complexo urbano tornou-se um espaço de passagem onde circulam pessoas em trânsito constante que perderam os seus lugares de pertença (a sua rua, o seu local de trabalho e sobretudo a sua casa), o que implica a reestruturação dos parâmetros da existência.

No filme, as imagens criadas pelo realizador evidenciam a vulnerabilidade da espécie humana no cenário apocalítico de uma cidade devastada, entregue à pilhagem. Predominam as imagens panorâmicas descritivas, que visam documentar e explorar as depredações do espaço. O caos absoluto, substanciado em cenas dramáticas e alucinatórias de colapso urbano, é apresentado em imagens banhadas por intensa luminosidade. A mulher que vê depara-se com a ausência de soldados: “a cidade estava toda infetada”. Carros abandonados atravancam as vias públicas, lixo, detritos, todo o tipo de sujidade e imundice inundaram as ruas da cidade. Os cegos passaram a seguir os seus instintos animais, e sobrevivem como nómadas, instalando-se em lojas ou casas desconhecidas, juntando-se em expedições para procura comida. Multiplicam-se as cenas dantescas: um homem desnudo e desorientado a caminhar numa autoestrada, pessoas a gritar para encontrar um grupo ao qual se juntar, figuras famélicas a vasculhar desesperadamente o lixo, um bando de cães ferozes a devorar um cadáver... Saramago mostra, através de uma obra intensiva e sofrida, numa visão desenganada da humanidade, fielmente decalcada na recriação fílmica, as reações do ser humano às necessidades, à incapacidade, à

impotência, ao desprezo e ao abandono. Ambas as obras nos levam também a refletir sobre a moral, costumes, ética e preconceito através dos olhos da personagem principal, a mulher do médico, que se depara ao longo da narrativa com situações inadmissíveis; esta mata para se preservar e aos demais, depara-se com a morte em cenários bizarros, com cadáveres espalhados pelas ruas; após a saída do hospício, ao entrar numa igreja, presencia um cenário em que todos os santos se encontram vendados: “se os céus não veem, que ninguém veja”...

Os cegos descobrem que o espetáculo que diariamente se estreava no interior do hospital psiquiátrico se prolonga nas ruas desoladas, e que é exatamente a mesma representação de horror dantesco, apesar de ter mudado o palco. Agora terão de submeter-se à cidade e aos seus perigos, uma cidade povoada de cadáveres em decomposição, uma cidade fétida e em agonia. A metamorfose do mundo exterior é uma reprodução especular do mundo do hospital psiquiátrico. A apreensão do macrocosmo (a cidade) em completa sintonia com o microcosmo (o manicómio) abre caminho para o desenlace da trama. Os lugares da ação estruturam-se como espaços labirínticos, em que as personagens devem descobrir um caminho de saída.

Após a fuga do manicómio, a mulher do médico continua a exercer o seu papel de provedora daqueles que lhe são mais próximos, durante os momentos mais críticos. Deixando os companheiros abrigados numa loja, parte à procura de alimentos e inicia um percurso errático pela cidade, “cruzando e recruzando ruas, avenidas, praças” (ESC :294), até que encontra um supermercado. O espaço assinala mais uma prova à determinação e coragem da personagem, pois deve vencer o medo da escuridão profunda para chegar às prateleiras onde estão depositados os alimentos, no subsolo.

Outro espaço que merece destaque no enredo, pelo conjunto de significados ideológicos implícitos que lhe estão associados, é o da igreja, um lugar que o acaso coloca no percurso de errância da personagem da mulher do médico. No romance, após as cenas macabras que ocorrem na segunda incursão ao supermercado, a mulher do médico, profundamente abalada, sente-se a desfalecer e pede ao marido que a acompanha que a leve a repousar e recuperar as forças numa igreja. Ora, a pausa no recinto sagrado introduz um episódio de um conteúdo algo surrealista – o que não deixa de ser expetável, visto que se trata de uma obra alegórica e simbólica. A personagem depara-se com uma cena chocante: as esculturas e imagens pictóricas de santos estão todas com vendas brancas nos olhos, como que a imitar a cegueira que afeta a humanidade. Para o romancista, as imagens veem com os olhos que as veem e como os olhos

humanos são incapazes de ver ou de discernir, o autor desse feito terá pensado que seria justo que os santos tivessem a mesma sorte que os humanos:

(...) pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não veem, Engano teu, as imagens veem com os olhos que as veem, só agora a cegueira é para todos (ESC:412).

Embora, *a priori*, o enredo do livro *Ensaio sobre a cegueira* não traga nenhuma discussão teológica explícita, as concepções ideológicas humanistas de Saramago refletem-se na firme convicção de que os deuses são construídos à imagem e semelhança do Homem e não o contrário. Deste episódio, decorre a ideia de que os deuses são indiferentes ao destino dos homens e o ato “sacrílego” de colocar uma venda branca proviria de alguém, segundo o narrador, com um espírito crítico e sentido humanitário muito vincados, que executou o ato antes de cegar – se é que chegou a cegar. Dentro do grupo que se abriga na casa do médico e da mulher, as reações ao ato são heterogéneas, ainda que a maioria considere que se trata de “uma indesculpável falta de respeito”, “um atentado sem perdão possível” (ESC:415-416). Em contraponto com o romance que desdobra um amplo leque de conjeturas sobre o autor e as motivações da ocultação dos olhos das imagens sagradas, o filme reduz ao essencial as considerações sobre o facto com um curto diálogo, em que se aponta o dedo a alguém que enlouqueceu ou a um sacerdote que terá perdido a fé. Curiosamente, enquanto no livro são sobretudo destacadas as opiniões antagónicas da rapariga dos óculos escuros e do velho da venda preta, na película, uma das opiniões que é inicialmente verbalizada é atribuída ao rapazinho estrábico. Essa personagem, que surge relativamente apagada no livro, assume algum protagonismo graças a esta passagem do filme.

O episódio na igreja suscita um leque de impressões transversais ao romance e ao filme. Podemos constatar uma profanação do sagrado, na medida em que o espaço religioso é transformado em acampamento, onde se instalam provisoriamente os cegos. Por outro lado, o lugar de culto é também dessacralizado pela entrada do cão no recinto. O rebaixamento operado resulta ainda do nivelamento entre os homens e os santos: todos estão cegos. Os santos ficam destituídos dos poderes que a crença lhes confere, nomeadamente a capacidade de concederem

amparo moral ou de obrarem milagres, e passam a ser meras imagens de barro sem essência divina.

Entre os acontecimentos principais nesse segmento final do filme, podemos destacar a chegada das personagens à casa do médico. As transformações nas personagens e no ambiente provocam uma sensação lenitiva de alívio nos espetadores, visto que os cegos finalmente encontram um lugar seguro, um oásis de paz e conforto, e recuperam gestos e rotinas que indiciam um regresso à normalidade: vestem roupas limpas e preparam a mesa para o jantar. O ambiente é organizado e asseado. A atmosfera, familiar, suavizada pela luz de um candeeiro de petróleo, é de comunhão e partilha. O espaço doméstico, abandonado durante um período temporal indeterminado pelo médico e a sua mulher, permaneceu incólume e inviolado, apesar das convulsões que arrasaram o espaço exterior da cidade. Apenas um pormenor assinala a passagem do tempo sobre os eventos iniciais da história, mostrando que o tempo exerceu a sua ação deletéria sobre as coisas. Quando o médico é levado à força para o manicómio devoluto, a última imagem da casa é um plano de três laranjas numa fruteira. Ora, quando penetram na casa depois da sua longa ausência forçada, a câmara foca de novo a mesma fruteira em cima da mesa, onde as laranjas apodreceram e de seguida detêm-se fugazmente numa jarra onde as flores murcharam. Essas imagens imprimem na mente do espetador a ideia de que, ainda que deterioradas, as coisas perduraram. O mesmo aconteceu com as personagens: apesar de maltratadas, destroçadas, danificadas na sua integridade moral, resistiram e sobreviveram a todas as vicissitudes e provações. Devolve-se às personagens, lentamente, a condição humana, de que se haviam, transitoriamente, despido, na descida aos infernos consequente ao internamento no manicómio.

Quer no livro, quer no filme, a chegada do grupo à casa assemelha-se à chegada dos eleitos à terra prometida. Lá, encontram água potável armazenada, com que acompanham os alimentos que a mulher do médico conseguiu miraculosamente resgatar de um supermercado. A água sacia-lhes a sede e, paralelamente, a chuva que cai lava-lhes as almas amarfanhadas. É óbvia a simbologia da água que sugere a revitalização física e a limpeza das máculas morais. No caso concreto das figuras femininas, a chuva lambe-lhes as feridas do corpo e da alma, na medida em que, ao contrário do fogo, purifica sem destruir.

É na casa que o primeiro cego volta a enxergar, num momento de grande intensidade epifânica. De forma bastante sugestiva, ao ser derramado café sobre o leite que lhe é servido,

numa imagem ampliada e desfocada, ele começa a recuperar a visão. A reação, comum às personagens e aos espetadores, caracteriza-se como ambígua e ambivalente, pois todos se sentem envolvidos pela imprevista viragem nos acontecimentos, mas são dominados pela expectativa e o medo. A mulher do médico, então, retira-se para a varanda do prédio. As derradeiras imagens alternam o uso da câmara subjetiva e objetiva, intercalando ângulos em *contre-plongée* e ângulos normais, focando ora o céu como um mar de leite, ora o rosto da mulher do médico olhando para cima. Ao recorrer de novo à câmara em *contre-plongée*, registando novamente o branco do céu, cria-se um momento de expectativa quanto à uma iminente perda da visão da mulher do médico, receio que parece não se confirmar, pois a câmara move-se num *travelling* vertical, mostrando a cidade à distância. É nessa visão normal da cidade, evocando as imagens panorâmicas iniciais do filme, espaço repleto de incertezas e possibilidades, que se alcança o final.

## 6. O tempo

Um importante conjunto de questões relativas à adaptação tem a ver com o contexto temporal. Neste caso preciso, a publicação do romance e a produção do filme ocorrem em momentos temporais bastante próximos, com uma distância de pouco mais de uma década.

Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e do seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. Aqui, o período temporal e cultural de origem da escrita do romance praticamente coincide com a época e o momento cultural da recriação fílmica, não se colocando portanto a necessidade de uma atualização.

No romance de Saramago, entre outras ausências, ressalta a de referentes temporais datáveis: a epidemia de cegueira ocorre num tempo indefinido, indeterminado, embora marcadamente atual – um vasto conjunto de objetos, estruturas políticas e económicas, organizações físicas e humanas permite inferir a contemporaneidades das ações narradas (automóveis, semáforos, ascensores, bancos, supermercados). Todas os referentes civilizacionais, sociais e tecnológicos do livro são preservados no filme, configurando uma cidade do nosso tempo, uma cidade de agora, cosmopolita e desenvolvida. Esta cidade, porém, apresenta uma marca cultural e religiosa que sinaliza a sua ocidentalidade cristã e que pesa na significação alegórica do relato: trata-se de uma cidade com igrejas católicas, com igrejas

ornadas de representações escultóricas e pictóricas de Cristo, da Virgem, de santos e de mártires.

## **7. As personagens**

### **7.1. Considerações gerais**

Os aprimorados processos de caracterização das personagens, com frequência associados à criação de grandes tipos, que cunharam a ficção do século XIX, replicando fórmulas mais ou menos fixas, tem sido preteridos, dando lugar a técnicas de construção narrativa que implicam precisamente o eclipse de qualquer caracterização direta ou a fixação de qualquer tipo facilmente identificável. De uma forma geral, a partir do *Nouveau Roman* e sobretudo no romance pós-moderno, tem prevalecido uma tendência peculiar para desafiar o leitor a inferir e descortinar nos simulacros da história narrada os principais atributos das personagens, quando estas existem.

Esse original processo de caracterização hoje amplamente cultivado pressupõe um maior compromisso do leitor na definição do perfil das personagens, o que consente a criação de um diálogo (ou refutação) com a ideologia e a afetividade investidas pelos autores na criação das suas personagens, ou seja, um exercício reflexivo e crítico.

Tal como a inexistência de topónimos e cronótopos, a ausência de nominalização parece estruturar a narrativa sob o signo do vazio. No romance, a súbita epidemia de cegueira que assola progressivamente a população de um país, nunca nomeado, corresponde ao lento e progressiva extinção da sua dimensão humana. A problemática da identidade (ou da sua obliteração), equacionada na narrativa, visa de certa forma, interrogar o vazio da existência da condição pós-moderna. De outro ponto de vista, nomear é distinguir, é individualizar. A opção pelo anonimato permite representar a condição humana em geral. A narrativa assinala uma inflexão no sentido de uma “poética da universalidade” (Vieira, 1999), sob o signo da ausência – ausência de datas, topónimos, como já vimos, mas também de nominalizações. Nomear é de certa forma limitar e portanto excluir. Ao abolir a nomeação (de pessoas e lugares), o autor dota a história de uma abrangência que possibilita a sua apropriação e abre portas ao questionamento e à reflexão.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, mergulhamos no mundo cotidiano, trivial, povoado por pessoas comuns, cujas vidas se diluem no anonimato de uma grande cidade. Na realidade, a ausência de nomes é um indício claro da desumanização e perda de identidade que afetam o núcleo humano que é encarcerado no antigo hospital psiquiátrico. Na primeira noite que passam na camarata escassamente iluminada, os pensamentos sombrios da insone mulher do médico levam-na ao chocante reconhecimento de que ali se encontram reduzidos à mais abjeta condição de animalidade:

(...) tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse (ESC: 82).

Mais adiante, numa cena do romance reproduzida sem grandes alterações no filme, confirma-se essa ideia de desnorte ontológico, originado pela perda de referências e a desagregação de valores hierarquizados, na admissão pelas personagens da sua anulação enquanto indivíduos, pois a cegueira despojou-os da sua identidade. Quando chega à camarata um novo grupo de cinco cegos, a mulher do médico sugere que se apresentem e se faça uma contagem, num patético simulacro de civilidade e cortesia social:

Disse a mulher do médico, O melhor será que se vão numerando e dizendo cada um quem é. Parados, os cegos hesitaram, mas alguém tinha de principiar, dois dos homens falaram simultaneamente, sempre acontece, os dois se calaram, e foi o terceiro quem começou, Um, fez uma pausa, parecia que ia a dizer o nome, mas o que disse foi, Sou polícia, e a mulher do médico pensou, Não disse como se chama, também saberá que aqui não tem importância. Já outro homem se apresentava, Dois, e seguiu o exemplo do primeiro, Sou motorista de táxi. O terceiro homem disse, Três, sou ajudante de farmácia. Depois, uma mulher, Quatro, sou criada de hotel, e a última, Cinco, sou empregada de escritório (ESC :85).

Os nomes próprios, inexistentes, são substituídos por identificações descritivas e as personagens reconhecem-se por aquilo que fazem, são ou usam: é através da descrição parcelar, do acento colocado no fragmento e no pormenor que a sua identificação se concretiza. Alguns traços particulares e que parecem aleatórios adquirem um valor emblemático e simbólico, assumindo uma função metonímica. O acessório, o parentesco, a morada, o local de trabalho, a profissão, a qualidade, a idade, um traço da fisionomia, desempenham o papel de nomeação, criando paradoxalmente um efeito de representação globalizante da personagem através do fragmento. Deste modo, o narrador seleciona não uma qualidade intrínseca, mas uma característica superficial, fugaz e contingente.

As personagens quase não têm história prévia, surgindo numa situação extrema e abstrata, em que se trata de agir e tomar decisões a partir do nada. O passado e as origens não contam: as personagens são definidas pelas suas escolhas imediatas, aqui e agora. Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, o realizador (Meirelles, 2008) referia-se precisamente ao desafio de realizar “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.”. Esta dimensão anónima das personagens inspirava-lhe forte receio, na medida em que um dos princípios básicos consagrados nos manuais de roteirização americanos é a necessidade de promover a identificação com os personagens de modo a “agarrar” o espetador.

