

## ENSAIOS SOBRE A CEGUEIRA: Espaços e gradientes sensoriais em Saramago e Meirelles

### [BLINDNESS: Spaces and sensorial gradients in Saramago and Meirelles works]

Lilian Reichert Coelho

Universidade Federal do Sul da Bahia

**Resumo:** Apresenta-se leitura comparativa entre duas produções culturais contemporâneas de materialidades distintas: o livro *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, e a transposição para o cinema, *Blindness* (2008), por Fernando Meirelles. Para tanto, toma-se como orientação epistemológica a crítica textual e, como referencial teórico, a topoanálise, assumindo como operadores de leitura os gradientes sensoriais, evocados como fios condutores de ambas as narrativas. Assim, a abordagem proposta centra-se na compreensão da dinâmica de macro e microespaços e dos gradientes sensoriais que orientam as personagens na sua relação com o entorno. O objetivo é, portanto, realizar estudo topoanalítico comparativo dos modos como sentidos humanos e espaços são plasmados no texto verbal e no texto verbo-músico-visual, observando-se como são configurados e por quais estratégias espaços e gradientes sensoriais na literatura e no cinema, com vistas à produção de determinados efeitos na instância leitura/espectadora. Por gradientes sensoriais compreendem-se as nuances perceptivo-cognitivas atuantes na relação entre ser humano e entorno; no caso em apreço, entre personagens e espaço. Em linhas gerais, concluiu-se que predomina, no livro de Saramago, o olfato e, no filme de Meirelles, a visão, dotada de *soundscape* criada especialmente para a narrativa cinematográfica.

**Palavras-chave:** Literatura; Cinema; Contemporaneidade; Espaço; Gradiente sensorial.

**Abstract:** It presents a comparative reading of two contemporary cultural productions of different materialities: the book *Blindness* (1995), by Jose Saramago, and the transposition to film, *Blindness* (2008), by Fernando Meirelles. Therefore, its epistemological orientation follow the textual criticism, and as a theoretical framework, it adopts the topoanalysis, taking as traders the sensorial gradients evoked to wire both accounts. Thus, the proposed reading focuses on the understanding of the dynamics of macro and micro-spaces and sensorial gradients that drive the characters in their relationship with the environment. The main goal is to conduct a comparative study of the topoanalytical ways human senses and spaces are embodied in the verbal text and the word-musician-visual text, observing how they are configured and how strategies and sensorial gradients function in literature and cinema, in order to produce certain effects in the instance of reader/spectator. For sensorial gradients we understand the nuances in the perceptual-cognitive relationship between humans and environment, in the case under focus, between space and characters. These elements are defined by Borges Filho (2007, p. 69) as “(...) the human [basic] senses: vision, hearing, smell, touch, taste. The human being is related to the surroundings through their senses. Each establishes a relation of distance/proximity to the space. Therefore, meaning effects are manifested in this important respect-sensorial space.” Complements to the above definition is given by the contribution of Del Pino (1998, p.

99), which justifies the analytical perspective guided by observation of “gradients sensuousness” as follows: “Whereas each human senses provides in principle, different distance between subject and object, the analysis of the sensory dominant in the text, or fragments thereof, may consist of efficient heuristic for effective results to be obtained in the course of textual interpretation of the meaning.” On this aspect, as it is intended to demonstrate by comparative reading, predominates in the book the smell and the vision in Meirelles’ film, having a soundscape created especially for the film narrative.

**Keywords:** Literature; Cinema; Contemporaneity; Space; Sensorial Gradient.

## NOTAS PRELIMINARES

“O olhar é a luz que sai do olho”.  
 Meu Velho, personagem de *Árido Movie*

Uma cegueira branca acomete toda a população, com exceção da mulher de um médico oftalmologista, moradores de uma grande cidade não nomeada, num tempo igualmente impreciso. A cegueira alastra-se, provocando pânico nas pessoas comuns e no governo; assim, os primeiros “infectados” são isolados em um manicômio desativado, depois, em hospitais, prisões e outros espaços heterotópicos de desvio, onde sofrem processo de degradação física, emocional e moral, até que um dia, após um incêndio, descobrem aberto o portão que os separava da cidade. Ao saírem, perambulam pelas ruas em busca de comida, até que a situação é revertida, retornando a vida à normalidade. Este é o enredo de duas produções culturais contemporâneas de materialidades distintas: o livro *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do escritor português José Saramago, e a transposição para o cinema, *Blindness* (2008), pelo cineasta brasileiro Fernando Meirelles.

A fim de analisá-los em perspectiva comparativa, toma-se como orientação epistemológica a crítica textual e, como referencial teórico, a topoanálise, assumindo-se como operadores de leitura os gradientes sensoriais, evocados como fios condutores de ambas as narrativas. Assim, a abordagem proposta centra-se na compreensão da dinâmica de macro e microespaços e dos gradientes sensoriais que orientam as personagens na sua relação com o entorno.

