

Saramago vai ao cinema: o processo narrativo adaptado de *Ensaio sobre a cegueira*

Luiz Rogério Camargo¹

FAE - Centro Universitário

Resumo

Este trabalho tem como objetivo discutir a adaptação fílmica do livro *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, feita pelo diretor Fernando Meirelles. O foco do estudo recai sobre o aspecto narrativo de diferentes linguagens. A fim de transpor a obra literária para o cinema, o diretor lança mão de três pontos de vista para contar a história. O primeiro pode ser caracterizado como a visão do diretor e tem por característica o uso da câmera para colocar o espectador no meio da ação. O segundo diz respeito à visão da personagem denominada mulher do médico, permitindo ao espectador acompanhar a história a partir do que somente ela pode ver. O terceiro está atrelado ao ponto de vista da personagem velho da venda preta e se utiliza do recurso voz *off* para narrar os acontecimentos. Tais recursos, juntos, apresentam um novo olhar sobre a obra literária, ampliando ainda mais sua significação. A base teórica a respeito de adaptação e intermedialidade tem como fundamento sobretudo as reflexões de Julie Sanders (2006, 2008) e Linda Hutcheon (2011).

Palavras-chave

Narrativa. Adaptação. Fernando Meirelles. José Saramago. *Ensaio sobre a cegueira*.

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Letras pela UFPR. Especialista em Letras: Interfaces entre Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Estadual do Centro Oeste (Unicentro). Graduado em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Unicentro. Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Unicentro. Professor de literatura, língua portuguesa e oratória na FAE Centro Universitário.

Introdução

Em 2008, o diretor brasileiro Fernando Meirelles trouxe a público a adaptação para o cinema do romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) – *Blindness* no título original do filme – de José Saramago. Sua relação com a literatura, porém, é anterior a isso. De 2002, seu primeiro filme de projeção nacional, *Cidade de Deus*, tem como base a obra homônima de Paulo Lins. Depois, em 2005, foi a vez do *best-seller* de John Le Carré, *O jardineiro fiel*. Em todas as produções, o diretor teve boa acolhida de público e recebeu elogios dos autores. Conforme explica, tal interesse por filmar a partir da literatura vem do fato de ele mesmo ser, antes de tudo, um leitor voraz: “Quando gosto muito de um livro, fico com vontade de filmar” (MEIRELLES, 2008, p. 16).

Em relação ao romance de Saramago, Meirelles vinha tentando negociar a adaptação desde 1997, quando tentou comprar os direitos da obra. À época, entretanto, a realização do filme esbarrou no veto do próprio Saramago, que a considerava inadaptável. Somente anos depois, enquanto se ocupava das gravações de *O jardineiro fiel*, é que Meirelles foi procurado por um produtor canadense, que conseguira os direitos do romance e o queria na direção.

Das obras com as quais havia trabalhado até aquele momento, Meirelles considera *Ensaio sobre a cegueira* a mais difícil de todas, justamente em razão de ser a que contém as ideias mais abstratas, se comparadas com *Cidade de Deus* – vindas de um livro “puro fato” (MEIRELLES, 2008, p. 17), como ele mesmo comenta, ou com *O jardineiro fiel* – cujo maior problema estava em cortar a história, transformando as 600 páginas do romance em um filme de 120 minutos.

Tal dificuldade parece estar atrelada ao fato de que, não apenas *Ensaio sobre a cegueira*, mas a obra romanesca de José Saramago como um todo é marcada pela presença ostensiva de um narrador, cujas peculiaridades são marcas registradas do estilo

saramaguiano. Afinal, provém do narrador o ponto de vista escolhido para contar a história e, sendo um elemento complexo da dimensão literária, tal questão se coloca igualmente problemática quando da adaptação para a linguagem cinematográfica.

Conforme explica Michael Rabiger (2007), assim como na literatura, nos filmes, o ponto de vista muda temporariamente sempre que a mudança aumenta as percepções do espectador, o que pode ser feito por diferentes vias: cortes, mudanças de ângulo, cobertura subjetiva do ponto de vista de determinada personagem etc., de modo que, segundo o autor, “a intenção do ponto de vista é, afinal, criar uma introspecção empática nos sentimentos e pensamentos de um personagem – ele não se preocupa apenas com o que esse personagem vê” (RABIGER, 2007, p. 124).