Esse marco invulgar presente no imaginário de quem conhece a obra, a conceção de personagens inominadas, constituiu um fator desafiante para o autor do argumento e o realizador que seguiram as pistas do texto para a caracterização e dinâmica das personagens, a partir das suas funções, os seus papéis sociais, mantendo a universalidade e impessoalidade, quesitos nos quais, também, o filme dialoga com a obra literária.

Paradoxalmente, a multiplicidade étnica permite ao espetador identificar-se com alguma das personagens da história, que é constituída por um grupo de atores bem diversificado. Esse é um traço da narrativa que no filme é bem consolidado pela seleção dos atores, num elenco constituída por negros, brancos, orientais e “mestiços”, os quais colaboram para que uma amostra humana de nações híbridas se veja representada no cerne dos conflitos da história.

As diversas figuras, nas narrativas literária ou fílmica, diferenciam-se também pelas profissões. As personagens são identificadas pelo que fazem e as suas profissões são circunstancialmente mencionadas, desde as tidas como mais nobres, a exemplo do médico, às

consideradas desprezíveis, como a mulher dos óculos escuros, uma prostituta. Assim se impõe a variabilidade caleidoscópica na sinalização das categorias: homens, mulheres, jovens, crianças, velhos, novos, “bons” e “maus”; o homem, a espécie humana, qualquer que seja o seu lugar de pertença, a sua nacionalidade, encontra a sua própria natureza confrontada ao assistir ao filme, assim como ao ler o livro. Todos são comprometidos no questionamento quanto à sua competência de ver.

É impossível ignorar a dimensão épica e coletiva plasmada nos romances de Saramago. *Ensaio sobre a Cegueira* não constitui exceção e incorpora, na trama ficcional, grupos ou até multidões humanas, cujas reações coletivas são examinadas à lupa, a par das escolhas individuais protagonizadas pelas personagens centrais. Como observa Vibha Maurya (1999):

The construction of invisible crowds in the form of a collection of human wills once again foregrounds the importance given by Saramago to the people, and the role that he assigns to them; for the writer, the motor-force of history continues to be common people who have been amazing the world again and again.

As multidões anónimas ocupam de facto um lugar fulcral na parábola distópica, gizada no romance e recriada no filme, e polarizam a reflexão sobre os desmandos éticos da humanidade. O que está em causa é a cegueira moral coletiva, como o escritor lembrou no seu discurso de recebimento do prémio Nobel (1999):

O aprendiz pensou: "Estamos cegos", e sentou-se a escrever o *Ensaio sobre a Cegueira* para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante. Depois, o aprendiz, como se tentasse exorcizar os monstros engendrados pela cegueira da razão, pôs-se a escrever a mais simples de todas as histórias (...).

Em primeiro lugar, logo no início do romance, deparamo-nos com a circulação da massa humana que enxameia as ruas, em movimento, dentro dos carros e nos passeios de uma grande metrópole. Depois, trata-se do número crescente de cegos que são encarcerados no espaço concentracionário e cada vez mais exíguo do manicómio desafetado.

Por fim, quando os cegos se libertam da reclusão, o cenário com que se confrontam é um quadro apocalíptico, de fim dos tempos. Apercebem-se de que eles e os outros, isto é, toda a população da cidade, ou a humanidade por extensão metonímica, se irmanou na cegueira. É o regresso à horda primitiva, a aniquilação de qualquer forma de organização social.

Idêntica proeminência é concedida às massas humanas na película de Fernando Meirelles. Com efeito, o filme conta para além dos 10 atores principais, com 150 figurantes para as filmagens numa prisão em Guelph, Ontario, onde se reconstituiu o manicómio, e ainda com os 300 a 400 figurantes envolvidos nas filmagens em Montevideu e São Paulo.

No seu diário eletrónico sobre o filme, ao discorrer sobre o papel dos figurantes, Fernando Meirelles não desqualifica a sua importância, reduzindo-os à sua tradicional função menor de moldura humana. Antes pelo contrário, consciente da dimensão global da cegueira como variável determinante na mensagem ficcional, confere aos *extras* um papel ativo, afirmando:

Falo em figurantes pois neste filme eles não são apenas gente que cruza o quadro imitando o movimento das ruas. Aqui estão todos cegos. Todo mundo tem que atuar e esse pequeno detalhe foi o motivo que quase me tirou deste filme quando pensei em dirigi-lo. Cada vez que imaginava uma cidade ocupada só por cegos a imagem que me vinha era a de uma população caminhando pelas ruas com os braços estendidos como num filme B, ou Z, de Zumbi.

Apreensivo e receando produzir um *remake* dos filmes de série B que perpetuaram o tema do regresso dos mortos vivos, o cineasta entendia que a credibilidade do filme dependia da naturalidade e autenticidade da atuação, pelo que contratou um preparador de atores, Christian Duurvoort, que organizou oficinas, de início destinadas aos figurantes, que posteriormente foram alargadas à equipa de filmagem e, por fim, ao elenco principal. As sessões, com uma duração de quatro horas, consistiam na exploração do espaço, experiências sensoriais de cheiros e sons e exercícios físicos individuais e coletivos. Começavam por uma hora e meia de trabalho com os olhos vendados:

Todos vendados, foram convidados a explorar o local por horas a fio. No começo andavam animados, usavam as mãos, encontravam os obstáculos que eram colocados no caminho, disputavam um biscoito. Mas depois veio o tédio, algumas sensações estranhas, depressão às vezes, paz para alguns. Essas oficinas foram evoluindo. Aos

poucos, o Chris foi aumentando o número de participantes e passou a levá-los para espaços maiores ou para passeios ao ar livre.

Duurvoort pesquisou sobre os maneirismos dos invisuais para entender como é a sua percepção do mundo e como se movimentam no espaço. Um dos maiores desafios na direção de atores foi evitar a rigidez e a artificialidade na movimentação das personagens, que deveriam representar de olhos abertos:

Observando algumas destas sessões, notei como as pessoas ficam leves quando estão com a venda, e muito mais rígidas ou pesadas quando tentam reproduzir o mesmo movimento com os olhos abertos. Esse era o grande desafio do Chris, ajudá-los a manter o mesmo tipo de movimentação sem a venda.

Os atores principais, em algumas cenas emocionalmente mais intensas, tiveram a possibilidade de usar lentes especiais que os tornavam cegos, o que lhes permitia concentrar-se na representação das emoções, sem se preocuparem com a simulação da cegueira.

Outro aspeto que Duurvoort procurou transmitir nos *workshops* foi o estado emocional e psicológico próprio da cegueira, inculcando e aperfeiçoando técnicas comportamentais de reação à presença do outro, de diferente natureza, pois a resposta física dos cegos é, no diálogo com outras pessoas, habitualmente menos marcada, mais indistinta.

Em última instância, as experiências propiciadas por essas oficinas de preparação de atores influenciaram, aliás, algumas opções estéticas na realização, explicadas no diário eletrónico sobre *Blindness*, sobretudo no sentido de o espectador partilhar a percepção segmentada e errática do espaço das personagens:

Percebi também como a percepção do espaço é fragmentada e precária quando se usa apenas as mãos para entendê-lo, então decidi simplesmente abolir a geografia neste filme. Quem tentar entender qual corredor leva a qual parte do asilo vai perder seu tempo. Rodamos cada cena como nos dava na telha, sem nos preocupar se o ator deveria sair pela direita ou pela esquerda, na esperança de dar ao espectador um pouco da desorientação que a experiência da oficina me trouxe. Reflexos o tempo todo, imagens abstratas, mal enquadradas, desfocadas ou superexpostas completarão a receita da desconstrução do espaço (ou da visão?) neste filme. Tomara que funcione, agora é tarde para recuar.

Se assentirmos no princípio de que a personagem é usualmente determinada por um conjunto de traços particulares e estáveis, entre os quais a atribuição de um nome próprio e um percurso biográfico prévio, características que bastam para marcar a sua individualidade, verificamos que no romance de Saramago as figuras ficcionais primam pela indeterminação.

Respondendo a uma jornalista (Abeel, 2008) que indagava, numa entrevista após a estreia do filme em Cannes, sobre um eventual desagrado ou resistência dos atores perante a ausência de nome, de um passado e de uma história prévia das personagens, Meirelles confirmou que alguns dos atores que abordou se sentiram intimidados, recusando participar no filme. Em contraponto, reportou a reação favorável de Gael Bernal que admitiu nunca pensar no passado da personagem, apenas se interessando por aquilo que esta deseja, ou seja, para ele, o filme avança e não importa o que está para trás.

Na verdade, os dados biográficos de uma personagem (objeto de uma construção mais ou menos elaborada por parte do autor) funcionam geralmente como semente da narrativa no seu todo. Mas podemos depreender que é no confronto da personagem com as situações do enredo, que ela se revela na sua totalidade e é nesse conflito que verdadeiramente se define a personagem.

Essa conceção de personagens sem nomes e sem passado, afigurou-se como um fator incomum e desafiante para o guionista, Don Mckellar. Embora o argumento final se tenha revelado, no essencial, fiel à obra literária, Mckellar redigiu várias versões que não o eram. Uma delas divergia consideravelmente do romance, ao criar nomes e biografias para todas as personagens. Outra alterava significativamente a cronologia. Só depois de uma série de tentativas goradas, o argumentista decidiu prescindir dos *backgrounds* das personagens e focar-se no médico e na sua mulher. Intentou restabelecer uma proximidade com a particularidade da escrita saramaguiana que mais o atraiu para o romance, que ele próprio designou como “simplicidade existencial”. Reproduzir na adaptação o processo romanesco de definição das personagens exclusivamente através das suas ações constituiu, nas suas palavras, um “exercício interessante”.

O argumentista e o realizador acabaram, portanto, por seguir as pistas do texto literário para a caracterização e a dinâmica das personagens, a partir das suas funções, ações e papéis sociais, mantendo de algum modo a sua universalidade e impessoalidade. No entanto, o traço de anonimato do *ser* careceu de importância, na medida em que o *agir* acabou por superar

quaisquer restrições que se podiam encontrar. Por assim dizer, neste caso, o *ser* era o *fazer*, e esse agir absorvia tanto o leitor das páginas do romance como o espectador do filme. O caráter abstrato dos dilemas éticos que impregnavam as páginas do romance diluía-se, graças às personagens que materializavam e presentificavam essas “verdades inconvenientes”. Com efeito, a personagem literária, ao ser incarnada pelo ator, evadia-se dos limites da sua existência no papel, adquirindo um novo estatuto.

Se nos interrogarmos sobre o que significa a presença de uma personagem no ecrã, concluímos que corresponde à “mostração” de um corpo, cujo aparecimento produz um efeito de encarnação, de natureza bem distinta do que se produz na literatura. Efetivamente, este corpo age mais do que pensa, isto é, o seu pensamento exprime-se pelos gestos, as palavras proferidas, as expressões fisionómicas, as reações físicas. A apropriação por um ator do papel que desempenha no enredo alcança com frequência uma dimensão mais vasta, tendendo em alguns casos para o universal, criando até um novo arquétipo.

Graças ao desempenho do ator, a personagem alcança uma precisão e uma consistência que a arrastam de uma existência virtual para uma existência “real” e icónica. Tudo aquilo que podemos ler nos interstícios do texto sobre a personagem será, de forma concludente e renovada, atualizado e determinado pela encenação, o que, se por um lado se afasta da nossa percepção imaginária da personagem, por outro, lhe confere uma perspetiva nova que a nossa imaginação talvez nunca tivesse idealizado.

Perante os condicionalismos impostos pela convergência estética entre o romance e o filme, no que respeitava à conceção das figuras ficcionais como seres sem nome e sem passado, a construção dos personagens e o desempenho dos atores foram de fulcral importância nesta película. De facto, não devemos esquecer que o filme não pode ser encarado, então, como uma mera experiência formal de mudança de uma linguagem para a outra, porque o escritor e o cineasta têm sensibilidades e propósitos diferentes. É portanto inquestionável a importância da escolha dos atores, na medida em que essa seleção, consciente e escrupulosa, por parte do realizador ou da produção, influencia a percepção do espectador (sobretudo o que conhece a obra literária) da adaptação do filme ao ecrã. Ora, dada a omissão de caracterização física das personagens no romance de Saramago, a liberdade do realizador era potencialmente ilimitada. Em declarações concedidas a respeito da escolha dos atores (Rodríguez, 2009), Meirelles esclareceu que desejava que os atores fossem uma espécie de alegoria da

humanidade, pretendia criar uma espécie de família da humanidade. Essa visão estética de um aglomerado humano multirracial explica a seleção de atores com uma identidade étnica marcada.

## 7.2. Os figurinos

Antes de aprofundarmos os elementos psicológicos estruturantes envolvidos na construção cinematográfica das figuras ficcionais, iremos debruçar-nos sobre uma variável de suma relevância na presença material e visual das personagens aos olhos do espectador, isto é, os figurinos do filme. A função dos figurinos não deve ser menorizada, pois constituem um depoimento estético, transportam um conjunto de mensagens tácitas, visíveis e subliminares, afirmando-se como ferramenta narrativa que transmite detalhes subtis da personalidade de cada personagem e cria um ambiente na própria história, de uma forma imediata e económica. O guarda-roupa escolhido para uma obra fílmica transparece, graças às suas formas, cores e texturas, emoções, significados estéticos e simbólicos, posições sociais, épocas e lugares, impressões, que o espectador capta em maior ou menor grau. Com efeito, enquanto a linguagem corporal é um meio de expressão de emoções complexas e de representação de gradações subtis de sentimentos, os figurinos, colados às personagens que vestem como uma segunda pele, de algum modo simplificam e orientam a “leitura” da personagem.

Na composição dos figurinos estão implícitos simbolismos, signos e significados, que o público apreende, e que se reforçam, se completam, numa teia de combinações e afinidades que formam uma linguagem homogénea, que, em conjunto com os outros elementos iconográficos que compõem a ficção cinematográfica, consolidam as principais linhas ideológicas da narrativa. Marcel Martin (2005:76-77) distingue três tipos de figurinos: os realistas, conformes à realidade histórica, através dos quais o figurinista retrata uma época com exatidão e fidelidade; os para-realistas, inspirados na moda de uma determinada época, mas em que a preocupação por uma estilização e beleza sobreleva o rigor da exatidão, transmitindo uma elegância intemporal; os simbólicos, quando se ignora a exatidão histórica, traduzindo simbolicamente os caracteres, estatutos sociais ou estados de alma, criando efeitos dramáticos ou psicológicos. Seguindo esta classificação em três categorias, podemos constatar, num inventário dos modelos escolhidos, que, em *Blindness*, o *design* das peças de roupa é

predominantemente realista, inspirando-se nas tendências e modelos da contemporaneidade e fomentando uma impressão de realidade.

Na medida em que o guarda-roupa integra o conjunto de significantes que estabelecem as coordenadas de espaço e de tempo, podemos concluir que, no caso do filme em estudo, ao reproduzir a relativa indeterminação temporal do romance, se por um lado, os figurinos permitem localizar a narrativa num determinado recorte de tempo, o da época contemporânea, por outro lado não retratam com precisão um determinado ano ou década, evocando o que Barthes (1981:209) designa como “moda fundamental”, ou seja, grandes linhas ou tendências sincrônicas, articuladas numa organização temática captada numa dimensão histórica mais lata, uma espécie de formulário excluindo micro variantes sazonais datáveis. Em suma, inscrevendo inequivocamente a história na contemporaneidade, o *design* de figurinos anula as marcas que permitiriam situar, com rigor, os trajes numa década específica.

Quanto ao espaço, os figurinos contribuem, do mesmo modo, para a indefinição do local geográfico onde a ação se desenrola, na medida em que se enquadram em tendências globalizadas das sociedades ocidentais.