O objetivo é, portanto, realizar um estudo topoanalítico comparativo dos modos como sentidos humanos e espaços são plasmados no texto verbal e no texto

verbo-músico-visual, observando-se como são configurados e por quais estratégias espaços e gradientes sensoriais na literatura e no cinema, com vistas à produção de determinados efeitos na instância leitura/espectadora. Vale pontuar, logo de início que não se pretende evocar a fecunda discussão sobre as relações entre imagem e texto verbal nem se incorrerá na leviandade de julgar em pé de igualdade as duas obras, pois são orquestradas a partir de sistemas semióticos distintos, com intencionalidades também peculiares.

Por gradientes sensoriais compreendem-se as nuances perceptivo-cognitivas atuantes na relação entre ser humano e entorno; no caso sob foco, entre personagens e espaço. Tais elementos são definidos por Borges Filho (2007, p.69) como

(...) os sentidos humanos [básicos]: visão, audição, olfato, tato, paladar. O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. Portanto, efeitos de sentido importantes são manifestados nessa relação sensorialidade-espaço.

43

Complementa-se a definição acima com a contribuição de Del Pino (1998, p.99), que justifica a perspectiva analítica orientada pela observação dos “gradientes de sensorialidade” do seguinte modo: “Considerando que cada um dos sentidos humanos estabelece, em princípio, diferente distanciamento entre sujeito e objeto, a análise dos aspectos sensoriais dominantes no texto, ou em seus fragmentos, pode consistir em recurso heurístico eficiente para a eficácia dos resultados a obter no percurso interpretativo do sentido textual”. Sobre esse aspecto, como se pretendeu demonstrar, predomina no livro de Saramago o olfato e, no filme de Meirelles, a visão, dotada de uma *soundscape* criada especialmente para a narrativa cinematográfica.

## **ESPAÇOS E GRADIENTES SENSORIAIS NA LITERATURA E NO CINEMA**

Percebe-se nas duas obras em tela a ausência de referenciais temporais e espaciais e, portanto, conforme críticas e textos de análise já publicados, tratar-se-iam de fábulas atemporais e aespaciais. Isso, no entanto, parece falso pois, a despeito da

ausência de marcadores espaciais e temporais, acrescida do caráter intemporal do conteúdo e da força moral da narrativa, uma série de índices do mundo ocidental contemporâneo urbano povoa o texto de Saramago, proliferando-se também na narrativa audiovisual de Meirelles.

Isso considerado, trata-se de uma parábola sobre o estado de desorientação do ser humano no mundo contemporâneo e, embora apresente fundo moral – um tanto óbvio, é verdade, ainda que laboriosa e saborosamente construído –, não constitui mera fábula fundada no “e se todos cegássemos?” E o sabor provém da configuração minimalista dos espaços onde ocorrem as ações – uma grande cidade qualquer (macroespaço) e um manicômio desativado (microespaço) – marcadas, primordialmente, pelo contraste evidente entre um espaço amplo, aberto e supostamente organizado – onde o ser humano pode exercer com plenitude o direito de circular – e um espaço pequeno, fechado e caótico, topos do confinamento, da privação da liberdade.

É, portanto, na espacialidade distópica da grande cidade que *Ensaio sobre a cegueira* constrói a imagem caótica, escatológica de um mundo que se esvai com sofrimento humano. E o sanatório, isotopia topofóbica<sup>1</sup>, caracteriza-se como heterotopia de desvio e crise, tipo de lugar onde são depositados os indesejáveis ou os que infringem as normas prescritas pela sociedade (cf. FOUCAULT, 2006, p.416). Mesmo na rua, após o incêndio do manicômio, o sentimento é de claustrofobia, o céu está sempre carregado, plúmbeo, prestes a desabar sobre os seres humanos abandonados, e a intensidade da chuva é alterada conforme a situação psíquica da personagem focal, conforme se observa no seguinte trecho do livro:

(...) ali por sua vez se despiu, olhando a cidade negra sob o céu pesado. Nem uma pálida luz nas janelas, nem um reflexo desmaiado nas fachadas, o que ali estava não era uma cidade, era uma extensa massa de alcatrão que ao arrefecer se moldara a si mesma em formas de prédios, telhados, chaminés, morto tudo, apagado tudo. (...) Tinham-se tornado em simples contornos sem sexo, manchas imprecisas, sombras a perderem-se na sombra. Mas para eles, não, pensou, eles diluem-se na luz que os rodeia, é a luz que na os deixa ver. (SARAMAGO, 2009, p. 260).

<sup>1</sup> Extensão negativa da cidade, não seu contraponto.

Como se depreende com facilidade da passagem acima, caos e desespero imperam tanto no micro como no macroespaço, topofobia ubíqua, onde o ser humano só pode sentir-se mal, inseguro. Paradoxalmente, antes da cegueira, a humanidade não era capaz de ver tal negatividade, o que explica a epígrafe de Saramago: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”, extraída de um suposto “Livro dos Conselhos”. Enigmática, pelas oscilações semânticas habitualmente atribuídas aos verbos olhar e ver e também pela ambiguidade inerente ao verbo reparar, a epígrafe escolhida por Saramago norteia-se por uma espécie de chamamento ético e, por que não dizer, moral, já que “o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão.” (AUMONT, 2001, p. 59).