No caso do filme de Meirelles, a escolha do ponto de vista é ainda mais determinante para a percepção do espectador, já que implica a (re) criação do narrador do romance por meio dos recursos oferecidos pelo cinema. Para tanto, o cineasta se utiliza de pelo menos três modos, ou pontos de vista, diferentes para dar conta da problemática do narrador, a saber: a utilização da câmera, que faz do próprio diretor o narrador, embora sua presença seja evidente no processo todo; a adoção do ponto de vista da personagem denominada mulher do médico e, por fim, a utilização da personagem chamada de velho da venda preta, à qual se junta o recurso de voz *off*, recurso a partir do qual um texto ou fala de determinada personagem é dito (a) ou gravado (a) sobre a imagem sem que essa personagem apareça.

Assim sendo, este trabalho tem por objetivo discutir o processo de adaptação do romance *Ensaio sobre a cegueira* para sua versão fílmica. Para tanto, o que se procura é dar enfoque especificamente ao aspecto narrativo a partir da linguagem das diferentes mídias – livro e filme. Desse modo, partiremos de algumas reflexões sobre a questão da adaptação para, em seguida, determo-nos no processo em si, mais especificamente, procurando perceber como Meirelles resolve a problemática do narrador do romance para o longa-metragem.

Uma nota sobre o conceito de adaptação

Na introdução deste trabalho, usamos a palavra adaptação de modo aparentemente inadvertido, assumindo-a como a mais apropriada para definir o processo de mudança entre diferentes mídias e, conseqüentemente, entre suas respectivas linguagens. No entanto, certa reflexão se faz necessária, dada a extensão da nomenclatura a esse respeito, abundante nos estudos de intermedialidade.

Conforme explica Julie Sanders (2006), os estudos de adaptação mobilizam um largo vocabulário, dentre os quais se destacam: “version, variation, interpretation, continuation, transformation, imitation, pastiche, parody, forgery, travesty, transposition, reevaluation, revision, rewriting, echo” (SANDERS, 2006, p. 18). Como o amplo leque sugere, tais termos podem levar a caminhos muito diferentes e até mesmo opostos de interpretação. Daí adotarmos, para este trabalho, a definição de adaptação utilizada pela autora, segundo a qual: “Adaptação pode ser uma transposição prática, fundindo um gênero específico em outro modo genérico, um ato de re-visão em si mesmo” (SANDERS, 2008, p. 18). Dessa definição, continua a autora, resulta que a adaptação pode ser, ainda, uma simples tentativa de tornar textos “relevantes” ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores, por meio de um processo de aproximação e atualização:

Adaptação é, entretanto, frequentemente um processo envolvendo a transição de um gênero a outro: romances em filmes; peça de teatro em musical; a dramatização da prosa narrativa e da prosa ficcional; ou o movimento inverso de tornar peças de teatro em prosa narrativa (SANDERS, 2008, p. 19).

Tais discussões acerca do processo de adaptação implicam, ainda na visão da autora, reinterpretações de textos estabelecidos em novos gêneros, ou a recolocação de um texto “original” ou texto-fonte, numa nova configuração temporal e/ou cultural, a qual pode ou não envolver uma troca de gênero.

Por seu turno, Linda Hutcheon (2011) argumenta, em resposta a certa crítica que vê as adaptações sempre como criações inferiores e secundárias em relação à supremacia do texto-fonte, que “as adaptações nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam essa aura consigo” (HUTCHEON, 2011, p. 25), posto se tratar do que ela chama de “repetição com variação”.

Sem desconsiderar o óbvio apelo financeiro exercido pela adaptação – há que se levar em conta o contexto de um mundo pós-romântico e capitalista que valoriza a novidade em primeiro lugar – Hutcheon defende o trabalho da *adaptação enquanto adaptação*, o que significa pensá-las como “obras inerentemente ‘palimpsestuosas’ – para utilizar o importante termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander” (HUTCHEON, 2011, p. 27). Para a autora, a afirmação de que uma obra é uma adaptação implica abertamente o reconhecimento de uma relação declarada com um texto anterior, o texto em “segundo grau” de Gérard Genette, criado e recebido em conexão com um anterior. Daí os estudos de adaptação serem frequentemente estudos comparados – o que não é o mesmo que dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser considerados e interpretados como tais: “Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como *adaptações*” (HUTCHEON, 2011, p. 28, grifos da autora).