No filme em estudo, a autenticidade e naturalidade discreta da relação entre o vestuário e as personagens que o usam alcançam um efeito de perfeita adequação, tornando-se os figurinos quanto mais invisíveis quanto mais estão presentes, pois vemos as personagens como se estivessem simplesmente vestindo roupas. Essa opção por uma caracterização sem artificios, e sem dissonâncias relativamente à atmosfera particular da obra fílmica, promove a desejada “suspensão da descrença”, consolida a verosimilhança da narrativa, garantindo a vontade do espectador de aceitar as premissas da ficção que, de algum modo, podemos classificar como fantásticas, e aderir à ilusão. Podemos ainda apontar outra função implícita dos figurinos na adaptação fílmica, a de camuflar, de forma sub-reptícia, as desigualdades sociais, operando como um dispositivo de homogeneização. Apenas duas personagens se demarcam claramente dessa tendência da indumentária para a neutralidade sem marcas distintivas óbvias, ostentando um estilo mais sofisticado. Com efeito, a maneira como estão vestidos o primeiro cego e a mulher define-os como jovens *yuppies*, executivos bem-sucedidos, em harmonia com o bom gosto e o luxo discreto que caracteriza a decoração da sua casa. Essa exceção na aparente estratégia de nivelamento social de algum modo serve para legitimar a instintiva hostilidade da personagem do ladrão, que parece alimentar um certo ressentimento de origem social e um

sentimento de cobiça em relação aos bens do primeiro cego, que está na origem, aliás, do roubo do automóvel deste último.

Outra nota que podemos apresentar, relativamente aos figurinos, prende-se com as tonalidades de cor predominantes: embora surjam pontualmente algumas peças de roupa de coloração mais clara, predominam os tons escuros, pautados por uma certa insipidez e monotonia. De resto, podemos observar uma quase total ausência de cores vivas ou de matizes cromáticos mais quentes. Portanto, visualmente, os figurinos fundem-se, numa lógica de homogeneidade e afinidade, com a linguagem global da composição da imagem e da narrativa visual do filme. Através da paleta cromática de cores frias e baças, as personagens identificam-se com o ambiente cinzento e descolorido do próprio manicómio.

Podemos, assim, concluir que a neutralidade do vestuário se conjuga com a ausência de identificação nominal, para reforçar a relativa vulgaridade das personagens da trama. Com efeito, estas não têm nome nem identidade visual marcada, pois formam uma massa de seres indistintos, incapazes de se verem uns aos outros. Essa opção estilística pela banalidade e o anonimato visual na aparência das figuras da ficção coaduna-se com um dos eixos semânticos das duas obras, a ideia de que se conta a história de pessoas comuns envolvidas em acontecimentos extraordinários.

Procuraremos agora dar conta de alguns fatores que condicionaram a composição das personagens, alguns imputáveis ao realizador e outros dimanados do desenvolvimento do projeto criativo de adaptação, envolvendo portanto o contributo e sinergia de todos os colaboradores envolvidos na constituição material e imaterial do filme.

Discorrendo sobre o processo de montagem, no diário eletrónico que documenta as filmagens da película, Fernando Meirelles explica que o eixo central do filme assenta na evolução das personagens:

O trabalho maior desta montagem será achar o tom certo para cada personagem. Coloca-se um olhar a mais, uma pausa a menos, põe-se aqui, corrige-se ali, é como temperar um ensopado. Neste processo tentamos deixar o médico mais arrogante no início, sua mulher mais bobinha, a Garota de Óculos Escuros mais fria, e assim por diante e então, durante o filme, todos vão se transformando, criando o chamado “arco do personagem”. No final das contas, 98% dos filmes são sobre isso, sobre transformação de personagens.

Ora, ainda que as figuras do filme sejam quase integralmente decalcadas do livro, o cineasta introduz algumas modulações no arco das personagens, no sentido de ampliar a intensidade dramática e assim envolver o espetador.

Na verdade, as narrativas tradicionais tendem a construir personagens que desenvolvem ações articuladas num percurso consistente e coerente que assinala uma evolução:

In a conventional story, characters are often understood or measured by the degree to which they change and learn from their experiences. Both the changes and a character's reaction to them determine much about the character and the narrative as a whole. We follow character through this process of character development, the patterns through which characters move from one mental, physical, or social state to another in a particular film (Corrigan & White, 2009: 245).

Como procuraremos demonstrar, o cineasta recorre essencialmente a duas estratégias para potenciar o interesse do seu público. Por um lado, em alguns casos, amplifica um determinado traço de personalidade ou do temperamento da personagem. Por outro lado, considerando que o idílio amoroso constitui um de tema de superior interesse humano para o público em geral, o realizador aposta fortemente numa dramatização das intrigas amorosas, introduzindo tensões e desencontros nos relacionamentos, assim como *nuances* emocionais subtis, deste modo despertando a curiosidade e identificação dos espetadores com a trama amorosa. O realizador leva-nos a acompanhar os altos e baixos nos afetos, até ao desenlace, como explica no seu diário sobre o filme:

É só o restabelecimento das relações amorosas, do afeto, do reconhecimento do outro que lhes dá a estrutura para reconstruir suas vidas e se humanizarem novamente. Acho que estamos dando uma ênfase maior a estas relações entre os personagens do que o livro dá. Opção arriscada, mas estou tomando cuidado para não virar melodrama.

Se considerarmos as personagens coletivamente, constatamos que, à imagem do que acontece no romance, na massa anónima dos cegos colocados em quarentena, o filme estabelece uma linha de demarcação clara entre dois grandes grupos de personagens, que se identificam e são definidos pelo seu lugar de pertença espacial, na geografia interior do manicómio, de acordo com a camarata onde são desterrados pelos poderes da ordem social. Curiosamente, a divisão espacial corresponde a dois territórios e conseqüentemente duas

comunidades com traços identitários discordantes. Enquanto que um primeiro grupo, reunindo os cegos instalados na primeira camarata, cria laços afetivos e de entreajuda, de índole familiar, um segundo grupo de cegos, acantonado na terceira camarata, configura-se como um bando criminoso, cujas únicas leis são as da sobrevivência e da satisfação de instintos primários .

No conjunto inicial dos que vão cegando, ao ritmo da progressão vertiginosa da epidemia da cegueira branca, o romancista elege sete personagens que acompanhará na sua trajetória, colocando-os sob a lente de uma observação clínica e experimental, e projetando nelas sortidas e acutilantes reflexões e especulações. O primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o oftalmologista, a mulher do oftalmologista, a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico e o velho da venda preta integram esse núcleo principal que parece constituir um só organismo:

Estão sentados juntinho, as três mulheres e o rapaz no meio, os três homens em redor, quem os visse diria que já nasceram assim, é verdade que parecem um corpo só, com uma só respiração e uma única fome (ESC: 213).

Note-se que não é por acaso que os cegos eleitos são sete, número de grande simbolismo universal, cujas virtualidades simbólicas são sobejamente conhecidas.

Embora mantendo esse núcleo principal da obra literária, o realizador agrega-lhe transitoriamente uma outra personagem, que acabará por desaparecer, sem deixar rasto, do enredo ficcional. Referimo-nos ao ajudante de farmácia, com uma presença “residual” no livro, numa passagem em que dirige um elogio à rapariga dos óculos escuros:

Entrou numa farmácia a comprar o medicamento que o médico tinha receitado. Decidiu não se dar por achada quando o empregado que a atendia falou do injusto que é andarem certos olhos cobertos por vidros escuros. Observação que, além de ser impertinente em si mesma, um ajudante de farmácia, imagine-se, contrariava a sua convicção de que os óculos escuros lhe conferiam um ar de capitoso mistério, capaz de provocar o interesse dos homens que passam, e eventualmente retribuí-lo, se não se desse hoje, a circunstância de haver alguém à sua espera, um encontro de que tinha razões para esperar boas coisas, tanto no que se referia à satisfação material como às outras satisfações (ESC :40).

Na sua reprodução no filme, esta passagem é levemente manipulada, pois, enquanto no romance a rapariga dos óculos escuros ignora o comentário impertinente do ajudante, no filme,

a cena expande-se para uma breve troca de palavras, com uma resposta desabrida da rapariga, num tom ríspido, que mostra assim maior dureza e rudeza de carácter.

Impressionado com o carisma do ator que interpreta o ajudante de farmácia, Mpho Koaho, durante as sessões de *casting* do elenco, Meirelles decidiu conceder mais espaço à sua personagem, que a princípio deveria ter apenas uma linha no filme, fazendo-a crescer, colocando-a em cenas onde não estava previsto participar. Assim, um motivo de interesse na maior visibilidade concedida à personagem decorre do subtexto sobre o racismo que a mesma permite introduzir, problemática essa inexistente na obra de Saramago, que não contempla uma moldura humana multirracial, ao contrário do filme que integra uma amálgama de negros, latinos e asiáticos. O filme inaugura assim uma dimensão suplementar, inédita na agenda ideológica incorporada no romance. Em *Blindness*, os preconceitos raciais emergem numa conversa posterior ao ultimato dos cegos da camarata três que condicionam a entrega de comida, exigindo um pagamento em valores. Um homem da primeira camarata afirma a necessidade de se unirem, pois não está na disposição de entregar as suas coisas, só porque um negro o impõe. O ajudante de farmácia objeta que não sabem de que raça é o rei da terceira camarata, ao que o primeiro indivíduo contrapõe que o consegue saber só pelo tom de voz. Claro que o ajudante não se denuncia como pessoa de cor, pelo que se depreende que no microcosmo do manicómio, quando o infortúnio comum deveria esbater as diferenças e nivelar as desigualdades, são reproduzidas exatamente as tensões e conflitos gerados no mundo exterior, em que as minorias são silenciadas. A personagem volta a assumir algum protagonismo noutra cena de grande intensidade dramática, quando, esgotados o dinheiro e as joias, os cegos da terceira camarata sobem a parada e exigem que lhes entreguem as mulheres em troca de alimentos. As reações femininas de repúdio inicial face a essa degradante imposição são acolhidas num silêncio de desconforto, quebrado pelo ajudante de farmácia. De algum modo sancionando a liberdade de escolha das mulheres, pergunta se há voluntárias. Perante a situação de impasse e de profundo mal-estar, o ajudante acaba por apelar ao médico, que é encarado pelos outros como líder e figura de autoridade, para que se pronuncie, como se a ele coubesse a palavra final.

Finalmente, o ajudante de farmácia reúne-se ao grupo principal de personagens que escapa do manicómio, mas acaba por desgarrar-se dos outros numa esquina e sai definitivamente de cena, perdendo-se no labirinto das ruas da metrópole.

### 7.3. As personagens de *Blindness*

#### O primeiro cego e a mulher

Inspirados pela comunidade japonesa que existe em S. Paulo, onde decorreram parte das filmagens, Meirelles e o guionista, McKellar, escolheram atores japoneses para encarnar as personagens do primeiro cego e da mulher, que estão entre as primeiras a surgir no enredo e cuja presença é permanente ao longo da história contada pelo livro e o filme. A cegueira que os afeta abre uma distância crescente no seu relacionamento. Na verdade, o filme dramatiza uma relação conflituosa, faceta que não existe no romance. O cineasta estranhou a princípio o tom hostil adicionado ao comportamento da personagem feminina no roteiro, mas depois viu que havia ali uma oportunidade para a criação de um bom arco dramático para o casal. Na sua primeira contracena no ecrã, as personagens são apresentadas já a discutir, com a mulher a implicar com uma jarra quebrada. A mulher é desde logo apresentada como tão egoísta que mostra alguma falta de sensibilidade e empatia perante a situação de fragilidade do marido. Quando ambos são colocados em quarentena, a sua provação não os aproxima, bem pelo contrário, a mulher isola-se num estado de alienação que torna o diálogo impossível, e estabelece uma situação de impasse no seu relacionamento. Foi ao pensar nessa situação sem saída do casal, que veio à mente do realizador uma imagem dos dois sentados diante de um enorme muro, no meio do lixo, imagem que acabou por se converter numa cena. Assim, na película, numa cena que não figura no romance, imaginada por Meirelles e pelos próprios atores, o casal está sentado num banco em frente de uma parede, próximo de uma fogueira. O primeiro cego tenta inutilmente despertar a mulher da apatia em que mergulhou, evocando um tempo em que foram felizes. Eles estão lado a lado, banhados pela cálida luz de uma fogueira que crepita, criando um ambiente de intimidade e aconchego. O romantismo da imagem é acentuado por tudo em redor estar desfocado. Ele tenta reconfortá-la. Segundo explica Meirelles no seu blogue, o ator japonês pediu para substituir o texto original do roteiro por uma história real, uma experiência que vivera com a atriz, com quem, por coincidência, iniciara um relacionamento amoroso. Começaram a filmar sem ensaiar ou avisar a atriz da mudança e o ator deu início a uma improvisação, tentando levá-la a recordar o dia de ano novo em que se conheceram, num templo, diante de uma fogueira. Tinham-se encostado e ficaram aquecidos, não querendo mais afastar-se. A cena continua com o ator a acrescentar alguns detalhes

daquele dia, num tom emocionado. Naquele momento, a personagem feminina já estava em lágrimas. A cena pareceu resultar, ainda que ninguém entendesse nada, visto que todo o discurso foi em japonês. O episódio conclui-se abruptamente, com a mulher a interromper a tentativa de aproximação do marido com uma resposta seca, retorquindo-lhe que não consegue fingir. O realizador decidiu finalizar com o corte da imagem romântica, enquadrando em *close-up* os rostos dos atores, revelando que estão sentados no banco diante do tal muro e que o fogo está na verdade a queimar uma pilha de lixo queimado. O foco da imagem “real” arrasa o imaginário romântico apresentado anteriormente num plano desfocado. A estratégia de contraste e imprevisibilidade, patente na construção da cena, visa promover um envolvimento emocional do espetador, instigando o seu interesse na evolução desse relacionamento conjugal. Naquele momento, parece não haver mais possibilidade de comunicação entre os elementos do casal. A mulher perdeu a capacidade de reagir à situação, nem que seja num registo de conflito e a relação dos dois piora ainda mais.

Mas depois era preciso criar uma solução para eles. Durante semanas o cineasta conversou com os atores e com o roteirista sobre possíveis cenas para a reconciliação das personagens. Foram analisados vários cenários: um pedido de desculpas, sexo, uma conversa sobre a relação. Todos os caminhos pareciam demasiadamente melodramáticos ou óbvios. Pretendia-se encontrar algo bem mais simples, na medida em que a simplicidade é sempre mais tocante, mas só o repertório de clichés vinha à tona nestes momentos. O tempo passava e a necessidade de acharem um final para a trama do casal começou a aumentar. Já estavam a rodar as últimas cenas da história (ainda faltava filmar todo o início) e ainda não tinham uma saída para o conflito instalado. Então, numa determinada tarde, sentado no *set* com os outros atores, o próprio ator japonês entregou a solução de bandeja: como havia uma lareira na casa do médico, para onde todos os personagens vão no final, a ideia seria colocar o casal ali, ao lado do fogo, e fazer um enquadramento muito parecido com o da cena do muro. Então a mulher do primeiro homem cego, que estaria em silêncio ao lado do marido, talvez pensando sobre os vários acontecimentos pelos quais passara durante as últimas semanas, de repente, se viraria para ele e responderia à pergunta lançada semanas atrás, replicando que se lembrava daquele dia e sorrindo levemente. E, desta forma, seria restabelecida a conexão entre os dois. Através do percurso das personagens, desde a conversa junto ao muro no manicómio até àquele momento final, a ideia era mostrar que toda a experiência e o sofrimento, pelos quais a figura feminina

passou, de algum modo libertaram algo nela e que, no restabelecimento do contacto com o marido, está sintetizada essa sua transformação interior. Na própria opinião do realizador, são momentos deste tipo, quando alguma peça que estava a faltar se encaixa no quebra-cabeças, que conectam os espetadores aos filmes. As duas conversas, encenadas junto de duas fogueiras e distanciadas no desenvolvimento da trama narrativa, produzem um efeito de rima visual, produzindo um efeito de repetição com variação, que apela à uma operação mental de ativação da memória do espetador.

O percurso de construção das cenas que acabamos de descrever ilustra uma diferença fundamental que existe entre o mundo da literatura e a esfera do cinema. Com efeito, se a escrita literária é por natureza um labor solitário, em contrapartida, a realização de um filme é um processo simbiótico complexo e coletivo, em que, para além do realizador e do argumentista, intervêm um número incalculável de colaboradores com as mais variadas competências técnicas e artísticas, cujo contributo não pode ser ignorado e cujas sugestões, como é o caso no filme em análise, são habitualmente integradas no produto final.