Isso é o que permite a alguns analistas das obras em tela afirmarem que, “neste cenário de pesadelo, a mulher do médico é a única a preservar a capacidade de visão total, um conceito abrangente que integra o sentido da visão propriamente dito, a consciência moral intacta e a profunda sensibilidade da qual depende a compreensão da natureza humana.” (FIGUEIRA, 2008, p. 5). Mas, a partir de Saramago, vale dizer que, à mulher do médico não cabe guiar os outros por mero altruísmo ou sacrifício pessoal. Trata-se de algo mais artificioso do ponto de vista ético, pois a conduta da personagem é sustentada por um eixo axiológico que, na narrativa literária, é problematizado como próprio da mulher, traço idiossincrático de um ser humano tão diferente dos outros que sequer cega. Esse traço distintivo não é extensível aos demais, cujas fraquezas, expostas sem restrição, desnudam os traços mais humanos, liberados de modo terrível na situação extrema: a pressão da cegueira e a negatividade espacial do entorno, visão afeita ao determinismo do meio sobre o homem.

Ao incursionar pela reflexão sobre a tessitura complexa que envolve a relação humana com o espaço, Tuan (1980) argumenta que a percepção do ambiente ocorre, invariavelmente, pela interação simultânea de todos os sentidos, numa espécie de holismo sensorial. Pelo termo percepção entendem-se os modos como o indivíduo lida sensorialmente com o ambiente. Em que pese a simultaneidade dos órgãos sensoriais envolvidos na atividade perceptiva, conhecida como polissensorialidade, Tuan (1980)

aponta a predominância da visão nas sociedades moderna e contemporânea sem esquecer, entretanto, de sublinhar a importância dos outros sentidos. Silva também enfatiza a preponderância do olhar no modo de percepção contemporâneo, considerando a atividade individual tanto em relação proprioceptiva quanto nas relações sociais. Sobre isso, a autora afirma que

É pelo olhar que reconheço e sou reconhecido social e culturalmente como *o mesmo* ou como *o outro*. O olhar tem função interpelativa, porta convite ou agressão, depende do contexto e da história dos sujeitos que se olham. Em outras palavras, o olhar é cultural.

A complexidade desse processo é o indício do por que sentir-se olhado não é neutro, nem cultural nem biologicamente. A não-neutralidade biológica do olhar é que faz o arrepio imponderável da nuca de quem é olhado pelas costas. Aquele que é olhado não raro se vira repentinamente e flagra o curioso, sem razão aparente para constrangimento dos olhares que se cruzam (SILVA, 2003, p.128; grifos da autora).

Do exposto e de tantos outros autores que poderiam ser citados sobre o tema do olhar nas sociedades moderna e contemporânea, depreende-se a força da ideia de Saramago, cuja alegoria sobre a perda repentina da visão por uma quantidade significativa de pessoas assume contornos catastróficos, escatológicos, permitindo leituras por diversas chaves analíticas. A metáfora da perda de visão como equivalente de estar perdido, espacialmente à deriva, portanto, frágil, não é novidade na história da literatura ocidental, mas a figurativização da cegueira a acometer toda a humanidade causa, de fato, profundo impacto emocional no leitor, ainda mais se se considerar o poder expressivo do escritor, comprovável pela criação de potentes imagens e intensas sinestésias, capazes de provocar catarse pela instauração de uma situação-limite cuja reversibilidade parece improvável.

Tais imagens e sinestésias são trespassadas por um traço permanente, a cor branca. Sobre isso vale notar, em diversos escritos acadêmicos e críticos, certa estupefação ante o fato de ser a cegueira proposta por Saramago branca, o que violaria o senso comum que, comumente, associa tal “diferença” à escuridão. No entanto, para citar um único exemplo, a cor branca já fora tratada por viés negativo em conhecida obra de Sartre, intitulada *Entre quatro paredes*. Além de exíguo, o

espaço onde ficam confinadas as personagens é sempre luminoso, claridade da qual não se pode esquivar, pois é vedado piscar. Conforme analisa Borges Filho (2007, p. 78-79), “(...) essa brancura eterna na peça sartreana simboliza a claridade da consciência (...) [que] exemplifica de maneira cabal a simbologia negativa que pode assumir a cor branca.” Numa aproximação rápida, observa-se que Saramago envereda por caminho similar, valendo-se da ironia que lhe é característica, como no trecho abaixo reproduzido:

A vantagem de que gozavam estes cegos era o que se poderia chamar a ilusão da luz. Na verdade, tanto lhes fazia que fosse de dia ou de noite, crepúsculo da manhã ou crepúsculo da tarde, silente madrugada ou rumorosa hora meridiana, os cegos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro. Para estes, a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa. (SARAMAGO, 2009, p. 94)

Não há vantagem alguma, a não ser estarem vivos e serem responsáveis pelo enterro dos cadáveres, como evidencia uma das passagens emblemáticas do livro: o enterro do ladrão do carro do primeiro cego – incompreensivelmente desprezada por Meirelles, dada a força plástica e emocional da cena. Um dos recursos mais utilizados por Saramago para construir a ironia é a recorrência no verbo “ver” na narrativa que, embora ofereça passagens de alto teor visual, resvala no sarcasmo de um humor ancorado em trocadilhos de fácil digestão, ainda mais banalizado na narrativa audiovisual. Sobre isso, destaca-se o seguinte trecho:

Bem vistas as coisas, nem se está mal de todo. Desde que a comida não venha a faltar, sem ela é que não se pode viver, é como estar num hotel. Ao contrário, que calvário seria o de um cego lá fora, na cidade, sim, que calvário. (...) Olhando a situação a frio, sem preconceitos nem ressentimentos que sempre obscurecem o raciocínio, havia que reconhecer que as autoridades tiveram visão quando decidiram juntar cegos com cegos, cada qual com seu igual, que é a boa regra da vizinhança, como os leprosos, não há dúvida (...) (SARAMAGO, 2009, p. 109).