Nesse sentido, Hutcheon alerta para a falácia da fidelidade, questão tantas vezes espinhosa e, não raro, mal resolvida, mas que vem sendo cada vez mais desafiada pela variedade de perspectivas de abordagem nos estudos de adaptação. Considerando haver pouca necessidade de engajamento direto na questão sobre os graus de proximidade com o “original”, a autora se interessa mais pelo fato de que o discurso moralmente carregado da fidelidade se baseia na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado, o que não passaria de um engano, como já referido:

A adaptação é repetição, porém, repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a

vontade de prestar homenagem, copiando-o. Adaptações tais como as refilmagens podem inclusive expor um propósito misto: “homenagem contestadora” (GREENBERG, 1998, p.115), edipianamente ciumenta e, ao mesmo tempo, veneradora (HORTON; MCDUGAL, 1998b, p.8) (HUTCHEON, 2011, p. 28-29).

Para além do debate sobre a questão da fidelidade, Hutcheon oferece três perspectivas distintas, porém inter-relacionadas, sob as quais a adaptação pode ser abordada, a saber: *como uma entidade ou produto formal, como um processo de criação ou a partir de seu processo de recepção*.

Em primeiro lugar, vista como uma *entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada [...] (HUTCHEON, 2011, p. 29, grifos da autora).

Em segundo, como um *processo de criação*, adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação [...] (HUTCHEON, 2011, p. 29, grifos da autora).

Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação (HUTCHEON, 2011, p. 30, grifos da autora).

Particularmente, neste trabalho, a primeira das perspectivas nos parece a mais acertada para tratar da adaptação de *Ensaio sobre a cegueira*, sendo também a mais próxima de Sanders, posto que, no caso do filme de Meirelles, trata-se justamente de uma transcodificação midiática, de um romance para um filme. Ademais, ainda que toda adaptação seja sempre “uma derivação que não é derivativa” (HUTCHEON, 2011, p. 30), percebe-se, no longa-metragem do brasileiro, um esforço em preservar certos aspectos essenciais do enredo, da composição das personagens – sobretudo no que diz respeito às características inerentes à designação dessas personagens (médico, mulher do médico,

rapariga dos óculos escuros, velho da venda preta etc.), sem perder de vista a liberdade de (re) criação que tal transcodificação implica.

Portanto, longe de fechar a questão, as considerações de Sanders e Hutcheon servem como norte para pensar a questão da fidelidade na adaptação, posto que a mudança de um gênero a outro implica, necessariamente, uma mudança de mídia (neste caso, livro para vídeo) e, inevitavelmente, da própria linguagem de cada gênero. Ou, como bem lembra Anelise Corseuil (2009),

É necessário que se ressalte a importância de uma perspectiva crítica que leve em conta os elementos específicos da linguagem cinematográfica, incluindo elementos como montagem, fotografia, som, cenografia, ponto de vista narrativo, responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema (CORSEUIL, 2009, p. 370).

Ademais, a própria noção de “infidelidade” tem se provado um poderoso recurso criativo, responsável por diferentes e interessantes leituras de uma mesma obra, seja pela visão particular do adaptador, seja pela gama de recursos que cada mídia pode oferecer em relação ao texto-fonte.

Saramago e o narrador (in) existente

Como explica em entrevista, uma das grandes preocupações de Meirelles na adaptação de *Ensaio sobre a cegueira* estava na problemática do narrador. Não só porque Saramago cunhou um estilo de escrita muito próprio – a ausência de marcas formais de pontuação, como exclamação e interrogação, bem como a não utilização de dois pontos e travessão para indicar os diálogos, somados ao abundante uso de vírgulas para separar as falas, e unicamente o ponto-final para separar períodos –, mas porque, no romance, é por meio de um narrador-observador em terceira pessoa, predominantemente onisciente, que tudo se dá a conhecer. Mesmo quando o leitor acompanha o desenrolar da história pela

visão da mulher do médico – na obra, única a conservar a visão – ou o velho da venda preta, quem dá o tom dessas impressões ainda é o narrador, como explicaremos melhor adiante.

Além disso, no âmbito da narrativa, o papel do narrador figura como um dos mais complexos dentre todos os tópicos de discussão, valendo, inclusive, uma conferência de Saramago sobre o assunto, no encerramento dos Cursos de Verão da Universidade Complutense, em El Escorial, Espanha, posteriormente registrada no quarto volume dos *Cadernos de Lanzarote* (1997), sobre a qual vale a pena determo-nos um pouco.