Um apontamento curioso acerca da personagem da mulher do primeiro cego, prende-se com a profissão que lhe é atribuída. Se, no romance, se apresenta como empregada de escritório, na sua versão fílmica, sofre uma espécie de *upgrade*, exibindo o cargo de consultora financeira. Neste aspeto, a recriação fílmica revela-se uma espécie de barómetro de uma das principais tendências da atualidade, em que a hegemonia dos mercados financeiros canibalizou os discursos sociais.

### **A mulher do médico**

É interessante observar como a sensibilidade particular do cineasta e do seu elenco de atores se imiscui, em linha com uma apurada compreensão das especificidades particulares da comunicação cinematográfica, na procura do tom certo para a *persona* de cada personagem. Este processo criativo leva ao desenvolvimento de alguns traços de personalidade ou à introdução de variações quase impercetíveis na caracterização, mas não a ponto de deturparem os propósitos originais de Saramago. Assim, quando observarmos o olhar distante da mulher do médico a beber vinho enquanto lava os pratos do jantar, podemos notar um tédio subtil que talvez indique uma insatisfação significativa em relação à sua vida de dona de casa – e isto torna

ainda mais complexa a sua trajetória evolutiva ao longo da narrativa, já que ela emerge de uma existência doméstica apagada e se vai impondo como a figura fundamental, não só na vida do marido, mas também no devir de um grande grupo de desconhecidos.

O aparente e enganador apagamento da personagem é reforçado pela sobriedade do guarda-roupa e pela sua caracterização “limpa”. O rosto da atriz aparece sem qualquer maquilhagem, ficando visíveis as suas sardas, disfarçadas noutras produções. A atriz aparece no ecrã sem artifícios, destituída de qualquer resquício de *glamour*, sem o previsível halo que habitualmente envolve as figuras do *star system* da máquina hollywoodiana. Deste modo, a nudez do rosto da atriz garante que a aura de vedetismo não contamine nem desacredite a autenticidade e a verdade da personagem.

No que respeita às características físicas da personagem, Meirelles pediu a Julianne Moore que cortasse o cabelo, mas a atriz decidiu de moto próprio pintar o cabelo de loiro, levando mais longe a sua transformação, obedecendo a uma intuição sobre a personagem. Pretendia confundir-se com uma maioria, visto que a cor ruiva original do cabelo a faz pertencer a uma minoria e é um traço de singularidade e de exceção. Por outro lado, apesar dos seus cabelos loiros, foi intenção deliberada do realizador que a esposa do médico não adquirisse uma dimensão de anjo vingador, nem se tornasse uma figura materna, antes aparecesse como uma espécie de guia, mas a verdade é a personagem, em momentos distintos, assume estas dimensões, quando as circunstâncias assim o exigem. De resto, em conjunto com a alvura do cabelo e da pele, a paleta de tons claros das roupas que enverga conferem-lhe um ar etéreo e luminoso, consentâneo com as qualidades éticas que personifica, dando-lhe uma imagem de anjo pálido.

Nas primeiras cenas que a envolvem, a personagem apresenta-se como a esposa devotada de um médico, que vive à sombra do marido, conformando-se com uma posição subserviente, como podemos constatar no modo como dá parte ao oftalmologista das suas conjeturas pessoais sobre a natureza da epidemia, num tom de voz vacilante, quase patético na sua insegurança. No entanto, bastará um par de cenas para inverter a relação de forças tácita: a partir do momento em que perde a visão e é conduzido ao manicómio, o médico é despojado da sua autoridade profissional, doravante inútil face à epidemia, tornando-se progressivamente dependente da esposa e sofrendo uma espécie de castração.

Inicialmente reduzida ao anonimato, quer no romance saramaguiano, pelo epíteto descritivo de uma relação de parentesco que patenteia total desprezo pela sua identidade, quer no filme, pelas ações rotineiras associadas à condição banal de esposa e dona de casa, a mulher do médico é a única a preservar a visão no triplo sentido de enxergar, gerir o quotidiano e prever o futuro. A tragédia desperta nela uma insuspeitada força interior, que a faz liderar a resistência contra as múltiplas formas de opressão instauradas no universo inóspito onde são encerrados os cegos.

Na sua reinvenção da obra original, o cineasta cria um momento particularmente emblemático na narrativa fílmica, cuja força simbólica pode servir para sintetizar o espírito da obra. Enquanto aguardam a chegada da ambulância que irá transportar o médico para o isolamento, o médico e a mulher trocam umas últimas recomendações. A dada altura, num plano em *close up*, a mulher consola, com um beijo no olho, o marido votado a um destino incerto. De certo modo, o gesto vem demonstrar que, perante a impotência da medicina, representada pelo médico incapacitado de encontrar a cura para o mal que também o afeta, a salvação da cegueira universal, explicitada no título, está na revalidação de valores como o amor e compaixão, na esfera das relações humanas.

Ainda que o filme não se assuma como uma obra com interrogações religiosas ou posições ideológicas vincadas, o realizador não resistiu em criar, pontualmente, um momento que indicia visualmente um posicionamento de inspiração religiosa e cristã. É especialmente sugestivo um plano que surge após a mulher do médico ter escolhido acompanhar o marido para a quarentena, decidindo portanto partilhar o “calvário” que provavelmente o espera. Então, perfila-se o rosto da mulher com um olhar vazio, atrás da janela em forma de cruz, na porta traseira da ambulância, apresentando-a como figura sacrificial prestes a carregar a miséria do mundo. Como afirma Martin (2005:118), a imagem fílmica sugere ao espetador algo mais do que a simples perceção do conteúdo lhe poderia comunicar:

A propósito da imagem fílmica poder-se-ia falar, na realidade, de um *conteúdo aparente* e de um *conteúdo latente* (ou ainda de um *conteúdo explícito* e de um *conteúdo implícito*), sendo o primeiro diretamente legível e o segundo (eventual) constituído pelo sentido simbólico que o realizador quis dar à imagem, ou o sentido que o espectador por si próprio vê nela.

Embora a mulher do médico represente, no ambiente de putrefação moral do manicómio, o que melhor existe no ser humano, não é retratada como um ser de uma perfeição incorruptível, o que a alienaria em relação ao espetador. Com efeito, tal como acontece com o comum dos mortais, o seu comportamento irrepreensível soçobra em momentos de fraqueza e de saturação, mostrando que a personagem não é hermeticamente incólume às tentações e frustrações humanas. Numa cena que exemplifica a estratégia do realizador de mitigar com efeitos cómicos os momentos de maior tensão dramática, assoma uma faceta menos “politicamente correta” da personagem. À chegada de mais um grupo para o local de quarentena, um “incidente” acontece no ingresso dos cegos, fruto do excesso de zelo ou falta de preparação das forças militares, levando à um ato de carnificina. A mulher do médico sai para ir buscar uma pá para sepultar as vítimas. Entretanto, o oficial que supostamente a deve guiar até à pá, acaba por divertir-se à sua custa, numa encenação perversa do “jogo de quente e frio”. A atitude do soldado ilustra a ideia de que todo tipo de poder, quando é concedido a um grupo limitado de homens, pode acabar por ofuscar os seus detentores e dar uma suposta sensação de superioridade, embotando os deveres de responsabilidade acrescida inerentes ao seu exercício. Perdendo a paciência perante mais esta demonstração de insensibilidade, a mulher acaba por desistir do fingimento e apanhar a pá, rematando com um gesto obsceno dirigido ao soldado, numa inequívoca manifestação de desprezo. Essa abrupta inversão da relação de forças garante a simpatia do espetador, pois, como é sabido, as situações de desforra do mais fraco sobre o mais forte constituem uma receita infalível para granjear os aplausos. Podemos constatar aqui a interferência do realizador na construção cinematográfica da personagem, adensando a sua complexidade, retirando-lhe a rigidez que uma excessiva perfeição de carácter lhe poderia conferir.

Como antes referimos, uma estratégia do cineasta para garantir o envolvimento emocional do espetador assenta sobre a dramatização das relações amorosas. Deste modo, a sensibilidade do espetador é eficazmente direcionada para o percurso evolutivo da relação conjugal do oftalmologista e da sua mulher. À imagem do que acontece no romance, o relacionamento vai sofrendo no filme uma deterioração progressiva. Ainda que inicialmente o médico assuma alguma liderança e seja natural e informalmente reconhecido como representante “oficial” da primeira camarata perante a comunidade de cegos, a sua perceção de si próprio vai-se progressivamente desintegrando, à medida que a intervenção silenciosa, mas determinante, da

mulher se vai consolidando na gestão e organização do quotidiano dos cegos. A crescente vulnerabilidade do médico contrasta com o fortalecimento progressivo da mulher, num jogo de paralelismos invertidos. Consequentemente, por obra das circunstâncias, o médico mostra-se cada vez mais ressentido com a mulher, por se sentir diminuído na sua condição de homem, pelo facto de a cegueira o tornar por completo dependente das atenções da esposa solícita, cuja faceta maternal e um sentido acrescido de responsabilidade se sobrepõem às facetas de mulher e amante, erguendo uma barreira que cria entraves à intimidade sexual do casal. No pico dos sentimentos de frustração que as atitudes maternas da mulher lhe provocam, o médico acaba por ceder à atração pela rapariga dos óculos escuros, de quem se tinha vindo a aproximar, envolvendo-se ambos num ato sexual. A traição, apresentada como tentativa de recuperar a masculinidade, é presenciada pela esposa, cuja reação indulgente e generosa é perfeitamente atípica. Quanto ao médico e à rapariga dos óculos escuros, não conseguem esconder o sentimento de culpa e a vergonha, quando se apercebem que ela sabe o que aconteceu entre eles, pois não pretendiam feri-la nem beliscar o afeto verdadeiro que ambos lhe dedicam. O formato fílmico, tal como o original romanescos, desvaloriza a transgressão das convenções em que se alicerça a relação matrimonial. De facto, o ato de infidelidade conjugal é o ponto de viragem na relação do casal, pois a partir daí procuram colar os fragmentos do seu casamento desfeito e abalado nas suas fundações, estabelecendo as bases de um novo relacionamento. O médico adquire um novo respeito pela esposa, aprendendo, tal como o resto do grupo, a confiar no seu discernimento e coragem para as decisões que influenciam o seu destino. Nos minutos finais do filme, restaura-se a ligação erótica que as exigências da luta pela sobrevivência tinham fragilizado e elidido, numa cena em que o casal reencontra a intimidade perdida dos corpos e dos afetos. É evidente o propósito do realizador de colocar maior ênfase nos encontros e desencontros amorosos. À semelhança do que acontece com os outros pares românticos, na versão fílmica, a gestão dos altos e baixos da relação sentimental, convergindo para um final feliz, inscreve-se numa estratégia de promoção do envolvimento emocional do espetador. Por outro lado, a adesão do público é também agenciada pelo investimento na força expressiva da personagem interpretada por Julianne Moore, que se agiganta ao longo da trama e cujo arco de evolução, cuidadosamente desenhado, prende a atenção ao ecrã. A força dramática que irradia da presença dessa mulher progressivamente secundariza todas as personagens masculinas, inclusive o próprio médico, que no início da narrativa fílmica aparecia como personagem

principal. Arrancada à força da segurança e previsibilidade de uma discreta existência doméstica, a personagem vai amadurecendo por obra das circunstâncias. Inicialmente, as suas preocupações concentram-se no bem-estar do marido. No entanto, à medida que o tempo passa, torna-se a força silenciosa e invisível, que trava uma luta inútil contra o caos absoluto que ameaça a comunidade do manicómio. A sua capacidade para ver não só a distancia e isola dos outros, mas também a compele a assumir o papel de líder involuntário, sobretudo a partir do momento decisivo em que tira a vida ao rei da camarata três. Nessa perspetiva, a personagem corresponde ao tipo do “herói relutante”, na tipologia proposta por Eduardo Geada (1998: 104):

Se o herói determinado se encontra definido desde o primeiro momento do filme, em oposição a valores que a exposição da premissa dramática deixa antever, o herói relutante, pelo contrário, faz do seu processo de decisão uma componente essencial do desenrolar da narrativa. (...) O herói relutante hesita o tempo suficiente para pôr em questão os dados do conflito, semear algum suspense e formar uma opinião que só o compromete a ele próprio, mesmo quando a sua condição social ou situação profissional envolve a participação de um grupo ou uma instituição.

Os detratores do filme dirigiram críticas veementes à demora em agir da mulher do médico. Mas, se é verdade que a indecisão da protagonista paralisa o andamento da intriga, também constitui um fator acrescido de tensão narrativa, que prende o espetador à história. O processo doloroso de decisão até consumir o gesto homicida, para ter credibilidade, deve necessariamente emergir ao fim de um percurso pessoal que a personagem cumpre em sintonia com o próprio itinerário narrativo do filme, ou seja, o ato de matar deve incorporar-se naturalmente no seu modo de ser, à medida que cresce o seu sentido de responsabilidade. Essa transgressão de um dos princípios morais mais invioláveis não é questionada pelo espetador, precisamente porque surge no final de uma trajetória de evolução que a apresenta como inevitável. A protagonista só se sente compelida a agir, quando, em resultado da morte brutal de uma das companheiras de camarata, sente que as vidas de todos estão ameaçadas. Estamos perante uma “situação dramática”, ou seja, uma conjuntura da ação narrativa em que a personagem é colocada perante um dilema, é forçada a fazer uma escolha e tomar uma decisão. Trata-se de um momento de crise que deve ser preparado de uma maneira lógica e

natural, de modo a parecer inelutável, numa progressão da narrativa em sucessivos lances de causa e efeito. De acordo com Eduardo Geadá (1998:106):

É na situação dramática que os personagens se revelam, que os nós da intriga ganham forma e substância, na medida em que se torna premente dar-lhes um contexto narrativo com antecedentes – as indispensáveis motivações do passado – e consequências – a inevitável conclusão moral do desfecho.

Por outro lado, o desenvolvimento da intriga assenta num sábio doseamento do dispositivo da antecipação. À imagem do que é delineado na narrativa romanesca, a violação do interdito é antecipada no guardar das tesouras que vão consumir o ato assassino. Deste modo, o leitor, assim como o espetador criam expectativas, confirmadas pelo impacto de uma surpresa aguardada e que preparam a eficácia de um resultado previsto. Ao aniquilar o cego da pistola, a mulher do médico procura repor, por imperativos de ordem ética que traçam os limites existenciais do seu mundo, uma harmonia perdida e fragilizada por um mal que ameaça banalizar-se. Em todo o caso, as leis morais e afetivas que regem a identidade da protagonista foram violadas e devem ser restauradas. Ao abdicar da neutralidade, e por consequência da sua liberdade, a mulher do médico assume uma plena e pesada responsabilidade, que não pode isentar-se de culpa.

O realizador rentabiliza os efeitos dramáticos potenciais do grande plano, encontrando no rosto da atriz a exteriorização natural dos pensamentos e sentimentos. Como refere Eduardo Geadá (1998:27), é no rosto que mora o olhar e, por conseguinte, se encontra o vértice da intenção expressiva e das relações intersubjetivas, no fundo tudo o que na representação do ser humano remete para o espiritual e o invisível. É do rosto que emana uma luz interior revelada pelo poder enigmático da câmara de filmar, como se aos atores eleitos a câmara concedesse o estado de graça.

Convém aqui abrir um parêntese para salientar que o desenvolvimento narrativo assenta na psicologia individual das personagens, premissa decisiva para a imersão dos espetadores na ficção fílmica. Uma vez que os acontecimentos são filtrados pela consciência individual das personagens, é desenvolvido um processo de identificação do espetador com as figuras da ficção. A exibição dos sentimentos, ainda que de forma contida e subtil, através de uma representação minimalista, comove o espetador, que é submerso nas motivações psicológicas

das personagens, e satisfaz assim as suas expectativas emocionais. No filme, a força da caracterização humana determina e dá credibilidade aos demais elementos narrativos e cénicos. O realizador aposta fortemente na criação de momentos de concentração emocional que interpelam a sensibilidade do espetador. A câmara revela a intensidade do *pathos*, cristalizado no rosto e no olhar da atriz, ambos animados por uma força de atração tão poderosa e magnética que parece que a sua simples presença é mobilizadora da atenção do espetador. Encontramos uma cuidadosa gestão de silêncios eloquentes, em múltiplos momentos chave da intriga, de pura alquimia, em que as palavras se encontram substituídas pelo olhar, ou pelo magnetismo de um rosto em suspensão no plano, que são das formas mais sensíveis de comunhão do subtexto fílmico. Ao mostrar o olhar sofrido, expectante, desolado ou angustiado da protagonista, o realizador fotografa e exterioriza literalmente a atividade psicológica interior da personagem, criando uma vibração emocional excecional, garantindo que o espetador se torne cúmplice desses acontecimentos interiores.