De qualquer sorte, nota-se que, ao optar pela brancura da cegueira, o escritor português transgride sentidos culturais profundamente enraizados. Todavia, o que o

senso comum e, conseqüentemente, tais críticas parecem esquecer<sup>2</sup> é que há toda uma escala de significações polarizada pelo negativo e pelo positivo, como assinala Tuan (1980, p. 28), segundo quem

Todos os povos distinguem entre ‘preto’ e ‘branco’ ou ‘escuridão’ e ‘clareza’. Em qualquer lugar essas cores carregam poderosas reverberações simbólicas. [...] Tanto o preto como o branco possuem significados positivos e negativos. [...] As duas cores simbolizam princípios universais opostos, contudo complementares: os pares análogos são clareza e escuridão, aparecimento e desaparecimento, vida e morte.

No entanto, mais do que a cor atribuída à cegueira, aflora a ausência de explicação para o fenômeno da perda repentina de visão, cuja estranheza tem como consequência o pânico geral instalado e a reação brutal do governo. Mais do que de cegos, trata-se de um mundo onde todos estão loucos, desorientados. Pontue-se que, no contexto desta reflexão, é pertinente compreender a cegueira como um tipo de manifestação do estranho (*unheimlich*), tal como proposto por Freud: fundamentalmente regido pelo traço da ambivalência. Por um lado, trata-se da “[...] categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1972;1980, p.277). No caso, pessoas serem acometidas por cegueira ou qualquer outro mal irreversível.

Há, entretanto, outra face do estranho, cuja ocorrência concomitante ao familiar engendra justamente o efeito pretendido – estranheza –, tanto na vida como na literatura: o não-familiar, o novo. No romance e no filme em leitura, pode-se associar ao caráter repentino e generalizado da cegueira que, no sentido físico, em geral, ocorre de maneira gradual. Ao rastrear a etimologia da palavra em diversas línguas, Freud conclui que o estranho só existe como tal em função de sua ambigüidade constitutiva. Justifica tal leitura recorrendo a Schelling, em cujo entendimento “[...] *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1972;1980, p.277).

<sup>2</sup> E, aqui, invocamos o ponto de vista da Semiótica da Cultura (BYSTRINA, 1995; GUIMARÃES, 2001) e até de uma histórica cultural das cores.



Assim, pode-se afirmar que, no texto literário em apreciação, o estranho conforma-se pela desorientação geral da humanidade, que não consegue mais disfarçar sua degenerescência sob a máscara da civilidade. Portanto, a estranheza que pulula da fábula de Saramago reside na cegueira/loucura/desorientação coletiva, trazendo à tona tudo o que a civilização ocidental mais tentou apagar: os aspectos animais de sua constituição (demonstrada, sobretudo, pela descrição da fetidez do manicômio onde os cegos são encarcerados e da sordidez das ações humanas); a impossibilidade de confiança na ciência, incapaz de explicar e curar o “mal branco” que assola toda a população; a paranóia com segurança e o fato de serem os governos irresponsáveis e truculentos quando seu poder repressor deixa de funcionar.

Mais estranho ainda na construção da atmosfera escatológica engendrada pela cegueira coletiva, dos sentidos humanos fundamentais não é a visão que predomina no texto de Saramago, mas o olfato. É pela invisibilidade do cheiro, pela descrição dos gradientes olfativos e também pelo sistema das cores e pela força e detalhamento das descrições, que a abjeção a que são submetidos os personagens cegos se elabora esteticamente, causando os efeitos emocionais de claustrofobia e nojo. Conforme aponta Canevacci (2001, p. 121), “o poder do nariz é arcaico – lembra Freud em seu célebre *O mal-estar na civilização* – e os odores corporais na natureza devem ser “civilizados” pela supremacia perfumada da cultura. Os odores puros são perigosos: eles poderiam fazer-nos regredir à condição de animais (...)”.

Tanto é assim que a cegueira permanece estável até o final da narrativa, havendo duas opções apenas: estar cego e ver, sem gradações, enquanto os cheiros se proliferam de modo sinestésico, pelas descrições horripilantes em movimento crescente dentro e fora do manicômio, não apenas por sugestão, mas oferecendo ao leitor a oportunidade de sentir entrar-lhe pelas narinas a podridão do espaço e dos corpos humanos, cujo correspondente é a degradação física, psíquica e moral do ser humano. Um dos trechos que expressa tal argumento é a descrição feita pelo narrador, a partir do foco de visão da mulher do médico:

Alguns cegos estavam a remexer-se nos catres, como todas as manhãs aliviavam-se dos gases, mas a atmosfera não se tornou por isso mais nauseabunda, o nível de saturação já devia ter sido atingido. Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos, macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções. (...) A sua afoiteza, que antes parecera tão firme, começava a esboroar-se, a cair aos bocados perante a realidade abjeta que lhe invadia as narinas e lhe ofendia os olhos, agora que tinha chegado o momento de passar das palavras aos actos. (SARAMAGO, 2009, p. 136)