Em sua fala, de início, Saramago não nega completamente a existência do narrador, essa “figura de abstração” ou “entidade escorregadia”, como a refere, mas questiona-se, justamente, se uma excessiva atenção sobre o narrador não estaria contribuindo para a redução do autor e do seu pensamento sobre o papel perigosamente secundário na compreensão complexiva da obra. Para o escritor, uma ficção significa a expressão ambiciosa de uma parcela identificada da humanidade, isto é, justamente do autor. Saramago também se pergunta se, quem sabe, ao ler um romance, o leitor não tenha a secreta esperança de descobrir, mais do que a história, a pessoa invisível, mas onipresente desse autor. “Provavelmente (digo provavelmente...), o leitor não lê o romance, lê o romancista.” (SARAMAGO, 1997, p. 194).

Para o romancista português, tal assertiva não implica um abono à procura desenfreada do autor em cada palavra escrita, mas no contrário: o autor já estaria em todo o livro porque o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. Daí que a afirmação de Flaubert “Madame Bovary sou eu”, na visão de Saramago, não pecaria por excesso, mas por defeito, uma vez que Flaubert não era só Emma, mas todos os personagens, a casa, a rua e a cidade, reais ou inventadas. “Porque a imagem e o espírito, e o sangue e a carne de tudo isso, tiveram de passar, inteiros, por uma só entidade: Gustave Flaubert, isto é, o homem, a pessoa, o Autor” (SARAMAGO, 1997, p. 195). Na visão de Saramago, o autor não narra nos seus livros a sua história pessoal aparente, no sentido de biografia linear – que pode não ter nenhum fato interessante; o que o autor conta é sempre

uma vida outra, labiríntica, “a vida profunda, que dificilmente ousaria ou saberia contar com a sua própria voz e em seu próprio nome” (SARAMAGO, 1997, p. 195). E conclui:

Finalmente, talvez seja por algumas destas razões que certos autores, entre os quais me incluo, privilegiam, nas histórias que contam, não a história que viveram ou vivem (fugindo assim, às armadilhas do confessionalismo literário), mas a história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que não podem impedir-se de ser também mentiras. Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a única história que quero e posso contar. Quanto ao narrador, se depois disto ainda houver quem o defenda, que poderá ele ser senão a mais insignificante personagem de uma história que não é a sua? (SARAMAGO, 1997, p.196).

Como se percebe, é compreensível a confessa preocupação de Meirelles sobre o narrador, já que, para o próprio Saramago, a questão é intrincada e sempre passível de discussão. Além disso, no processo de adaptação do romance, a escolha do ponto de vista sob o qual a história seria contada era tão decisiva para o diretor quanto para o escritor no momento exato da escrita.

Passemos, pois, a examinar mais detidamente as implicações dessa escolha.

Meirelles e o(s) narrador(es) possível(eis)

Quando da primeira exibição de *Blindness* no Festival de Cannes, havia muitos trechos mais de narração em voz *off* da personagem denominado velho da venda preta, interpretado por Danny Glover, do que depois da edição final. Consta disso que Meirelles não ficou satisfeito e acabou cortando partes sob a justificativa de que “A narração tinha muitos trechos textuais do livro, mas ao assistir na tela, achei que estava conduzindo muito o espectador. O livro é tão aberto a interpretações, e a narração tirava isso” (MEIRELLES, 2008, p. 18).

Talvez por isso, diferentemente do romance, centrado em um único narrador, o filme trabalha com três planos narrativos distintos, mas que se interpenetram e se complementam a todo instante: o diretor, a mulher do médico e o velho da venda preta, a

fim de conseguir um melhor domínio sobre essa já referida questão da identidade “abstrata” e “escorregadia”. Tal escolha, fundamental na mudança do ponto de vista fílmico, está relacionada ainda à divisão de três atos, estabelecida por Meirelles, a fim de enfatizar a alternância de foco.

I ato – o diretor

No primeiro deles, que marca o início da cegueira, o ritmo do filme é bastante acelerado, marcado pelo aparecimento de vários casos da epidemia – assim também referida – que se alastra, bem como suas consequências: caos nas cidades, acidentes, mortes e o progressivo estado de pânico que se instaura. Assim como no livro, o espectador, inicialmente, não fica sabendo exatamente o que está acontecendo, consciência que vai sendo tomada no desenrolar da trama. Nesse momento, a predominância narrativa está centrada na figura do diretor, tão onisciente quanto o narrador romanesco. Conforme explica o próprio Meirelles no *blog* denominado “Diário de Blindness”, criado pelo diretor para registrar o dia a dia das filmagens:

No começo de “Blindness”, quem conta a história é o diretor (eu mesmo) com a ajuda da equipe, claro. Conto a história colocando a câmera, os microfones e com eles, o espectador, sempre no meio da ação. Por eu ser um narrador privilegiado, que já leu o roteiro até o final, você, o espectador, vai perceber que há uma epidemia se alastrando antes mesmo que os personagens se deem conta disso, coitados. Como também sou um contador que está fora da trama, posso pular de um personagem para outro e acelerar os acontecimentos para chegar mais rápido ao segundo ato quando todo mundo vai para uma quarentena num asilo (MEIRELLES, 2007).