### **O velho da venda preta**

Se a mulher do médico transita das margens do texto para o foco central da narrativa, estabelecendo com o espetador uma convivência de intensidade e duração incomparáveis, à personagem do velho da venda preta, sobretudo no formato fílmico, cabe o papel de nos facultar acesso à essência da obra. Paciente do oftalmologista e já cego de um olho quando a epidemia ataca, esta personagem está numa posição privilegiada para encontrar um caminho no mundo da cegueira. No blogue sobre o filme, Fernando Meirelles admite que encara esta personagem como uma espécie de *alter ego* do próprio escritor, José Saramago, o qual aprovou a escolha de Danny Glover para a encarnar. Segundo explica Meirelles, será como “colocar Saramago na tela”. A venda preta a ocultar o olho cego e a catarata que afeta o outro terão alguma relação com os pesados óculos do escritor, tratando-se de um pormenor carregado de sentidos. Por ter uma visão limitada, talvez a personagem viva mais em contacto com o seu mundo interior, imune à superficialidade do mundo sensorial, o que lhe permite, mesmo quando se torna vítima da cegueira branca, uma melhor reflexão e compreensão do caos instalado. A personagem, tanto no romance como no filme, avança para a ribalta, ao trazer para o universo fechado do manicómio, notícias, ou rumores, do que aconteceu no mundo exterior, nos dias que sucederam

ao internamento dos primeiros cegos, relatando episódios de autocarros capotados, de aviões colidindo e reportando o desnorte dos poderes governamentais. À medida que o filme se desenvolve, torna-se a sua voz interior os seus comentários parecem flutuar à distância, acima dos acontecimentos.

No entanto, as duas sequências do filme em que ele se assume plenamente como uma espécie de narrador da história revelam-se algo frustrantes, já que ele se limita a verbalizar o que o espectador pode ver claramente a acontecer no ecrã. Além disso, como estas narrações surgem de forma quase acidental, acabam por se revelar quase como ilógicas ou gratuitas, além de totalmente descartáveis (como já referimos, ao que parece, numa versão anterior, essas intervenções cruzavam toda a obra). Essa narração equivocada e dispensável, de algum modo, compromete a poeticidade dos dois momentos em questão, que produziriam provavelmente maior impacto, se decorressem sem a voz desse narrador a condicionar o espectador na sua interpretação das expressões das personagens e dos quadros evocativos criados pelo realizador. Ainda assim, a voz deste narrador filósofo restitui parcialmente o estilo discursivo do narrador, mescla de distanciamento irónico e empatia. De resto, a personagem transcende a banalidade e adquire uma dimensão de contador de histórias e profeta cego, cuja sabedoria ancestral ecoa na voz quente e sedutora do ator.

Há que mencionar ainda um aspeto problemático ou duvidoso, no formato fílmico, o envolvimento amoroso entre o velho da venda preta e a rapariga de óculos escuros, na medida em que aparece como artificial ou pouco verosímil, para os espectadores que não estejam familiarizados com o livro, visto que é apresentado de maneira talvez súbita demais no terceiro ato, o que acaba por tornar esse casal inesperado pouco convincente.

### **A rapariga dos óculos escuros**

No desenrolar da trama narrativa, surge outra personagem importante, quer no romance, quer no argumento do filme, uma jovem prostituta que estava na clínica e tinha sido contaminada pelo contacto com a doença, ainda na fase de propagação inicial. Fica aqui um breve apontamento sobre o significado dos seus óculos escuros, que a personagem conserva durante o encontro sexual no hotel, parecendo querer cerrar os olhos para a alienação de seu corpo. Não é invulgar o ser humano fechar os olhos, diante das situações que lhe são

desconfortáveis, ou que prefere ignorar. No romance, José Saramago esforça-se para romper a barreira do preconceito que se observa face à profissão da rapariga, demonstrando que, para além da sua profissão, existe um ser humano normal com sentimentos e sonhos. O uso de óculos escuros parece infundir a ideia de que ela procura deliberadamente ocultar a sua verdadeira essência, tratando-se uma figura ambígua, difícil de catalogar ou reduzir à mera qualidade de “mulher da vida”, como explana Saramago no romance:

Por natural misantropia ou demasiadas deceções na vida, qualquer cético comum, conhecedor dos pormenores da vida desta mulher, insinuaria que a bonitez do sorriso não passava de uma artimanha de ofício, afirmação maldosa e gratuita, porque ele, o sorriso, já tinha sido assim nos tempos não muito distantes em que a mulher fora menina, palavra em desuso, quando o futuro era uma carta fechada e a curiosidade de abri-la ainda estava por nascer. Simplificando, pois, poder-se-ia incluir esta mulher na classe das denominadas prostitutas, mas a complexidade da trama das relações sociais, tanto diurnas como noturnas, tanto verticais como horizontais, da época aqui descrita, aconselha a moderar qualquer tendência para juízos perentórios, definitivos, balda de que, por exagerada suficiência nossa, talvez nunca consigamos livrar-nos. Ainda que seja evidente o muito que de nuvem há em Juno, não é lícito, de todo, teimar em confundir com uma deusa grega o que não passa de uma vulgar massa de gotas de água pairando na atmosfera. Sem dúvida, esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta de facto, mas, 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, entendido como um todo. Ela tem, como a gente normal, uma profissão, e, também como a gente normal, aproveita as horas que lhe ficam para dar algumas alegrias ao corpo e suficientes satisfações às necessidades, as particulares e as gerais. Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se deverá dizer dela, em lato sentido, é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode (ESC :39).

Tal como o romancista, o realizador esforça-se para romper os preconceitos ou juízos apressados e categóricos que é comum observar-se nas perceções sociais da profissão da jovem. A preocupação de não validar os estereótipos pode ser confirmada pela aparência neutra e discreta da personagem, que não assume o aspeto vulgar habitualmente associado às

profissionais do sexo. Assim, no início do filme, na cena em que a rapariga se vai encontrar com um cliente num hotel, ela surge, envolvida numa aura de mistério, com um vestido de noite preto, decotado mas elegante. Posteriormente, ela não se demarca através das suas roupas das restantes personagens, pelo que nenhum dos companheiros a identifica como prostituta. De resto, Fernando Meirelles transpõe para o filme a longa digressão reflexiva de Saramago sobre a natureza da personagem através de uma solução visual simples mas plausível, pois, quando o ladrão tenta tocá-la, ela reage instintivamente, agredindo-o com violência. Aí percebemos intuitivamente que uma prostituta provavelmente não se sentiria tão ofendida. A natureza da personagem é paulatinamente construída, ao longo da narrativa, desvendando-se o seu lado mais profundo e autêntico, quando ela se preocupa em cuidar do menino desamparado, que foi separado da sua mãe.

A sua metamorfose completa-se visualmente para o espetador quando, durante a permanência no manicómio, ela retira definitivamente os óculos escuros. Este pormenor adquire uma importância significativa na versão fílmica. Podemos considerar o uso dos óculos escuros como exemplo sugestivo do que Eduardo Geada (1998:346-347) designa como aplicação semântica de objetos expressivos no cinema. Efetivamente, nesse caso concreto, trata-se de um objeto que é utilizado na narrativa cinematográfica com uma finalidade diferente daquela para que foi concebido no seu uso quotidiano, proteger os olhos da luz solar. Os óculos tornam-se assim uma metáfora, representando uma arma de proteção contra o mundo exterior. Como refere Geada, “o mundo da ficção é impulsionado por uma linguagem retórica dos objetos do mundo real através da qual se inscreve a representação daquilo que é literalmente invisível e que só o cinema pode mostrar”.

### **O rei da camarata 3**

Como já antes mencionámos, os cegos isolados dependem do mundo exterior para receber os mantimentos que garantem a sua sobrevivência. Com o transcorrer do tempo, isso faz com que o plano de subjugar os demais pela força, para se apoderar dos suprimentos, surja num grupo de cegos que se organizam como uma quadrilha de malfeitores, armando-se de paus e ferros. Um novo ingrediente é adicionado ao caldo de indignidades e horrores vividos no ambiente caótico e putrefacto do manicómio, que apesar de tudo até então tinha conservado

uma quietude aparente – a violência. Os cegos ladrões acantonados na terceira camarata exigem aos restantes cegos que entreguem os seus bens para receber a comida trazida pelos soldados, de que se apoderaram e que passaram a controlar. Uma figura assume-se como chefe dos cegos malvados (assim denominados pelo romancista) e, com a ajuda de um cego de nascença, arroga-se um poder absoluto e despótico. A arma que carrega e que, inesperadamente, tira do bolso, torna-se emblemática desse poder. Na parábola sobre a humanidade desenhada no romance, o autor traça uma fronteira mais clara e inequívoca entre as personagens que representam o lado do bem e aquelas que, na história, são o rosto visível do mal. Nessa perspetiva, o cego da pistola é desenhado com as cores mais sombrias, revelando-se de imediato ao leitor como um ser execrável e suscitando um sentimento de abominação e repugnância moral. Na versão filmica, o realizador opta por uma abordagem menos maniqueista na construção das personagens, que, de algum modo, mitiga e relativiza os traços mais repulsivos e negativos. Assim, no caso da personagem do cego da pistola, a interpolação de facetas humorísticas e caricatas permite introduzir momentos de alívio que quebram a tensão dramática de certas cenas mais duras, cujo impacto sobre o espetador é assim doseado e controlado. Um episódio exemplificativo dessa estratégia do realizador é quando o autoproclamado “rei da ala 3”, agarrando o microfone do local, canta uma versão ignóbil da canção “*I just call to say I love you*” de Stevie Wonder, interpretando-a com um sarcasmo ofensivo, que, paradoxalmente, no ambiente de pesadelo e insanidade que reina no manicómio, cria um efeito cómico, rapidamente sobrepujado por uma sensação de estranhamento. Da mesma forma, a cena infame em que o vilão ordena que as mulheres sejam a moeda de troca pela comida é desconstruída, através de um efeito de *nonsense*, pois a personagem é mostrada a pintar as unhas com verniz, enquanto transmite as suas abjetas exigências. Curiosamente, a importação para a cena deste elemento desconcertante é meramente fruto de um acontecimento casual durante um ensaio, porém acabou por alterar toda a linha da personagem, como explica Meirelles no seu blogue. Um pequeno incidente funcionou como gatilho para que o ator estruturasse a sua personagem. Com efeito, o ator, Gael Garcia Bernal, caminhava vendado por um corredor cheio de lixo cenográfico quando pisou um tubinho circular. Baixou-se e apanhou o volume que estava a seus pés e, ignorando do que se tratava, desenroscou a tampa e cheirou. Concluindo que se tratava de verniz, sentiu o impulso de pintar as unhas, mas conteve-se no momento, porém pensou que o rei da ala 3 poderia perfeitamente estar com as unhas

pintadas, na cena em que promove a violação das mulheres das outras camaratas. De início, o realizador estranhou aquela ideia, mas acabou por arriscar, fazendo a experiência dessa sugestão do ator:

Achei a idéia meio esquisita, mas dei corda. Não queria cortar a onda dele no nosso primeiro dia de trabalho. Quando a Micheline, maquiadora, soube disso veio me perguntar se eu queria mesmo pintar as unhas dele de vermelho. Minimizei: “A cena é escura, nem vai dar para ver direito. Allons y\*” (\* “Vamos nessa”, em francês. Ela é de Quebec). Para que o personagem não fosse confundido como uma drag-queen em potencial, ou para que o espectador não achasse que estivesse assistindo a “Má Educação-II” ao ver o mexicano com as unhas pintadas, antes de rodar a primeira cena do Rei pedi que ele encontrasse o esmalte por acaso, enquanto falava seu texto. A idéia era fazer o uso do esmalte parecer mais acidental e menos intencional. Só que ele foi muito mais longe e fez metade da cena mais concentrado no esmalte do que em seu texto. Achou o frasco, pegou, abriu, cheirou, passou o esmalte em cada unha, assoprou, esbarrou no vidrinho que caiu no chão, saiu procurando. Ia falando com os outros personagens completamente distraído, interessado apenas no esmalte. A cada tomada, ele acrescentava mais algum detalhe desta historinha paralela. O resultado ficou muito engraçado. O vilão cruel ficou parecendo um trapalhão que havia fumado três baseados, alheio ao sofrimento que estava provocando ao seu redor.

O resultado final é a construção da personagem como um ser mais irresponsável e egocêntrico do que perverso, e, talvez mesmo por isso, mais assustador. Estava encontrado o tom – o “monstro” acaba por tornar-se a personagem mais cômica do filme e o espectador, ainda que o abomine pelas suas atitudes cínicas, fica desconcertado pela amoralidade quase infantil do seu comportamento, eivado de uma inconsciência que raia a loucura. Aqui, o realizador joga com o apelo irresistível do humor, para insuflar no espectador alguma simpatia involuntária pelo vilão cruel. No fundo, podemos depreender que a personalidade e a imagem física do ator acabaram por condicionar a visão que o cineasta tinha da personagem. Enquanto no romance, essa personagem se caracteriza por uma maldade intrínseca que já existiria antes da cegueira, e que, devido às circunstâncias, se refina numa crueldade ilimitada, no formato cinematográfico, a personagem parece descobrir dentro de si e desenvolver, pouco a pouco, a sua apetência para o mal. A juventude e a beleza física do ator têm um efeito desarmante e quase tornam

impossível encará-lo como a encarnação do mal, tornando essa figura muito mais inquietante e perturbadora. Obriga-nos a refletir sobre a fragilidade das fronteiras escorregadias e ilusórias que separam o bem do mal, a culpa da inocência, a “normalidade” da perversão.

Por outro lado, ao apresentar o Rei da Camarata 3 de forma fugaz, nas cenas iniciais, como *barman* do hotel onde se dirige a rapariga dos óculos escuros, antes de o reencontrarmos no manicómio, o argumento do filme consegue humanizá-lo um pouco mais, aos olhos do espetador, evitando que o encare apenas como um monstro unidimensional, o que, somado aos momentos de humor protagonizados pela personagem, torna a versão fílmica dessa figura mais complexa e interessante.

Considerando que não há, de facto, uma boa história sem um antagonista forte, determinado e ameaçador, que crie barreiras aparentemente intransponíveis aos desejos do protagonista, o perfil do opositor, tal como é desenhado em *Blindness*, é determinante para a mobilização emocional do espetador, pois galvaniza o percurso ficcional e acaba por formar com a heroína da história um par concetual indissociável.

### **O cego contabilista**

Preenchendo um lugar menor na galeria de personagens existentes no romance, a personagem do cego contabilista, interpretada pelo ator Maury Chaykin, assume maior visibilidade na recriação fílmica, em que adquire maior densidade e complexidade. Cego “normal” desde a nascença, ou “antigo”, por oposição aos “modernos”, os que cegaram devido à epidemia (*ESC* :194), a personagem parece ter, à partida, alguma alguma vantagem face aos demais, nesta guerra de inválidos que a história encena, pois sabe ler em braille e consegue ser mais independente. O filme coloca um foco sobre as escolhas e posicionamento deste cego de nascimento e, nessa perspetiva, é particularmente dura mas exemplar a réplica do vilão mor, quando o oftalmologista afirma que um cego natural deveria ter empatia: “Só porque ele é cego não quer dizer que seja bom ou mau.”