De sua onisciência que, às vezes, tenta minimizar, o narrador aproveita para lançar a estratégia da antecipação – como se depreende do final da citação acima –, cujo efeito é a administração dos sentimentos do leitor pelo suspense, sempre verossímil, já que mantém o foco na subjetividade de seu alter-ego feminino, a mulher do médico. Ainda sobre a instância narradora, importante frisar que, em Saramago, predominam os posicionamentos hetero e extradiegético (cf. GENETTE, 1995). No entanto, o narrador intromete-se recorrentemente na narrativa, estratégia que perpassa todo o texto, ora mais implícita, ora mais incisivamente. Em algumas passagens, o narrador posiciona-se de maneira explícita oferecendo, por meio de pausas na narrativa ou pela narração detalhada dos pensamentos e sentimentos da personagem focal, informações valiosas que não poderia ter de outra forma e que atestam sua onisciência e seu poder de incluir comentários. Pelo emprego, em alguns momentos, da primeira pessoa do plural, o narrador tem atitude ainda mais complexa: não é um “eu” que revela algo, mas um “nós”, utilizado na modalidade majestosa, vez que não há mais ninguém a deter conhecimentos sobre o que se passou numa narração ulterior como *Ensaio sobre a cegueira*.

Tais alterações recorrentes, mas sutis na voz narrativa, em convergência com o conteúdo veiculado, garantem a verossimilhança. As intromissões também funcionam como pausas para o desenvolvimento de reflexões de teor político-ideológico, ao estilo dos narradores de Saramago. Para exemplificar o emprego do discurso metalinguístico da voz narrativa aliado à ambiguidade que fundamenta o relato, cita-se o trecho em

que, enquanto o velho da venda preta conta o que está acontecendo “lá” fora, além muros (já que chegou na última leva de cegos), assim se intromete o narrador:

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. 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, 2009, p. 122-3).

Pelo exposto até este ponto, observa-se, no que diz respeito à voz e ao modo narrativo (cf. GENETTE, 1995), que o narrador se impõe como o detentor do poder, cabendo a ele a decisão sobre quem pode “falar” e como pode “falar” na narrativa. No que concerne à distância, *Ensaio sobre a cegueira* configura-se como uma narrativa de acontecimentos<sup>3</sup>, com alternâncias entre o discurso narrativizado<sup>4</sup> e o drama, em que predomina o modo *showing*<sup>5</sup>, o que resulta em uma narrativa plena de detalhes, cujos personagens e acontecimentos são íntimos do narrador que, justamente em função do detalhamento, consegue imprimir uma linha de suspense mesmo valendo-se da velocidade lenta. Além de detalhes provenientes de descrições do ambiente ou de estados de espírito dos personagens, há também a inserção de reflexão teórica, filosófica, ao gosto do escritor, o que se coaduna com a função do narrador<sup>6</sup>,

<sup>3</sup> “A narrativa de acontecimentos, porém, qualquer que seja o seu modo, é sempre narrativa, isto é, transcrição do (suposto) não-verbal em verbal: a sua mimese nunca será mais que uma ilusão de mimese, como toda a ilusão dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor” (GENETTE, 1995, p.263-4).

<sup>4</sup> “(...) tratado como um acontecimento entre outros, e como tal assumido pelo narrador (...)” (GENETTE, s/d, p.168). Genette explica: “O discurso *narrativizado* ou *contado*, é, evidentemente, o estado mais distante, e em geral, (...) o mais redutor” (1995, p. 169).

<sup>5</sup> O modo *showing* consiste numa atitude do narrador de mostrar mais de perto, com sua presença diminuída, com mais detalhes, o que ocorre.

<sup>6</sup> De acordo com Genette (1995), “pode parecer estranho, à primeira vista, atribuir a um narrador, qualquer que ele seja, um outro papel além da narração propriamente dita, isto é, o facto de contar a história, mas nós sabemos muito bem que o discurso do narrador, romanescos ou outro, pode assumir outras funções” (p.253).

visivelmente ideológica<sup>7</sup>, caracterizada pela “conversação intelectual” algo pedagógica. Tal função ideológica é, no entanto, mascarada de função meramente narrativa.

Já nos domínios da transposição audiovisual realizada por Meirelles, verifica-se certa indecisão no trato da instância narradora. Conforme indicam Reichmann e Meneghini (2009, p. 170), nos momentos iniciais da narrativa cinematográfica, “(...) o narrador é a própria câmera, que coloca o espectador frente à ação.” Ao longo do filme, oscilará entre o mencionado tipo de narrador, o olhar subjetivo da personagem focal e a inserção do velho da venda preta como terceiro narrador, que desaparece após algumas poucas inserções. Sem propósito definido para tal oscilação, o filme perde em coerência, o que influi também na verossimilhança. São muitos pontos de vista sem explicitação de objetivos, o que confunde o espectador, abrindo brechas para que desconfie.