Esse primeiro modo de narrar faz parte do processo já presente na obra literária, mais especificamente até o oitavo capítulo, quando chega a primeira grande leva de cegos à quarentena. Até então, o leitor vai tomando conhecimento da história particular de cada um dos personagens principais e se ambientando à gradual situação de cegueira. No entanto,

apesar das constantes interferências do narrador acerca do caos que se instaura, a narrativa ainda carece de um panorama sobre a situação do país fora dos limites do encarceramento.

É aqui também que a câmera, a angulação, as cores, as luzes e a focalização servem de ferramentas a esse narrador-diretor, inclusive para dar conta do jogo contrastivo criado por Saramago na ambientação do romance. A todo momento, no texto, o autor faz uso de termos como dia/noite, branco/negro, ver/cegar, luz/escuridão, visão/cegueira etc., para descrever a situação em que as personagens se encontram. Tal equivalente, na linguagem cinematográfica, encontra-se na ampla exploração de elementos visuais, cuja tônica está na cor branca para representar os diversos níveis de cegueira. Geralmente quando uma personagem está para cegar ou se torna cega, tal indicação é feita pela predominância da cor branca, seja na focalização de uma janela aberta para o dia (casal de japoneses), um feixe de luz vindo de um carro que passa (ladrão de carro), a desfocalização da visão, que aparece embaçada também para o espectador (médico), luzes fortes que se acendem em algum ambiente (consultório do médico) etc. Há também, para a mesma finalidade, o uso de recursos de transição de cena como o *fade-in* e o *fade-out*², além da ampla exploração de elementos que funcionam como uma espécie de lente sobre a visão do espectador, renunciando a cegueira ou a ela fazendo alusão, como é o caso da visão através de um olho-mágico, de uma vidraça, de lentes num aparelho oftalmológico etc. Tal escolha procura dar conta da diversa nomenclatura empregada por Saramago para denominar a cegueira, como, por exemplo: “mar de leite”, “mal branco”, “névoa”, “muro branco”, “brancura luminosa”, “luz que se acende”, “treva branca” etc.

Interessante notar também que tais recursos são empregados para ilustrar outro tipo de cegueira, mais de ordem moral do que física, identificáveis sobretudo nos momentos em que os personagens, já cegos, parecem não atentar para a situação em que todos se encontram, pensando mais em si mesmos do que na situação coletiva. É o caso, por exemplo,

² *Fade-in* pode ser entendido como a gradativa aparição da imagem, a partir da tela escura. Seu oposto, o gradativo escurecimento da imagem a partir da tela clara, é chamado de *fade-out*.

da briga entre o primeiro cego e o homem que o roubou, ou o momento em que o médico e sua mulher não conseguem se entender, ou ainda quando os cegos disputam violentamente, entre si, a distribuição da comida.

No entanto, a cegueira não é representada apenas pela predominância da cor branca. Nos momentos de maior tensão do filme, sobretudo na cena do estupro coletivo das mulheres, ou quando há uma total ausência de comunicação entre as personagens, diferentemente do resto do filme, o que predomina é a tonalidade escura, por vezes, tornando a tela um quadro praticamente preto em que quase nada se distingue. Durante o episódio das violações, tal recurso perpassa toda a cena, de modo que o espectador não visualiza diretamente o que está acontecendo, mas pode deduzir e imaginar. Tal escolha se justifica ainda como uma tentativa de aliviar o impacto sobre quem assiste, já que pouca coisa é mostrada explicitamente, embora os gemidos e gritos de dor somados à trilha sonora sejam mais do que suficientes para dar a tonalidade dos acontecimentos.

É ainda nesse primeiro momento da história, tanto no romance quanto no filme, que a figura do velho da venda preta assume pela primeira vez o papel de resumir a situação em que todos se encontram, pelo menos até o ponto em que ele mesmo cegou definitivamente:

Logo nas primeiras vinte e quatro horas, *disse*, se era verdadeira a notícia que correu, houve centenas de casos, todos iguais, todos manifestando-se da mesma maneira, a rapidez instantânea, a ausência desconcertante de lesões, a brancura resplandecente do campo visual, nenhuma dor antes, nenhuma dor depois. No segundo dia falou-se de haver uma certa diminuição no número de novos casos, passou-se das centenas às dezenas, e isso levou o Governo a anunciar prontamente que, de acordo com as mais razoáveis perspectivas, a situação não tardaria a estar sob controlo (SARAMAGO, 1995, p. 122, grifos nossos).