Na verdade, o cego das contas debate-se na obra literária com a má consciência, resultante da perceção da iniquidade dos atos dos cegos delinquentes a quem se aliou e a quem ofereceu os seus serviços de escriturário. Chega a encarar a possibilidade de se mudar para a

primeira camarata, mas os escrúpulos são rapidamente esmagados pelos imperativos do instinto de sobrevivência:

Se o cego encarregado de escriturar os ilícitos ganhos da camarata dos malvados tivesse decidido, por efeito de uma iluminação esclarecedora do seu duvidoso espírito, passar-se para este lado com os seus tabuleiros de escrever, o seu papel grosso e o seu punção, certamente andaria agora ocupado a redigir a instrutiva e lamentável crónica do mau passadio e outros muitos sofrimentos destes novos e espoliados companheiros.(...) Chegando a este ponto, o cego contabilista, cansado de descrever tanta miséria e dor, deixaria cair sobre a mesa o punção metálico, buscaria com a mão trémula o bocado de pão duro que havia deixado a um lado enquanto cumpria a sua obrigação de cronista do fim dos tempos, mas não o encontraria, porque outro cego, de tanto lhe pôde valer o olfacto nesta necessidade, o tinha roubado. Então, renegando o gesto fraterno, o abnegado impulso que o tinha feito acudir a este lado, decidiu o cego contabilista que o melhor, se ainda ia a tempo, seria regressar à terceira camarata lado esquerdo, ao menos, lá, por muito que se lhe esteja revolvendo o espírito de honesta indignação contra as injustiças dos malvados, não passará fome (ESC :211-214).

No filme, esse sentimento de culpa da personagem é amplificado. O cego vive um conflito interior, pelo facto de ajudar os cegos da terceira camarata a extorquir os bens dos outros cegos, contudo tenta racionalizar o sentimento de culpa, mostrando-se excessivamente cortês. Assim, quando colabora na organização da violação coletiva das mulheres da primeira camarata, ele adota uma estranha fachada de galanteria e uma amabilidade postiça, tratando essa situação como se fosse um encontro divertido e consentido, tratando as mulheres como senhoras (“ladies”, na versão inglesa original do filme), o que contrasta com os termos altamente ofensivos e aviltantes que são utilizados na versão romanesca “gajas”, “gado” ou “fêmeas”. Ao longo da cena de estupro, em que se sucedem os horripilantes gritos de dor das mulheres violentadas, são audíveis as falas do cego contabilista, mostrando-se exageradamente delicado, em tiradas do tipo: “Posso tocar o seu mamilo, por favor?”. Essa forma de proceder é absolutamente descabida e revoltante e, no entanto, credível – configura uma tentativa frouxa de racionalizar e de apaziguar os remorsos perante a violência exercida sobre outrém.

Outro momento impressionante do filme envolvendo a personagem do cego contabilista corresponde a uma sequência posterior à pungente cena da violação. Aí assistimos a uma

alteração significativa relativamente ao livro, no qual a morte da mulher violada é participada coletivamente aos cegos malvados e desperta sentimentos diferidos retardados e deslocados de falsa indignação:

Ao quarto dia. os malvados tornaram a aparecer. Vinham chamar ao pagamento do imposto de serviço as mulheres da segunda camarata, mas detiveram-se por um momento à porta da primeira a perguntar se as mulheres daqui já estavam restabelecidas dos assaltos eróticos da outra noite, Uma noite bem passada, sim senhores, exclamou um deles lambendo os beiços, e outro confirmou, Estas sete valeram por catorze, é certo que uma não era grande coisa, mas no meio daquela confusão quase nem se notava, têm sorte estes gajos, se são bastante homens para elas, Melhor que não sejam, assim elas levarão mais vontade. Do fundo da camarata, a mulher do médico disse, Já não somos sete, Fugiu alguma, perguntou a rir um dos grupo, Não fugiu, morreu, Ó diabo, então vocês terão de trabalhar mais na próxima vez, Não se perdeu muito, não era grande coisa, disse a mulher do médico. Desconcertados, os mensageiros não atinaram como responder, o que tinham acabado de ouvir parecia-lhes indecente, algum deles terá mesmo chegado a pensar que no fim de contas as mulheres são todas umas cabras, que falta de respeito, falar de uma tipa nestes termos, só porque não tinha as mamas no seu lugar e era fraca de nádegas” (ESC :243-244).

No filme, embora esta passagem seja replicada, é recriada num enquadramento que impõe outros significados. Na cena em questão, a mulher do médico, agindo como mãe substituta, está a começar a contar uma história ao rapazinho estrábico. Os dois estão sentados juntos numa cama, de costas para o corredor, que uma janela gradeada separa da camarata. Nesse momento, atrás da mulher e da criança, irrompe no corredor o bando de cegos malvados, liderado pelo cego contabilista, que vêm para reclamar os “serviços” das mulheres da segunda camarata. Duas situações decorrem em paralelo, num efeito de contraste brutal, um plano de ambiente doméstico, de intimidade e inocência, da mulher a contar uma história à criança, a coincidir com um plano de ultraje e humilhação mal disfarçada, com o discurso libidinoso do cego contabilista, a perguntar se as mulheres já estavam recuperadas da paródia da outra noite, a garantir que se tinham portado como verdadeiras profissionais, à exceção de uma delas que era um “peixe morto”. A história que estava a ser contada, sobre um rapaz com poderes mágicos que se tornava invisível quando ninguém estava a olhar – o que é significativo, pois faz

eco do *leitmotiv* temático da visão – é então interrompida. A mulher do médico informa num tom frio, que rompe com o tom de voz melífluo do cego, de que agora só são oito, uma delas morreu, mas isso não tem grande importância, pois era um “peixe morto”. Quando é feita essa declaração da mulher do médico, a câmara foca as mãos do cego e vai subindo lentamente captando o perfil petrificado da personagem. De olhos baixos, o rosto com uma expressão demolidora de culpa, afasta-se sem mais palavras. A câmara imobiliza-se então nos rostos encostados da criança e da mulher, que, com uma expressão resoluta, anuncia que a história fica para mais tarde. Esta passagem do filme ilustra a ideia de qualquer veiledade de escapar à opressão exercida pelos cegos malvados ou de simulacro de alguma normalidade é rapidamente estilhaçada pela crueza da realidade opressiva em que vivem os cegos. A distância espacial física que separa geograficamente as camaratas é uma barreira frágil que não protege as personagens das ameaças constantes que pairam sobre elas. Por outro lado, a cena também contribui para reforçar a causalidade subjacente à decisão de agir da mulher do médico.

### **O cão das lágrimas:**

Esta personagem é inserida na estrutura narrativa de *Ensaio sobre a Cegueira*, no último terço do romance, num momento em que a mulher do médico, perdida no emaranhado das ruas e letreiros da cidade, cansada, se deixa cair no chão e desata a chorar. O cão aproxima-se dela e lambe-lhe as lágrimas. O inesperado encontro com o cão precede a oportuna descoberta de um mapa que permite à mulher do médico orientar-se no labirinto da cidade. O cão contribui para que a personagem feminina volte a erguer-se do chão para onde o desalento a tinha atirado, reassumindo uma postura ereta e derrotando a sensação de desorientação que a tinha imobilizado no seu percurso. Atribuindo-lhe o epíteto de “anjo de consolação”, Maria Alzira Seixo (1999:113) comenta:

Os movimentos do cão contrastam com as marcas de petrificação do ambiente, ou de instinto larvar desenvolvido pela maioria dos cegos (...) é um cão “humano”, se assim se pode dizer, face ao ambiente de desumanidade, ou de animalidade que se gerou.

Pelo *modus operandi* associado ao animal e pelas considerações recorrentes que vai tecendo sobre o seu comportamento ao longo da diegese, é fácil ao leitor perceber a relevância desta personagem para o autor, que não só lhe atribui sensibilidade como também inteligência.

Numa entrevista ao jornal *Público*, na edição de 15 de Junho de 2008, José Saramago dá conta, do seu particular afeto pelo cão das lágrimas:

Gostaria de ser recordado como o escritor que criou a personagem do cão das lágrimas, no Ensaio sobre a Cegueira. É um dos momentos mais belos que fiz até hoje enquanto escritor. Se no futuro puder ser recordado como "aquele tipo que fez aquela coisa do cão que bebeu as lágrimas da mulher", ficarei contente. Se alguém procurar naquilo que eu tenho escrito uma certa mensagem, atrevo-me pela primeira vez a dizer que essa mensagem está aí. A compaixão dessa mulher que tenta salvar o grupo em que está o seu marido é equivalente à compaixão daquele cão que se aproxima de um ser humano em desespero e que, não podendo fazer mais nada, lhe bebe as lágrimas.

Perante este desejo do escritor de ser imortalizado por ter dado vida na escrita a um ser em que palpitam emoções que escasseiam nos corações dos homens – a comiserção pela dor alheia e a solidariedade – será portanto lícito concluir que o cão não é um elemento acessório e dispensável, antes um elemento basilar na arquitetura do romance, através do qual se esboça uma espécie de paralelo invertido, em que a surpreendente humanização do animal é o reverso exato da talvez mais previsível bestialização do homem.

Como já foi observado, no filme, o aparecimento do cão ocorre num momento distinto na ordem narrativa, se compararmos com o romance. A mulher do médico sentou-se numas escadas para se restabelecer da refrega com os cegos do supermercado e da sua fuga desenfreada do local e ali testemunha cenas de indescritível horror. Por uma manobra do acaso, o cão vem apaziguar o seu choro. Embora o encontro seja desenhado de forma diferente no livro e no filme, é rematado em ambas as obras por um movimento ascensional da personagem. O ato de se levantar e galgar as escadas sublinha simbolicamente a elevação do espírito da personagem e a recuperação da sua força anímica. Podemos portanto considerar o cão como uma peça fundamental na estrutura simbólica das duas obras, na medida em que, ao permanecer uma presença constante que acompanha a família humana nas suas deambulações até ao final da história, encarna a esperança de uma possível redenção.

Resta ainda referir um pormenor curioso e ilustrativo do particular afeto do escritor pelo cão das lágrimas: Saramago, nas conversas preliminares com Fernando Meirelles, descartou qualquer envolvimento no processo criativo do filme, deu carta-branca ao realizador para a

adaptação, mas apresentou como única exigência que o cão fosse de grande estatura. A verdade é que o escritor acabou por não aprovar a raça demasiado aristocrática (*airedale terrier*) do canídeo escolhido para o filme, pois teria preferido um cão rafeiro português, desses que se acham por toda a parte.

### CAPÍTULO III – DA NARRATIVA LITERÁRIA À NARRATIVA VISUAL

Se encararmos a adaptação como uma operação de passagem da linguagem de um determinado meio para outro, devemos questionar se o processo de transposição, não só se mostrou capaz de integrar as especificidades do novo suporte, o seu potencial e limites, mas também, a partir daí, dar um salto qualitativo, da mera reprodução para uma produção original. Nessa perspectiva, é interessante analisar o desafio que se colocou ao realizador de *Blindness*, isto é, o paradoxo inerente ao projeto de adaptar um romance sobre a cegueira ao cinema, arte visual por excelência. No ofício de fazer filmes, a composição plástica dos planos durante a rotação não é um fator inócuo e indiferente. Na verdade, como afirma Marcel Martin (2005:27), a imagem constitui a matéria-prima do filme:

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua gênese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis de realidade (...).

E se o argumento tem uma importância fulcral, não é menos verdade que a objetiva da câmara de filmar, enquanto extensão do olhar do cineasta, funciona como uma espécie de revelador e catalizador de uma visão transfigurada da realidade, que exibe a marca do seu criador, como observa Eduardo Geda (1998:206):

Assim o realizador é, no mesmo gesto, aquele que revela e transforma a fotogenia do mundo, o escultor que molda o barro humano dos atores e o escritor que escreve as imagens da ficção com a luz, os cenários, os enquadramentos, os movimentos, os sons e a montagem. A estrutura visual do filme, definida pela realização, sobrepõe-se a todas as outras ao nível de percepção estética, do impacto emocional e do processo de significação.

Ainda segundo Martin (2005:31), porque escolhida e composta, “a realidade que então aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do realizador. O cinema dá-nos da realidade uma imagem *artística*, quer dizer, se se refletir bem, *não realista e reconstruída* em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. Todos os aspetos de linguagem fílmica são fatores de estetização. Baseado, pois, como qualquer outra arte, e devido ao facto de ser uma arte, numa *escolha* e numa *ordenação*, o cinema dispõe de uma prodigiosa possibilidade de densificação do real que é, sem dúvida, a sua força específica e o segredo do fascínio que exerce”.

Meirelles procurar mobilizar processos originais para abordar o tema da cegueira, subordinados ao propósito de aproximar a percepção que o espetador tem das personagens da própria percepção visual destas últimas, condicionada e coartada pela cegueira. Esta estratégia domina a imagem, sobretudo os momentos iniciais do filme, nas cenas que mostram a propagação da epidemia de cegueira, sendo depois recuperada apenas de forma intermitente, a fim de não dificultar a legibilidade da imagem fílmica. Assim, o realizador abre a sua obra com uma espécie de onda branca que cobre incessantemente a imagem no ecrã, convertendo o branco, *a priori* associado à tranquilidade e ao equilíbrio, numa fonte de medo e terror. Efetivamente, o mal branco é transposto para a tela de uma forma opressiva: em determinados momentos, o mar de leite que acomete a visão das personagens, é transmitido ao espetador pela luminosidade branca projetada no ecrã, que ressurgue recorrentemente, como principal *leitmotiv* visual, até ao minuto final do filme. A sensação de desorientação experimentada pelas personagens é provocada no espetador, pelo recurso a outras técnicas que promovem o caos visual, nomeadamente, a projeção de imagens abstratas, mal enquadradas ou desfocadas, que destabilizam a visão e a percepção da realidade pelo espetador. Também podemos observar uma manipulação hábil de reflexos que são projetados sobre superfícies variadas – nos vidros, na própria carroçaria reluzente dos carros, ou até nas lentes dos óculos escuros da jovem prostituta, no preciso momento em que atinge o orgasmo.

No que concerne à rodagem do filme, Meirelles explica, no seu blogue, ter desenvolvido e aprimorado com o seu diretor de fotografia, César Charlone, uma espécie de método, consistindo num trabalho com quatro câmaras. Assim, para captar planos gerais da cidade, ou planos com muitos detalhes, recorreram a uma câmara *Vista Vision*, que rodava em 64mm, gerando uma imagem bem definida e estável e preferida para filmagens exteriores, e ângulos

pré-determinados. Para contar a história e criar uma imagem “narrativa”, foi escolhida a câmara A, de 35 mm, no intuito de dar prioridade à clareza da história, ou seja, mostrar o lugar onde estão os atores, cobrir os diálogos e as reações das personagens, deixando claras as intenções da cena. Em simultâneo, foi utilizada uma câmara B, que tentava contar a mesma história de forma mais indireta, cobrindo a cena através de reflexos, pelas costas dos atores, filmando em *close up*, procurando enquadramentos menos óbvios, ao mostrar a nuca em vez do rosto, uma sombra em vez do corpo do ator. Destinava-se a sugerir a história mais do que a mostrá-la. Nas palavras do realizador, se a câmara A era “prosa”, a câmara B era “poesia”, pois desta câmara B, deviam sair “os melhores momentos” do filme. Finalmente, foi usada uma câmara de 16mm que estava entregue ao acaso e que, em geral, ficava amarrada com fita num canto e quase sempre a rodar sem operador, sendo acionada por quem estivesse mais perto. O aproveitamento das imagens desta “câmara do acaso” era reduzido. Era como lançar uma rede sem grandes expectativas, para eventualmente “pescar” imagens inesperadas. Ainda que o uso de câmaras simultâneas não fosse uma prática muito habitual, pois podia eventualmente encarecer o filme, Meirelles considerou que essa forma de filmar era valiosa, na medida em que permitia quase nunca repetir um mesmo enquadramento em duas horas de filme e libertava o ator que, mesmo involuntariamente, conseguia interpretar para a câmara, já que ficava cercado. O que faziam era montar a cena como se fosse teatro, sem pensar em câmaras, e depois cobriam o máximo possível. A seleção aconteceu posteriormente na sala de montagem, o que foi uma vantagem, pois, muitas vezes, entre a imagem bem enquadrada da câmara A, que foi previamente planificada, ou a mesma cena parcialmente encoberta da câmara B, acabaram por usar a segunda opção na montagem. Esta forma muito particular de filmar permitiu captar enquadramentos imprevistos em que, por exemplo a silhueta de um ator se sobrepunha à de outro, e como esclarece o realizador, neste filme que é sobre olhar, mas não ver, esconder um pouco o que se passa ajuda a colocar o espetador no universo das personagens cegas.