No que tange à exploração visual da cegueira, produz-se por soluções plásticas corriqueiras (presentes de maneira mais orgânica no documentário brasileiro *Janela da Alma*, de 2002, dentre outras produções audiovisuais que poderiam ser citadas), mas sofisticadas, capazes de manter a atenção do espectador, embora desprovidas da densidade necessária numa narrativa que pretende provocar efeitos emocionais profundos. O filme evidencia constrição, como qualquer transposição que se proponha adaptar de modo fidedigno o texto-fonte, sobretudo de autor vivo (lembrando que Saramago ainda vivia, em 2008). No intuito de ser fiel ao escritor, Meirelles tentou “traduzi-lo” para o audiovisual, no sentido mais explícito do que se entende por “adaptação”, mas sem abrir mão de seu estilo. Ao tomar esse caminho, foi mais mal do que bem sucedido. De qualquer modo, os processos de iconização a partir da narrativa literária demonstram acertos, como a opção pela diversidade étnica dos personagens, mesmo preservando o anonimato do livro. Ainda que não tematize questões de caráter étnico-racial, ao escolher pessoas tão diferentes, o filme imprime ainda mais tensão às relações humanas. Ao contrário do livro, o narrador de Meirelles não é

---

<sup>7</sup> “Mas as intervenções, directas ou indirectas, do narrador a respeito da história podem tomar também a forma mais didáctica de um comentário autorizado da acção: afirma-se assim aquilo a que se poderia chamar a *função ideológica do narrador*” (GENETTE, 1995, p.255).

onisciente – nem poderia ser, no cinema –, dependendo em tudo da personagem feminina, pois “o olhar da mulher do médico é o olhar do espectador, que vê apenas o que ela vê, que é levado, como ela, para o velho manicômio.” (REICHMANN; MENEGHINI, 2009, p. 170).

Assim, visceralmente aderido à personagem focal, o universo de Meirelles é construído, no plano expressivo, de forma a causar no espectador o efeito de claustrofobia sentido pela mulher do médico, efeitos sensoriais e emocionais que predominam na narrativa do início até a saída do sanatório. Tal sensação é alcançada pelo uso de elementos cinemáticos como o excesso de planos fechados (alguns até obscenos), sobretudo aqueles destinados a angariar a adesão afetiva do espectador para a personagem focal, com quem a câmera narradora se funde, na tentativa de criar outro efeito, este de sentido, de veracidade. No entanto, qualquer pretensão de efeito de realidade ou de realismo, contraditoriamente, é desmentido pela luz, quase sempre “estourada”, e também por uma série de outros detalhes técnicos (anamorfoses, *fades*, jogo entre foco e desfocado, uso de lentes especiais e até inserção da trilha sonora) e pelos quadros “chapados”, isto é, sem perspectiva ou profundidade de campo. A título de síntese, pode-se afirmar que o recurso à hiperproximidade somática tem pouca eficácia no sentido de criar algum efeito emocional, impedindo que se estabeleça um *affaire* de corpos (cf. VERÓN, 1997) verdadeiro, isto é, um entrelaçamento intersubjetivo entre espectador e personagem, intimidade afetiva que pudesse conduzir à identificação, em que pesem a beleza e a atuação da atriz Julianne Moore.

Além disso, contribui para a leitura de um mundo descaracterizador do humano a predominância do cinza e do branco. O cuidado metódico no uso dos componentes plásticos, principalmente cromáticos, poderia funcionar como mecanismo poético próximo das sinestésias criadas por Saramago no livro, não fosse a assepsia algo metálica que marca o estilo do realizador (como se pode verificar também em *Cidade de Deus* [2002], o que gerou intensa discussão, nos ambientes acadêmicos). Desse modo, mesmo eficiente do ponto de vista sensorial, visto que cria belas imagens, o

filme não consegue que o espectador adira emocionalmente a ele, pois as imagens são apenas belas, desprovidas da carnatura necessária para o estabelecimento do vínculo afetivo.

Ainda assim, o trabalho meticuloso com as cores, cenários, indumentária e objetos cênicos aflora da tela por seu valor semiótico. Como exemplo, pode-se citar a vestimenta da mulher do médico, sempre clara, branca ou cor-de-rosa, em contraste com os andrajos dos “cegos malvados” da ala três, escuras, pretas, azul-marinho, com destaque para a camisa vermelha utilizada pelo “rei”. Disso se depreende que, no filme, do ponto de vista semiótico, os sentidos culturais dominantes atribuídos às cores é que são ativados, ao contrário do livro, que prefere transgredi-los. Os *fades* utilizados como marcadores de passagem do tempo, mudança de ambiente ou pontuação, predominantemente brancos e de texturas quase táteis, tornam-se pretos quando estão em jogo ações dos cegos da ala três. E, conforme a degradação física e moral aumenta, os quadros tornam-se mais escuros e os movimentos de câmera, confusos. A potência plástica é explorada no limite sem, entretanto, suscitar algo denso do ponto de vista emocional ou semiótico-comunicacional, para além do deleite audiovisual.