Todavia, mal a personagem começa seu relato, o narrador, que é quem verdadeiramente faz o intermédio entre a fala da personagem e o leitor, não hesita em interferir, afirmando que o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, cujo objetivo está na valorização da informação pelo uso correto do vocabulário. E explica:

É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, *como relator complementar*, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados (SARAMAGO, 1995, p. 122, grifos nossos).

Na sequência, o narrador reassume a história, elencando, de maneira rápida e pontual, as consequências da disseminação da cegueira. Tal procedimento, note-se, não deixa de ser também uma adaptação no escopo da própria obra. A fim de atingir certo nível estético e informativo, como o narrador justifica, a linguagem necessita ser rearranjada, exatamente o mesmo feito por Meirelles ao optar, nesses momentos, pelo foco narrativo sob a visão do diretor e não sob a de algum personagem na sucessão de cenas que situam o espectador no contexto da história. “Com esse filme aprendi que às vezes não é preciso fazer a trama andar, o simples deslocamento do ponto de vista, a troca de narrador, gera um enorme movimento mesmo que a ação pare” (MEIRELLES, 2007).

II ato – a mulher do médico

Num segundo momento do filme, conforme a divisão de Meirelles, quando a ação se desloca da cidade para o asilo, o foco narrativo passa do diretor para a mulher do médico (interpretada pela atriz Juliane Moore), sendo através da visão dela que o espectador acompanha o que acontece:

Colada nela, a câmara fica trancada no asilo de quarentena também, vê ou sabe apenas o que a Mulher do Médico vê e sabe. Esse é o momento em que a trama desacelera um pouco para que o espectador embarque na viagem desta personagem vivendo junto sua experiência (MEIRELLES, 2007).

Sendo a única personagem que não ficou cega, a escolha da perspectiva da mulher do médico para contar a história cumpre, como no romance, a função de colocar o espectador no lugar da personagem cujo fardo se torna ainda mais pesado pelo fato de que

os demais personagens, à exceção do médico, seu marido, não sabem que ela enxerga. E mais. Por meio da perspectiva dessa personagem, o espectador acompanha todo o complexo e paulatino processo de degradação e animalização dos seres humanos ao redor, cada vez mais afundados em suas respectivas cegueiras que vão muito além da impossibilidade de ver. Desse modo, espectador e personagem acabam se fundindo num só, dividindo, portanto, a responsabilidade da visão num mundo onde todos os demais estão completamente cegos. “A mulher do médico suspirou, levou as mãos aos olhos, necessitou fazê-lo porque estava a ver mal, mas não se assustou, sabia que eram só lágrimas. Depois continuou o seu caminho” (SARAMAGO, 1995, p. 154).

Como se não bastassem todos os horrores assistidos pela mulher do médico no asilo, cabe a ela também o encargo de guiar os cegos pela cidade, seja em busca de comida, seja em busca de abrigo, depois que finalmente escapam do confinamento. Sendo a única que enxerga, a percepção da personagem é moldada conforme a narrativa se desenrola, levando-a a perceber a fragilidade da condição humana, bem como o inominável a que é capaz de chegar. Talvez por isso não hesite em perdoar o marido e a rapariga de óculos escuros pela traição quando os apanha em pleno ato sexual. Apesar de ocorrer em pontos distintos da narrativa romanesca e cinematográfica, a importância do gesto da personagem permanece inalterada. Tão logo os dois percebem a presença da mulher do médico no recinto, dão-se conta do que estavam fazendo. Todavia, para a surpresa de todos, personagens, leitor e espectador, a reação é o completo oposto do esperado, como se lê:

Não te levantes, e uma mão pousou-se no seu peito com a leveza de um pássaro, ele ia falar, talvez repetir que não sabia o que lhe tinha dado, mas a voz disse, Se não disseres nada compreenderei melhor. A rapariga dos óculos escuros começou a chorar, Que infelizes nós somos, murmurava, e depois, Eu também quis, eu também quis, O senhor doutor não tem culpa, Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada, quem me dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida. Sentou-se na borda da cama, estendeu o braço por cima dos dois corpos, como para cingi-los no mesmo amplexo, e, inclinando-se toda para a rapariga dos óculos escuros, murmurou-lhe baixinho ao ouvido, Eu vejo (SARAMAGO, 1995, p. 172)

Ainda que por vezes tenha desejado não ver, justamente para não ter que presenciar todo o processo de degradação das pessoas e do ambiente à sua volta, é por meio da visão dessa personagem que o drama se manifesta. Sendo ela a narradora, seu ponto de vista é também o ponto de vista do espectador. Se ela não pode se privar de ver, tampouco o pode aquele que assiste.