A estratégia visual concebida por Fernando Meirelles, juntamente com César Charlone, colaborador habitual nos seus filmes, não deixa de investir em opções arriscadas, na medida em que as técnicas que servem o desígnio de capturar a confusão dos sentidos vivenciada pelas personagens poderiam com facilidade repelir o espetador, o que felizmente na nossa opinião não acontece. Esses recursos de fotografia contribuem para amplificar as emoções provocadas pela experiência visual, nessa incursão num território insólito e desconhecido, gerando efeitos que

percorrem as imagens como uma onda de choque, que varrem na sua passagem todas as certezas e expectativas baseadas em convenções geradas pelo hábito. Assim, desde a sua primeira cena, o realizador de *Blindness* filma com uma câmara oscilante que exhibe uma focalização hesitante, criando composições assimétricas, que muitas vezes cortam ao meio atores e cenários, surpreendendo-nos também, como já foi anteriormente referido, ao apostar em reflexos, com frequência fracionados, que tornam a experiência ainda mais inquietante. Mas não se fica por aí: adotando uma fotografia que combina a superexposição com a despigmentação, recorrendo a uma paleta de cor desmaiada (que se abeira do preto e branco, em certos momentos), o filme, não só salienta a desolação e o declínio de um mundo em colapso, como ainda remete para a descrição da cegueira branca apresentada no livro: é como ter “mergulhado de olhos abertos num mar de leite”. Assim, quando o ladrão perde a visão, Meirelles usa o farol alto de um carro que passa como início de uma explosão de luz, que simula a experiência da personagem, num recurso que, como já mencionámos, se repetirá várias vezes ao longo da película. Ou seja, o sentimento de angústia das personagens, ao apreender os contornos dessa nova e imprevisível condição, com a conseqüente alteração da sua realidade, ao perderem a visão e ao serem afastadas da sociedade, é reproduzido no espectador, que não está em posição privilegiada, pois recebe apenas as informações disponibilizadas aos cegos encarcerados.

No filme, o tema central do romance, a cegueira branca, é convertido num efeito especial visual, muitas vezes utilizado para dividir cenas, como corte e como fusão. Ao contrário do que se possa pensar, não se trata de um sofisticado efeito digital, mas de uma técnica rudimentar de uma simplicidade surpreendente, graças a uma mistura visual de nevoeiro com as imagens captadas de um balde contendo leite, que é agitado.

Deste modo, aparecem no filme recursos diferenciados para sugerir os efeitos descritos na obra literária de Saramago, o que acaba por evidenciar também o tipo diferenciado de receção das mensagens, posto que, na linguagem escrita, o leitor é também um cego descodificando e percebendo os índices construídos pelo escritor, os quais tendem a ser mais táteis que os construídos pelo autor do texto imagético. Contudo, a tradução mantém a temática da obra literária, pois na imagem também se dá prevalência, através da confusão sensorial, à mensagem instigada pelo livro. No filme, o caos temático construído no romance de Saramago é assim reforçado pelo caos pictórico.

Passaremos, de seguida, a elencar algumas cenas, em que o resultado da aplicação das técnicas de fotografia que caracterizam o tom visual da obra filmica se mostrou particularmente feliz. Assim, na sequência em que se consuma o envolvimento sexual do médico com a rapariga dos óculos escuros, a cena, pontuada pelos gemidos de êxtase do casal, inclui planos subjetivos que inundam a imagem de um mar de luz que envolve as personagens, o que cria inicialmente um ambiente romântico – que é contrariado pelo desespero quase animalesco e os movimentos desajeitados que o espetador testemunha, quando a câmara se distancia do que está a acontecer. A claridade que marca esta cena amorosa contrasta violentamente com a escuridão infernal da cena da violação coletiva que virá posteriormente.

Na verdade, podemos considerar o episódio de violência sexual como o momento de maior tensão emocional e maior impacto dramático do filme, galvanizando uma incalculável turbulência de sentimentos no espetador, que, de certo modo, também se sente violentado e é dominado por sentimentos de choque, repúdio, repugnância. O espaço em que os homens da ala três estupram as mulheres da primeira camarata está mergulhado na escuridão, pois os cegos taparam todas as janelas, como que para dissimular o espetáculo da sua própria abjeção. Deste modo, a terrível sucessão de violações será apenas perceptível em lampejos que tenuemente iluminam e desvendam recortes dos corpos das personagens. A escuridão que domina a cena, as imagens desfocadas e propositadamente mal enquadradas, sublinhadas pelos gritos de angústia das mulheres e aliadas a uma banda sonora musical minimalista, amplificam o sentimento de repulsa do espetador. Esta sequência é, sem sombra de dúvidas, mais perturbadora pelo que esconde do que pelo que é mostrado. Uma estratégia análoga, combinando o ofuscamento da imagem e um idêntico posicionamento da câmara com uma sonoplastia minimalista é, de resto, adotada numa cena posterior, quando a mulher do médico mata o cego da pistola com uma tesoura. O estilo visual que privilegia a alternância entre escuridão e claridade, planos deliberadamente mal enquadrados e imagens nítidas e luminosas, é indubitavelmente um traço diferenciador que singulariza a adaptação face ao texto fonte.

Outro aspeto digno de comentário no que concerne ao conceito visual do filme foi o recurso às potencialidades de obras de pintura. No seu diário eletrónico, Meirelles relata que, em determinado momento das filmagens, associou as imagens do filme ao quadro *A parábola dos cegos* de Pieter Bruegel. Como homenagem à obra de arte, resolveu reproduzi-la no filme no momento em que o grupo de cegos escapa do manicómio e percorre a cidade, em busca de

comida e abrigo. Meirelles assume que a citação de obras pictóricas se tornou um ponto forte no seu filme:

A idéia de reproduzir quadros num filme não é original mas, nesta história sobre visão, trazer referências do imaginário humano ao longo do tempo pareceu fazer algum sentido. Fora este Bruegel, quem conhece um pouco de pintura vai identificar referências a Hieronymus Bosch, Rembrandt, Malevitch, alguns dadaístas, cubistas, Francis Bacon, gravuras japonesas, e principalmente algumas telas do Lucien Freud que nem referências são, são cópias mesmo. Homenagem. O que me espantou ao reproduzir estes quadros foi constatar que apesar do nosso empenho em buscar imagens expressivas no filme, cada vez que estas referências aparecem na tela elas saltam. Isso talvez explique porque estes artistas resistiriam ao tempo. Em seus trabalhos, conseguiram alguma espécie de sínteses que mesmo nessas cópias, fora do seu tempo, ainda continuam expressivas. Buscar imagens/síntese que expressem o filme como um todo é uma espécie de distúrbio que tenho.

A pintura de Bruegel, replicada no filme, é por sua vez, uma alusão a um excerto do Evangelho de S. Mateus (15:14) que reza assim: “Deixai-os: são condutores cegos: ora, se um cego guiar outro cego, ambos cairão na cova.” Na tela de Bruegel, a cegueira é portanto um preâmbulo da queda. O cego que conduz os outros será o primeiro a estatelar-se: a viola caída entre as suas pernas, é o testemunho patético da sua atividade de músico. Fica esse indício de que talvez nem tudo esteja perdido, pois, sem a visão, remanesce a acuidade auditiva. O tom de parábola, evidente na obra literária nas falas das personagens e nas circunvoluções digressivas do narrador, que permeiam o texto, é assim transferido para o filme de forma subtil. A obra filmica busca, de facto, caminhos próprios para conduzir o espetador à percepção desses elementos da parábola.

Uma das cenas finais do filme resgata de novo a pintura como hipotexto. A cena em que as três mulheres, a mulher do médico, a mulher do primeiro cego e a rapariga dos óculos escuros tomam um banho de chuva benfazeja e purificadora, desperta no repertório cultural do espetador reminiscências dos nus femininos em pinturas de Renoir, Cézanne ou Matisse e evoca as três graças, figuras míticas presentes no imaginário coletivo.

Por tudo o que foi exposto, ficou claro que em *Blindness* se procurou, graças aos recursos visuais próprios da linguagem cinematográfica, criar uma imagem *artística*, ou seja, *não realista*

e *reconstruída*, em função daquilo que o realizador pretendia exprimir, sensorial e intelectualmente, em linha com o universo ficcional muito particular do romance original de Saramago.



## **CAPÍTULO IV – DA NARRATIVA LITERÁRIA À “NARRATIVA” SONORA**

Na reflexão que procuramos desenvolver sobre o processo de transposição do texto literário de José Saramago para a obra cinematográfica de Fernando Meirelles, tentaremos de seguida evidenciar, no deslocamento da linguagem verbal para a linguagem visual, como, entre os códigos específicos que compõem a tessitura do filme, a adição do som desempenha um papel fulcral e decisivo. Enquanto arte plural, o cinema caracteriza-se pela interpenetração de múltiplos códigos artísticos, daí resultando uma amálgama entre a lexicografia cinematográfica específica (que compreende, por exemplo, os movimentos de câmara, os enquadramentos e os recursos da montagem) e outros códigos extracinematográficos, característicos de outras artes (encenação, cenografia, fotografia, iluminação, sons). Por conseguinte, ao adaptar um livro para a linguagem do cinema, é inevitável que ocorram alterações significativas capazes de dotar o produto resultante (o do cinema), enquanto recriação, de um estatuto de obra artística autónoma.

O som estabelece, com efeito, uma demarcação muito particular no que se refere à adaptação cinematográfica. Ora, o discurso sonoro, com suas especificidades, tem potencialidades para dotar o texto fílmico de densidade e de corporeidade, uma vez que estabelece empatia e comunicabilidade sensorial com o espectador. Em linhas gerais, é possível enunciar uma tipologia dos fenómenos sonoros, que incluem o discurso da voz (diálogos das personagens cinematográficas), da música (bandas sonoras e canções), dos ruídos e, por último, o “discurso do silêncio”, a marcar um jogo significativo de presença ou ausência. Efetivamente, segundo Martin (2005:144) são sete os contributos que o som trouxe ao cinema: o realismo, isto é, a impressão de realidade, que aumenta o coeficiente de autenticidade e credibilidade da imagem; a continuidade sonora, tanto ao nível da perceção simples como da sensação estética, através da banda sonora, que atenua a natureza fragmentária das sequências visuais; a utilização normal da palavra; o silêncio, promovido como valor positivo, desempenhando uma função dramática considerável, ao sublinhar a tensão de determinados momentos; as elipses possíveis do som e da imagem, graças ao seu dualismo; a justaposição da imagem e do som em contraponto ou como contraste, a não coincidência realista ou não, o som fora de campo, que

permitem a criação de metáforas e símbolos; e, por último, a música, enquanto material expressivo.

Se permanecia alguma dúvida entre as particularidades respectivas de cada uma das linguagens, a literária e a cinematográfica, o acréscimo do discurso sonoro determina, de imediato, diferenças básicas entre o livro e o filme. Nestes termos, propomo-nos agora proceder à observação e análise dos signos sonoros, na sua dicotomia de presença e ausência, na adaptação cinematográfica, de forma a descrever a experiência sensorial auditiva que é proposta ao espectador.

Convém, antes de mais, a fim de conferir mais clareza à análise, estabelecer previamente uma distinção entre duas dimensões do som, de acordo com a sua origem. Bordwell e Thompson (2010:284) diferenciam o som diegético, que procede do mundo ficcional e que integra as falas das personagens, os ruídos dos objetos na história e música tocada por instrumentos no próprio espaço da história, do som não diegético, que provém de uma fonte exterior à história e cujo exemplo mais comum é o da música adicionada para exponenciar os lances da ação do filme.

Em primeiro lugar, como descrevemos no capítulo anterior, se bem que a temática da visão canibaliza todas as imagens difusas e, por vezes, enevoadas, inscritas na moldura do ecrã, em determinados momentos, a hegemonia das sensações visuais é secundarizada pela sobreposição intencional de impressões auditivas avassaladoras, pertencendo ao domínio do som diegético.

Assim, o filme apresenta ao olhar espetatorial, logo nos momentos iniciais, a massa informe e disforme dos rostos que se perdem na multidão, engolidos no ritmo caótico do mundo contemporâneo. Nessa reprodução de uma sociedade fragmentada, a câmara mostra apenas perfis, mãos, troncos e silhuetas difusas. É verdade que o cinema é arte do fragmento, na medida em que a objetiva da máquina de filmar focaliza e recorta frações escolhidas da realidade. Paralelamente, a banda sonora concebida para *Blindness* constitui um acréscimo que enfatiza, criativa e coerentemente, a sensação de fragmentação e desagregação da realidade que as personagens do enredo vivenciam. Funcionando como um mecanismo complementar de reiteração temática, contribui para instalar a atmosfera de desorientação e terror que domina o mundo da cegueira. Deste modo, a repetição mecânica e sincopada dos ruídos da banda sonora cria de imediato um envolvimento de perturbação que define a matriz do filme. A ameaça e a

dúvida invadem a narrativa desde o primeiro instante, com o rigor de um axioma geométrico, a partir de uma articulação muito densa entre os sons, as imagens e o enredo. Na obra cinematográfica, as impressões auditivas monopolizam a atenção do espectador, tudo no filme é ruído: buzinas, motores de automóveis, pernas e pés movendo-se ao ritmo dos saltos dos sapatos, água caindo de chuveiros, pires e chávenas a tilintar, gritos de dor e sussurros de prazer nos corpos ofegantes dos amantes, tiros certos. Os sons que proliferam vêm povoar o espaço, mas também colocar balizas e pontos de referência, ou seja, dar alguma significação ao mundo de sombras leitosas em que vagueiam os corpos, agitando-se numa disputa desesperada pelo exíguo espaço disponível. No ambiente fervilhante de sons, tingindo de branco pela cegueira, os olhos impedidos de ver, agarram-se, como é comum, às sensações auditivas, para compensar essa perda, tornando-se o ouvido uma espécie de olho auditivo.

Inquestionavelmente, o discurso sonoro adquire prevalência na montagem do formato fílmico. Até um rádio, introduzido numa das sequências do filme, alcança um significado particular, corroborando o ocasional predomínio da imagem acústica sobre a visual. Tal objeto vulgar do mundo quotidiano serve ainda de elo de ligação entre o manicómio onde os cegos estão encarcerados e o mundo exterior. Uma simples canção, tocada nesse mesmo rádio, audível por personagens e espectadores, introduz um momento de calma. Essa forma de comunicação sensorial aproxima personagens e espectadores numa espécie de ritual de encantamento e empatia. Se na obra literária, o romancista se socorre da palavra escrita para alinhar signos que traduzem a crueza e desespero paroxístico em que está mergulhado o mundo dos cegos, na recriação fílmica, o cineasta dissemina na banda sonora uma profusão de barulhos diversos, estridentes e cortantes, que se intrometem na narrativa, se sobrepõem às vozes, ferem os diálogos, interpelam a nossa humanidade, traçando a fisionomia do caos contemporâneo.

No que concerne ao som não diegético, Meirelles introduziu, no seu filme, um repertório musical minimalista, sem temas grandiloquentes, elegendo a busca de timbres desconhecidos como objetivo principal, pois pretendia-se apresentar um universo sonoro particular, tão novo e estranho para o espectador quanto o universo da cegueira. Esse valor expressivo, com o qual a música enriquece a imagem e que decorre quase “naturalmente” daquilo que vemos, é designado por Michel Chion como “valor acrescentado” (2011:12), e funciona como um meio específico para criar uma emoção particular relativamente à situação mostrada na imagem. Essa

escolha de Meirelles, que resultou na composição exclusiva de músicas para o filme, tocadas com instrumentos artesanais, contribuiu para adicionar originalidade à sua produção e ao processo de recriação da obra. A música de *Blindness* é intencionalmente polissêmica, sugestiva, aberta a infinitas associações, intensificando a experiência visual.