Ao contrário dos homens da ala três, as mulheres das outras alas, imoladas nos estupros coletivos em troca de comida para todos, afora nas cenas das violações, têm sempre as feições iluminadas, sobretudo após deliberarem pelo sacrifício. O jogo de *chiaroscuro* da cena em que limpam o corpo da companheira morta pelos “cegos malvados” sugere, intertextualmente, Rembrandt. Embora não seja o foco deste trabalho, vale apontar que as teias intertextuais não se restringem à aludida cena, mas perpassam todo o filme, como referem Reichmann e Meneghini (2009, p. 173) a partir de entrevistas do próprio Meirelles, que afirma ter se apropriado da pintura de Bruegel *A parábola dos cegos* para criar o modo como o pequeno grupo de cegos recém-libertos perambula pelas ruas, guiado pela mulher que vê. Por seu turno, ainda conforme as autoras, o quadro consiste em “(...) uma alusão ao Evangelho de Mateus 15:14, que diz: ‘Deixai-os: são condutores cegos: ora, se um cego guiar *outro* cego,

ambos cairão na cova’.” (REICHMANN; MENEGHINI, 2009, p. 174). Ao sabor das pinturas que representam muitas madonas conhecidas, o rosto da mulher do médico está sempre muito mais iluminado, mais branco, “estourado”, do que o dos outros personagens, como espécie de auréola ou marca a destacá-la benignamente dos demais, conforme significados culturalmente cristalizados a partir da iconografia cristã.

O clímax da narrativa cinematográfica é a cena do estupro coletivo, enquanto no livro o ponto alto é o momento em que a mulher do médico se depara com os olhos vendados das estátuas dos santos, na igreja. O máximo do horror ocorre nesse instante, pois qualquer esperança se esvai, assomando à consciência da personagem a certeza de estar o ser humano atirado à própria sorte no mundo. Melhor: a cidade cinza do filme, feita de vidro e sujeira milimetricamente colocada sob as vistas do espectador, torna-se macroespaço inumano, agigantado pelo uso do *plongée*, que acentua tanto a dimensão da catástrofe quanto a pequenez e a impotência humanas. No entanto, sem as sensações olfativas do livro, os efeitos que causam e a maestria descritiva de Saramago, as belas, limpas e excessivamente trabalhadas imagens não têm a organicidade necessária para que o espectador as reconheça como alegorias humanas, para que se identifique com os seres humanos que sofrem e deles possam se apiedar, no sentido preconizado por Aristóteles. São “eles”, “lá”, e o espectador na cadeira saboreando, é certo, os efeitos visuais e sonoros do filme, mas sem poder sentir-se um dos cegos, empaticamente, como ocorre na leitura do livro de Saramago.

## ORIENTAÇÕES PARA SUSCITAR DEBATE

Mesmo tentando evitar e sabendo das diferenças abissais entre o texto literário e o cinematográfico, é muito difícil não julgar as qualidades e apontar os defeitos, sobretudo num exercício comparativo como este, ainda que ainda tão marcadamente exploratório. Por isso, deve-se ter em conta que esta não passa de uma leitura possível das relações entre as duas produções. E devem também incomodar as leituras depreciativas que, em geral, são feitas dos filmes que propõem tomar obras literárias como ponto de partida, sob o argumento elitista de que literatura é sempre melhor do

que cinema, ou porque surgiu antes, ou porque se prefere manter os produtos da cultura letrada, Moderna, como indicativos de arte, como se automática fosse a rotulação e não derivada de uma série de instâncias legitimadoras, forças históricas e ideológicas em confronto. Mas, isto deve ser debatido em outro lugar, como já o foi exaustivamente.

Espécie de mito da caverna contemporâneo, ao invés de o ser humano lutar pela liberdade de ver melhor e aprender algo sobre si e sobre o mundo, a fim de auxiliar os outros, é obrigado a recolher-se introspectivamente, no solipsismo da impotência. Ficar cego, no livro de Saramago, significa que a catástrofe é o resultado a ser alcançado pela humanidade, notadamente em processo de involução, confinada à cegueira/loucura, justamente numa sociedade em que prevalece o excesso de visão, o que Meirelles mostra bem no filme. Já no início, quando começam a cegar os primeiros personagens, o médico sai à rua atordoado, o que é mostrado em homologia com os lugares da cidade, sempre repletos de objetos, de pessoas, de sons e ruídos. A gradação da confusão mental que acomete o médico ante a situação é transposta para a tela por meio de uma série de elementos que, conjugados em excesso nos quadros do filme, permitem ter ideia do caos crescente, antecipando também os acontecimentos iminentes, a saber: os carros no trânsito, as vitrines das lojas, com fios cruzados sobre o vidro, parecendo amarrar os manequins, culminando com o barulho desagradável de um liquidificador, num dos ambientes internos. No final, após os cegos saírem no manicômio onde estiveram confinados, toda a cidade é um grande e, talvez, irreversível caos, pleno de lixo, de anúncios publicitários quebrados, de ratos, cães e homens em disputa pelos mesmos restos pútridos. Na alegoria criada, não se trata de sair da caverna rumo ao conhecimento, mas de adentrar à força na cegueira/loucura da desorientação espacial e existencial e, quem sabe, dela um dia sair mais consciente.