III ato – o velho da venda preta

À medida que a história segue, a situação vai evoluindo vagarosamente até que, passando pouco mais da metade do filme, entra em cena o já referido velho da venda preta, considerado por Meirelles o *alter-ego* do próprio Saramago. Entretanto, diversamente do olhar do diretor e da mulher do médico, ocupados em mostrar os fatos, “a voz deste narrador tardio, o Velho da Venda Preta, nos conta o que se passa na cabeça dos personagens, conta uma história mais profunda narrando as implicações e consequências do que acontece, criando uma nova camada de leitura para o filme” (MEIRELLES, 2007).

Por usar uma venda sobre o olho já cego antes da cegueira branca e ter a visão do outro olho bastante comprometida pela catarata – no início da história, tanto do romance quanto do filme, a personagem está no consultório do médico aguardando para ser atendida e fala-se da necessidade de uma cirurgia corretiva – talvez seja essa personagem justamente a que tenha o mais vivo contato com sua própria interioridade. Para além do que se olha e do que se vê, é ele que de fato “repara” (para retomar a epígrafe do romance) no que acontece. Por isso sua postura é mais resistente aos acontecimentos do mundo sensível, no qual as pessoas terminam reduzidas a animais guiados quase que exclusivamente pelos instintos mais básicos de sobrevivência.

Aliás, no romance, são inúmeras as passagens que dão conta desse processo de animalização das pessoas, como ilustram os exemplos em que se lê: “Nos sítios mais frequentados, desde que não seja em campo aberto, como a cerca, a gente já não se perde,

com um braço esticado à frente e uns dedos a mover-se como antenas de insectos chega-se a toda parte [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 86, grifos nossos); “o médico tinha subido as calças. Depois baixou-as, quando calculou que estaria sozinho, mas não foi a tempo, sabia que estava sujo, sujo como não se lembrava de ter estado alguma vez na vida. *Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas*” (SARAMAGO, 1995, p. 96, grifos nossos); “Alguém protestou lá do fundo, Porcos, são como os porcos. *Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega* que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto” (SARAMAGO, 1995, p. 96, grifos nossos); “*Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais*, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima[...]” (SARAMAGO, 1995, p. 96, grifos nossos).

Esse mesmo processo é (re) significado por Meirelles ao (re) criar, no filme, a ambientação presente no romance, sobretudo no tocante à sujeira progressiva do espaço, intimamente ligada à degradação das pessoas que a produzem. Assim, é como se houvesse graus de deterioração cada vez mais profundos, afetando não somente o âmbito físico, mas também o moral das personagens.

Talvez por ser quem melhor compreende a cegueira ao seu redor, em virtude da sua própria, anterior aos eventos narrados, o velho da venda preta tenha sido escolhido para dar voz a uma espécie de interioridade, sua e dos outros. Daí a justificativa da técnica de *voz off* para este foco narrativo específico, pois é através da sua “visão” e sensibilidade que o espectador tem acesso às atividades das personagens e penetra mais a fundo em sua construção no universo cinematográfico. Pois como explica Martin Marcel (2007) a respeito do plano da significação fílmica, nem sempre a imagem consegue oferecer indicações precisas quanto ao sentido profundo dos acontecimentos. Embora a câmera os reproduza fielmente, ainda assim, o que ela afirma é apenas a materialidade do fato bruto reproduzido, mas não sua significação:

Assim, a imagem de uma luta entre dois homens não indica necessariamente se se trata de um confronto amistoso ou de uma rixa e, neste caso, qual dos dois adversários está com a razão. Pois a imagem, por si só, mostra e não demonstra. *Por isso o comentário tem tanta importância (nos noticiários de cinema, por exemplo), e sabemos que é possível fazer as imagens dizerem as coisas mais contraditórias* (MARCEL, 2007, p. 26-27, grifos nossos).

Por fim, a partir do terceiro ato, voltando à divisão de Meirelles, quando os personagens finalmente conseguem sair do asilo e voltar para a cidade, os três narradores se juntam, numa alternância de focos, ora pela câmera e seus diversos enquadramentos, ora pela perspectiva da mulher do médico, ora pela voz do velho da venda preta.