No desenvolvimento da trama, a música de fundo soluça, por vezes, como um lamento plangente, numa sucessão de notas compassadas e repetitivas, sobrepostas às imagens bruxuleantes. Em conjugação com sons metálicos, zumbidos cortantes invadem as cenas e ferem os sentidos.

Quando a narrativa se encaminha para o desenlace, a banda sonora pontua a errância das personagens, movendo-se em fila, à procura de abrigo. A música abandona então as notas de tons vazios e cortantes e adquire timbres mais quentes e suaves, em sintonia com a atmosfera de aconchego e convivência no lar reencontrado. Numa das sequências finais, a imagem de uma chávena de café com leite a fumegar, é embalada pelo dedilhar vibrante das teclas de um piano. A melodia vai-se adensando, à medida que as personagens recuperam, uma a uma, a visão, exacerbando a atmosfera de celebração, os sorrisos e os abraços. Os arranjos musicais no filme funcionam como tensores emocionais de grande impacto dramático, dissolvendo os factos e o enredo na turbulência dos sentimentos, contribuindo para o processo de identificação com o mundo ficcional. Nessa perspetiva, *Blindness* revela-se um filme inovador, na medida que em que dispensa a música de fundo, com uma presença discreta e uma função meramente decorativa, não só recorrendo ao som como reforço pleonástico da narrativa visual, mas também demonstrando uma utilização criativa de materiais sonoros, quer como embraiadores da progressão da história, quer como fatores de tensão especificamente cinematográfica. A sequência de abertura do filme é justamente considerada uma pequena obra-prima de retórica fílmica, na articulação entre o som e a imagem. Se é verdade que um filme é o produto de um intensivo trabalho de equipa, cabe ao realizador orquestrar todas as linguagens. Como se tentou demonstrar, o seu talento criativo é o que lhe permitiu circular por entre um emaranhado de códigos e construir uma obra artística singular e surpreendente, mesmo que o filme tenha como matriz um texto literário já consagrado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

José Saramago foi sobretudo um escritor de ideias que, nos seus romances, criou experimentos, representando e reconstruindo versões possíveis e alternativas da realidade, problematizando e ficcionando a experiência humana. Assim, *Ensaio sobre a Cegueira*, atualizando essa dimensão interventiva da sua escrita, é um texto que configura uma reflexão crítica e uma advertência para um olhar mais atento sobre o quotidiano. Como explica Maria Alzira Seixo (1999:163), essa obra é “uma alegoria da devastação da ignorância, da desatenção ao mundo e à vida, dos efeitos da espectacularidade e da simulação na sociedade que é a nossa, e das formas de clausura e insciência que esses efeitos nos impõem”. O *leitmotiv* da obra literária, de certo modo antecipado na sua epígrafe, elemento paratextual que constitui uma imagem de marca do autor e exerce uma função mobilizadora, ou mesmo moralizadora, resume-se no seguinte pensamento: por vezes, é necessário deixar de ver para ver melhor. A cegueira epidémica, descrita como um mar de brancura leitosa, que não se confunde com as tradicionais trevas da privação de visão, não é uma enfermidade meramente física. Nas próprias palavras do escritor, a pior cegueira é a mental, que faz com que não reconheçamos o que temos à frente (Saramago *apud* Aguilera, 2010:217). Parece, portanto, que a cegueira tem de acontecer para provocar ou forçar a possibilidade de ver.

Abraçando o desafio de traduzir em imagens as ideias que foram elaboradas para ter sentido por meio de palavras, Fernando Meirelles produziu uma obra que, tal como o livro, apresenta mais perguntas que respostas. Trata-se realmente de um filme perturbador que nos mantém presos ao ecrã até o último plano. Num traçado que reedita os núcleos de sentido do romance, o realizador reorquestrou e redimensionou as sequências diegéticas, insuflando-lhes um ritmo diferente, mais dinâmico, edificando um conjunto harmónico e coeso. No entanto, o formato fílmico não se limita a uma tradução mimética do material romanesco, afirma-se antes como um objeto artístico novo e singular, materializado num suporte híbrido e polifónico. Verificámos que a adaptação cinematográfica, enquanto espaço de experimentação estética, plasma a leitura feita pelo realizador e é, por conseguinte, uma reconstrução do romance, o que lhe atribui uma carácter autónomo em relação à obra original. Salvaguardadas as óbvias

divergências, a película de Meirelles, na esteira do modelo saramaguiano, força-nos a olhar, a ver e a reparar em realidades intoleráveis que certamente preferiríamos ignorar.

Percebemos também que tanto o romance quanto o filme exigem grande participação do leitor e do espetador, num diálogo permanente com as respetivas obras. As teias significantes dos dois formatos enredam o recetor em experiências de natureza distinta, solicitando-lhe uma resposta de distanciamento crítico, no caso do livro, e de envolvimento emocional, no que diz respeito ao filme. O jogo com as emoções não deve ser, contudo, confundido com uma eventual intencionalidade lúdica de entretenimento descomprometido do espetador, na medida em que, na nossa opinião, as reações emocionais, sabiamente doseadas pelo realizador, são apenas instrumentos para estimular e promover o pensamento e o raciocínio crítico.

Na verdade, a adaptação filmica do romance *Ensaio sobre a Cegueira*, dirigida por Fernando Meirelles, tem suscitado reações e opiniões diversas no público e na crítica especializada, que oscilam entre os aplausos e depoimentos comovidos e as críticas mais ferozes, que consideram a versão cinematográfica demasiado violenta, deprimente, defraudando as expectativas. A verdade é que, à semelhança de José Saramago, que declarava que vivia desassossegado e escrevia livros para desassossegá-lo (Saramago *apud* Aguilera, 2010:217), o realizador criou uma obra incómoda, que arranca o espetador da sua zona de conforto e o transporta para um universo aterrador, de imundície física e abjeção moral. Daí, os protestos dos detratores do filme, que zurziram a alegada violência gratuita das imagens, por encenarem situações grotescas e irrealistas. Ironicamente, davam assim mostras de sofrer da cegueira que livro e filme denunciavam.

Ambos os universos ficcionais, alicerçados numa mundividência decetiva e distópica, problematizam a cegueira como metáfora da alienação e dos impasses da condição humana no mundo contemporâneo. A recuperação da visão culmina um processo doloroso de aprendizagem e decorre de uma tomada de consciência do vazio existencial do indivíduo nas sociedades ocidentais, que coincide com a demanda e o resgate de uma ética perdida.

Em última instância, o que remanesce das palavras ou das imagens, é, afinal, um sentimento de inquietação e talvez a vontade de ver melhor, ou por outras palavras, reaprender a ver.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Obras consultadas:

- Aguilera, F. G. (Ed.). (2010). *José Saramago nas suas próprias palavras*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Arnaut, A. P. (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- Arnheim, R. (1989). *A Arte do Cinema*. Lisboa: Edições 70.
- Bacon, H. (1994). *Continuity and Transformation – The Influence of Literature and Drama on Cinema as a Process of Cultural Continuity and Renewal*, Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Bañon, J. J. P. (2004). *Pensamento Arquitectónico na Obra de José Saramago – Acerca da Arquitectura da Casa*, Lisboa: Caminho.
- Baptista-Bastos, A. (1996). *José Saramago – Aproximação a um retrato*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Barthes, R. (1981). *O Sistema da Moda*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1984) *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Bennett, P., Hickman, A. & Wall, P. (2007). *Film Studies: The Essential Resource*. New York: Routledge.
- Berrini, B. (1998). *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Bessière, J. (1999). Certitude ethasard, ordinaire et enigme du roman. *Colóquio-Letras*, 151/152, 463-472.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010). *Film Art: an Introduction*. New York: McGraw Hill.
- Borges, A. J. (2010). *José Saramago – Da Cegueira à Lucidez*. Lisboa: Zéfiro.
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Clerc, J. & Carcaud-Macaire, M. (2004). *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris: Klincksieck.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Chion, M. (2011). *A áudiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições texto & grafia.
- Corrigan, T. & White, P. (2009). *The Film Experience – An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin.
- Deleuze, G. (2009). *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Gardies, R. (org.) (2008). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições texto & grafia.
- Geadá, E. (1998). *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Notícias Editorial.
- Goliot-Lété, A. & Vanoye, F. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus Editora.
- Les, J. A.H. (2003). *Cinema e literatura: a metáfora visual*. Lisboa: Campo das Letras.
- Lima, I. P. (1999). Dos «anjos da história» em dois romances de Saramago - «Ensaio sobre a Cegueira» e «Todos os Nomes». *Colóquio-Letras*, 151/152, 415-426.
- Martin, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.
- Martins, L. C., Carvalho C., Santos P. P. & Silva H. (2005). *Rerler José Saramago: Paradigmas Ficcionalis*. Chamusca: Edições Cosmos.
- Maurya, V. (1999). Construction of crowd in Saramago's texts. *Colóquio-Letras*, 151/152, 267-278.
- Metz, C. (1990). *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford.
- Morin, E. (1980). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes.
- Nelmes, J. (Ed.) (1996). *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge.
- Phillips, P. (2000). *Understanding Film Texts – Meaning and Experience*. London: British Film Institute.

- Reis, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, J. (1994). *Cadernos de Lanzarote – Diário I*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, J. (1995). *Cadernos de Lanzarote – Diário II*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, J. (1996). *Cadernos de Lanzarote – Diário III*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, J. (1999). *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, J. (2009). *O Caderno – Textos Escritos para o Blog. Setembro de 2008 – Março de 2009*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Saramago, J. (2010). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Seixo, M. A. (1999). *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Silva, V. A (1999). Metáforas da Miséria e da Esperança Humanas no Ensaio Sobre a Cegueira de José Saramago. *Saramago*, Braga: Feira do Livro de Braga.
- Sousa, S. P. (2001). *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura – A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Braga: Universidade do Minho.
- Stam, R. & Raego, A. (Ed.) (2004). *A Companion to Literature and Film*. Maiden: Blackwell Publishing.
- Stam, R. & Raego, A. (Ed.) (2005). *Literature and Film – A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Maiden: Blackwell Publishing.
- Venâncio, F. (2000). *José Saramago: a luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras.
- Vieira, A. C. (1999). Da história do indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago: do “Evangelho” a “Todos os nomes”. *Colóquio/Letras*, nº 151/152, 379-393.
- Vincendeau, G. (Ed.) (2001). *Film/Literature/Heritage – A Sight and Sound Reader*. Londres: British Film Institute Publishing.
- Viveiros, P. (2003). *A Imagem do Cinema: História, Teoria e Estética*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

**Filmografia:**

Meirelles, F. (Realizador). (2008). *Blindness* [DVD]. CLMC – Multimédia S.A.

**Consultas eletrónicas:**

Abeel, E. (2008). Cannes 08: Fernando Meirelles on "Blindness". *Independent Film Channel*. Consultado em 25/11/2011, disponível em <http://www.ifc.com/fix/2008/05/cannes-08-fernando-meirelles-o>.

Barthes, R. (1977). *Image Music Text*. Consultado em 18/07/2012, disponível em <http://vogmae.net.au/intmedia/pubs/FromWorkToText.pdf>

Bello, M. R. L. (2001). *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. Consultado em 25/03/2013, disponível em <http://hdl.handle.net/10400.2/1296>.

Bordwell, D. (2000). *Studying Cinema*. Consultado em 15/01/2013, disponível em <http://www.davidbordwell.net/>.

Bordwell, D. (2008). *Doing Film History*. Consultado em 15/01/2013, disponível em <http://www.davidbordwell.net/>.

Bordwell, D. (2010). *The Classical Hollywood Cinema Twenty-Five Years Along*. Consultado em 15/01/2013, disponível em <http://www.davidbordwell.net/>.

Bordwell, D. (2012). *The Viewer's Share: Models of Mind in Explaining Film*. Consultado em 15/01/2013, disponível em <http://www.davidbordwell.net/>.

Calligaris, C. (2008). *Ensaio sobre a cegueira*. Folha de S. Paulo. Consultado em 18/04/2012, disponível em <http://www.folha.uol.com.br/>

Landim, W.. Ensaio sobre Meirelles. *Portal de Cinema*. Consultado em 18/04/2012, disponível em [http://www.portalde cinema.com.br/Colunas/cl\\_cegueira.htm](http://www.portalde cinema.com.br/Colunas/cl_cegueira.htm)>.

Meirelles, F.. *Blindness*. Consultado em 17/10/2011, disponível em <http://blogdeblindness.blogspot.com>.

Meirelles, F. (2008). Entrevista. *Folha de S. Paulo*. Consultado em 18/04/2012, disponível em <http://www.folha.uol.com.br/>

Rodríguez, A. S. (2009). Cinema – A ciegas, ou comment apprendre à voir. Consultado em 20/04/2012, disponível em [http:// www.lepetitjournal.com](http://www.lepetitjournal.com).



## ANEXOS

### **Anexo 1 – Comunicado do governo (*Ensaio sobre a Cegueira*)**

Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidémico de cegueira provisoriamente designado por mal-branco e desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio supondo que de um contágio se trata. Supondo que não estaremos apenas perante uma série de coincidências por enquanto inexplicáveis. A decisão de reunir num mesmo local as pessoas afetadas, e em local próximo, mas separado, as que com elas tiveram algum tipo de contacto, não foi tomada sem séria ponderação. O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como cumpridores cidadãos que devem de ser as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará acima de quaisquer outras considerações pessoais, um ato de solidariedade para com o resto da comunidade nacional. Dito isto, pedimos a atenção de todos para as instruções que se seguem, primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas, será inútil qualquer tentativa de manipular os interruptores, não funcionam, segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata, terceiro, em cada camarata existe um telefone que só poderá ser utilizado para requisitar ao exterior a reposição de produtos de higiene e limpeza, quarto, os internados lavarão manualmente as suas roupas, quinto, recomenda-se a eleição de responsáveis de camarata, trata-se de uma recomendação, não de uma ordem, os internados organizar-se-ão como melhor entenderem, desde que cumpram as regras anteriores e as que seguidamente continuamos a enunciar, sexto, três vezes ao dia serão depositadas caixas de comida na porta da entrada, à direita e à esquerda, destinadas, respetivamente, aos pacientes e aos suspeitos de contágio, sétimo, todos os restos deverão ser queimados, considerando-se restos, para este efeito, além de qualquer comida sobrança, as caixas, os pratos e os talheres, que estão fabricados de

materiais combustíveis, oitavo, a queima deverá ser efetuada nos pátios interiores do edifício ou na cerca, nono, os internados são responsáveis por todas as consequências negativas dessas queimas, décimo, em caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão, décimo primeiro, igualmente não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior na hipótese de virem a verificar-se doenças entre eles, assim como a ocorrência de desordens ou agressões, décimo segundo, em caso de morte, seja qual for a sua causa, os internados enterrarão sem formalidades o cadáver na cerca, décimo terceiro, a comunicação entre a ala dos pacientes e a ala dos suspeitos de contágio far-se-á pelo corpo central do edifício, o mesmo por onde entraram, décimo quarto, os suspeitos de contágio que vierem a cegar transitarão imediatamente para a ala dos que já estão cegos, décimo quinto, esta comunicação será repetida todos os dias, a esta mesma hora, para conhecimento dos novos ingressados. O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever. Boas noites.

**Anexo 2 – Comunicado do governo (*Blindness*)**

Atenção... Atenção...

O governo lamenta ter sido forçado a pôr em prática com urgência o que acha seu dever para proteger a população, seja como for. Estamos numa situação de crise. Uma epidemia de cegueira surgiu, provisoriamente designada por "Mal Branco". Confiamos no espírito e cooperação pública de todos os cidadãos para deter qualquer futuro contágio. A decisão de pôr de quarentena todos os infetados não foi tomada sem cuidadosa ponderação. Fiquem certos de que o isolamento em que se encontram representa, acima de quaisquer considerações pessoais, um ato de solidariedade com o resto da nação.

Com esse espírito de cooperação, pedimos que todos prestem atenção às seguintes instruções. Número um: cada doente escolherá a sua cama. Dois: cada camarata vai eleger o chefe ou representante para comunicar com o exterior.