Como saldo final, resta a compreensão de que a verdade está na própria humanidade, não em Deus ou deuses, já que até os santos estão cegos. Antes ou depois dos homens? Ninguém saberá. No entanto, há esperança de redenção para a



humanidade no que ela tem de mais humanamente profundo, a solidariedade incondicional, quase atávica, tal como expresso pela personagem da mulher do médico. O amor de Saramago pelo ser humano comum transborda da narrativa de *Ensaio sobre a cegueira*, bem como de todos os outros escritos. Mas, diferentemente de seus romances anteriores e posteriores – com algumas exceções –, a narrativa concentra-se, por meio de recursos talvez explícitos em demasia, na contemporaneidade, tentando desvelar o traço disfórico do mundo ocidental, apontando para um futuro terrível, caso não ocorram urgentes e salutares mudanças. Talvez não no mundo, mas no próprio ser humano.

Desta vez, com menos rigor em relação a outros livros (como *Memorial do Convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, para citar apenas dois exemplos), Saramago seduz mais pelo absurdo da ideia – ao conferir concretude à metáfora da cegueira humana – do que pelo trabalho artístico propriamente dito, com as dobras da (meta)linguagem. Tendo já alcançado o sucesso à época de publicação do livro, parece querer angariar ainda mais leitores; para isso, facilita-lhes a vida, construindo um texto menos elaborado o que, de certa forma, converge com a crueza da história narrada e com a força expressiva do enredo. Os personagens de *Ensaio sobre a cegueira* não têm a densidade de Baltasar e Blimunda mas, assim como o mundo representado, pode ser que o escritor tenha optado, justamente, por mostrar às claras a superficialidade, a homogeneização do ser humano.

Mesmo assim, do ponto de vista da construção espacial e dos gradientes sensoriais, Saramago renova a maestria demonstrada em livros anteriores, sobretudo pela evocação de imagens por movimentos sinestésicos e pela densidade das descrições, mais do que pelo entrançado do enredo, que é simples, como em qualquer fábula. Sem qualquer ambientação ou criação prévia de expectativa, o inexplicável e terrível tem lugar logo no início da narrativa constituída, em larga medida, pela busca de uma mulher pela redenção de todos. Mas, como humana num mundo regido pela visão – onde importa não apenas ver, mas ser visto –, teme ao descobrir as estátuas dos santos vendadas, concluindo: “(...) mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais

e mais cega cada dia porque não terei quem me veja” (SARAMAGO, 2009, p. 302). E assim se inscreve a crítica aos governos, à paranóia contemporânea contra o que não se quer ver e pode ser escondido num mundo quase sem afetos. Ao que parece, esta é a temática preferencial do livro: a loucura do ser humano, que se nega a ver a si e aos outros como são. Nisso, o tratamento visual de Meirelles é bem sucedido, pois o filme flutua pela epiderme plástica e sem profundidade da imagem.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. A imagem. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 6.ed. Campinas, SP: Papirus, 2001. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à topoi-análise. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BYSTRINA, Ivan. Tópicos de Semiótica da Cultura. Pré-print. Trad. Norval Baitello Jr. e Sônia Castino. São Paulo: PUC-SP, 1995.

CANEVACCI, Massimo. Antropologia da Comunicação Visual. Trad. Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

DEL PINO, Dino. Espaço e textualidade – quatro estudos quase-semióticos. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1998.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção Fernando Meirelles. Roteiro: Dom McKellar. Produção: 02 Filmes, Rhombus Media, Bee Vine Pictures. Distribuição: Fox Filmes do Brasil. Duração: 118 min. E.U.A.: Twentieth Century Fox, 2008.

FIGUEIRA, Ana Maria. A (des)construção da figura feminina em Ensaio sobre a Cegueira. Disponível em: [http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/Mestrado-TL/Ensaio\\_Cegueira\\_ana\\_figueira.pdf](http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/Mestrado-TL/Ensaio_Cegueira_ana_figueira.pdf) Acesso em 22 de outubro de 2010.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: Obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1972-1980. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud).

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Org., Seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos e Escritos III).

GENETTE, Gerard. Discurso da Narrativa. Lisboa: Veja Universidade, 1995.

GUIMARÃES, Luciano. A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2001.

REICHMANN, Brunilda T.; MENECHINI, Camila Melfi. Fernando Meirelles: a recriação fílmica de Ensaio sobre a cegueira. Em: Revista Ipotesi. Juiz de Fora, MG, vol. 13, n. 1, p. 169-175, jan./jul. 2009.

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. 53 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Josimey Costa da. O corpo se entretetece no olhar. In: GALENO, Alex; CASTRO, Gustavo de; SILVA, Josimey Costa da Silva (Orgs.). Complexidade à flor da pele: ensaios sobre ciência, cultura e comunicação. São Paulo: Cortez, 2003. p. 121-132.

TUAN, Yi-Tu. Topofilia – um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1980.

VERÓN, E. Il est là, je le vois, il me parle. Em: BEAUD, Paul et alli. Sociologie de la communication. Paris: CNET/Réseau, 1997, p.521-39.

**SOBRE A AUTORA:** Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (1998), mestre em Estudos Literários pela UNESP-Araraquara (2000) e doutora em Letras (Literatura Contemporânea) pela Universidade Federal da Bahia (2009). Atua como docente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). É membro do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNIR/Porto Velho e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado do Mato Grosso. E-mail: [lilireichert@gmail.com](mailto:lilireichert@gmail.com).