Conforme resume o diretor, essa mudança afeta a linguagem como um todo e determina o ritmo do filme:

O primeiro ato é mais clássico, a história avança agilmente da maneira como acontece na maioria dos filmes. No segundo ato, o da observação da Mulher do Médico, o filme viaja mais, é menos objetivo e divaga como uma mulher. (Sim. As mulheres são melhores em divagações do que os homens). Finalmente, quando entra a narração do Velho da Venda Preta o filme volta a ter uma trama mais linear, mas somada a uma leitura do que se passa. Essas três maneiras de contar a história dão a cara ao filme e isso já estava indicado no roteiro. Ou seja, qualquer decisão do roteirista pode transformar o filme radicalmente não só em seu conteúdo, mas em seu formato (MEIRELLES, 2007).

Como se vê, uma vez que a obra encerra uma multiplicidade de interpretações, a multiplicidade do viés narrativo é uma escolha do adaptador a fim de dar conta, não de todas as leituras, o que seria improvável, mas da leitura possível. Aquela que, consoante as escolhas que a adaptação impõe, possam oferecer o melhor resultado ao espectador.

Mais algumas considerações

Como esperamos ter demonstrado, o ponto de vista cinematográfico é tão importante e decisivo para a roupagem e – por que não dizer – sucesso de uma história quanto a escolha do ponto de vista do narrador no romance. No filme, cada uma das opções de Meirelles quanto à narratividade da história está intimamente ligada a certos propósitos

e à tentativa de alcançar determinados efeitos. Assim como determinada personagem apresenta certa perspectiva particular – no romance a visão da mulher é tão determinante para a concretização da metáfora da cegueira quanto a percepção do velho da venda preta para o entendimento de certas situações em que predomina a subjetividade – também o filme apresenta sua própria versão da obra literária, já que dispõe de aparatos de que o romancista não pode lançar mão.

Com recursos muito próprios da linguagem fílmica, o diretor encontra na sua própria ótica, na visão da mulher do médico e no ponto de vista do velho da venda preta soluções formais para a adaptação do narrador saramaguiano. Assim sendo, em meio a 45 horas de material rodado e 3.888.000 fotogramas expostos, Meirelles (re) cria uma obra que oferece um outro olhar sobre o mesmo objeto, permitindo, com diferentes recursos, ensinar a ver àquele que sabe olhar e, ao que olha, a difícil arte de reparar.

Referências

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2011.

MARCEL, Martin. As características fundamentais da imagem fílmica. In: _____ **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MEIRELLES, Fernando. O adaptador. Entrevista concedida a Marcelo Lyra. **Revista Língua Portuguesa**. V. 3, n. 38, dez. 2008. São Paulo: Editora Segmento, 2008.

_____. Post 10: Sobre Cabeça de Vento, Narradores e Homenagens. In: **Diário de Blindness**. Blog, 2007. Disponível em: <http://blogdeblindness.blogspot.com.br/2007/10/post-10-sobre-cabea-de-vento-narradores.html>. Acesso em: 11/02/15.

RABIGER, Michael. **Ponto de vista**. In: _____ Direção de cinema. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SANDERS, Julie. What is adaptation? In: **Adaptation and Appropriation**. London: Routledge, 2006.

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

_____. **Cadernos de Lanzarote**. Diário IV. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

SARAMAGO GOES TO THE CINEMA: THE NARRATIVE PROCESS
ADAPTED FROM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

Abstract

This work aims to discuss the film adaptation of the book *Ensaio sobre a cegueira*, by José Saramago, directed by Fernando Meirelles. The focus of the study is on the narrative aspect of different languages. In order to transpose the literary work to the cinema, the director uses three points of view to tell the story. The first can be defined as the director's vision and is characterized by the use of the camera to place the spectator in the middle of the action. The second concerns the vision of the character called the doctor's wife, allowing the viewer to follow the story from what only she can see. The third is linked to the point of view of the old man with the black eyepatch and uses the voice over feature to narrate the events. Such resources, together, present a new look at the literary work, expanding even more its meaning. The theoretical basis regarding adaptation and intermediality is based mainly on the reflections of Julie Sanders (2006, 2008) and Linda Hutcheon (2011).

Keywords

Narrative. Adaptation. Fernando Meirelles. José Saramago. *Ensaio sobre a cegueira*.

Recebida em 16/11/2022

Aprovada em 28/04/2023