

### 3 - A literatura e o cinema

convergências e divergências

Cleomar Pinheiro Sotta

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SOTTA, CP. A literatura e o cinema: convergências e divergências. In: *Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 156-230. ISBN 978-85-7983-710-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

---



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

# 3

## A LITERATURA E O CINEMA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

*Um filme é uma escritura em imagens.*

Jean Cocteau

### **A literatura e o cinema em contato**

Uma das parcerias interartísticas mais notórias talvez seja a estabelecida entre a literatura e o cinema. Desde que a sétima arte veio à luz, inúmeros filmes foram buscar inspiração em narrativas literárias e transformaram muitas delas em roteiros cinematográficos. O elemento fundamental comum a ambos, que possibilita a aproximação, é a estrutura narrativa, pois tanto um texto em prosa quanto um filme, em última instância, apresentam uma história que ocorreu a alguém (personagem) em um determinado momento (tempo) e local (espaço). Se por um lado essas duas manifestações artísticas apresentam esses pontos de encontro e se mostram bastante próximas, por outro, não se pode esquecer que ambas são artes autônomas, dotadas de regras próprias de produção e recepção, ou seja, cada uma possui a sua identidade.

A literatura é a arte que utiliza a palavra como matéria-prima para compor um espaço, descrever um tempo, criar personagens, dar voz a uma entidade capaz de contar uma história, projetar imagens, transfigurar o mundo que nos cerca. O cinema, por sua vez, é, por excelência, a arte da imagem em movimento,

uma arte heterogênea que soma características básicas das outras modalidades de arte existentes, um autêntico compósito que sintetiza em si mesmo, entre outras coisas: a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a (pseudo)tridimensionalidade da escultura e arquitetura, a dramaticidade do teatro e a narratividade da literatura. (Brito, 2006, p.135)

Se todas as construções literárias são resultantes essencialmente do trabalho com o signo linguístico, a arte cinematográfica, por sua vez, é plural, tanto do ponto de vista dos traços que incorpora de outras artes, quanto da diversidade de elementos que mobiliza. Entram em cena na produção de filmes a montagem, a sonoplastia, a interpretação dos atores, a cenografia, o figurino, as posições da câmera, a iluminação, o enquadramento das imagens. Por essa razão, diferentemente do labor solitário de um escritor, o cinema é uma arte coletiva, consequência do trabalho de um grupo de profissionais, sob a supervisão de um diretor, que dialoga com a equipe, orienta os atores, discute, modifica, analisa, aceita e refuta sugestões. Randal Johnson ainda enfatiza que os instrumentos postos à disposição no trabalho literário contrapõem-se aos múltiplos elementos levados em conta na sétima arte:

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses

materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. (Johnson, 2003, p.42)

Tal como a produção, a recepção de uma obra literária e outra fílmica também se distingue. Dependendo da extensão de um livro, na maioria das vezes é impossível concluir sua leitura de uma só vez. Nesse processo, é permitido interromper a leitura, voltar algumas páginas para lembrar algum fato, reler a apresentação de uma personagem, buscar um detalhe essencial para a compreensão da narrativa que não foi captado. Além disso, podem-se pular alguns parágrafos ou capítulos inteiros, ler primeiro o desfecho e depois retornar à abertura ou ao desenvolvimento da história, enfim, o leitor pode adequar a leitura ao seu gosto e às suas necessidades. Quando se assiste a um filme, as interrupções são mais incomuns e até mesmo impossíveis, se pensarmos na exibição em salas de cinema. Diferentemente da apreciação de um livro, a duração média de uma produção cinematográfica é de duas horas, a fim de não cansar o espectador, elevar a sua tensão ao grau máximo em direção ao desfecho do filme e ainda evitar pausas. Por causa dessa limitação do tempo, a clareza torna-se um fator fundamental para impedir a falta de compreensão. Na leitura de um romance, ao contrário,

o tempo está a nosso favor, não se trata de uma experiência puramente cronológica, em que outra pessoa determina o nosso ritmo, mas sim de uma experiência reflexiva. [...] Ler um trecho, colocar o livro de lado, refletir a respeito do que foi lido, algumas vezes reler uma página, tudo isso faz parte do prazer da leitura. A linguagem em si nos dá tanto prazer quanto a própria história. (Seger, 2007, p.31)

Enquanto na leitura de obras literárias o leitor encontra a voz do narrador para mediar a história, conduzir-lhe ao longo do texto, dialogar, esclarecer alguma situação, divagar e manifestar suas impressões diante dos fatos – embora nem sempre o narrador seja uma figura completamente confiável – no contato com um filme, salvo algumas exceções, a história é transmitida por meio das imagens

que são projetadas, o que causa a impressão de que o cinema exibe uma representação direta da realidade. Sabemos, entretanto, que essa ausência de mediação é apenas aparente, pois o que assistimos é uma seleção de imagens combinadas por meio da montagem, ou seja, há por trás do filme alguém que julgou conveniente ocultar determinadas cenas e mostrar outras, seguindo uma ordem pré-definida.

O cinema presentifica os acontecimentos. As ações ocorrem diante de nossos olhos, independentemente se dizem respeito a eventos pretéritos ou a previsões do futuro. Yuri Lotman assinala que, “em qualquer arte ligada à visão e aos signos icônicos, só existe um tempo artístico possível: o presente” (Lotman, 1978, p.136). O semioticista russo ainda acrescenta que “mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real” (Lotman, 1978, p.25). Com essa afirmação, Lotman toca em outra característica marcante do cinema: a criação do efeito do real, o desejo de mostrar-se representação fiel da realidade ou dela aproximar-se ao máximo.

Na leitura de uma obra literária, vamos montando um retrato das personagens de acordo com as descrições físicas e psicológicas oferecidas, bem como criamos uma imagem mental para as referências espaçotemporais nas quais as ações se desenvolvem. Ainda que a narrativa tome figuras reais como personagens ou mencione espaços do mundo que nos cerca e que nos são conhecidos, o retrato imaginativo que idealizaremos nem sempre corresponderá aos elementos factuais. No cinema, a imaginação fica prejudicada em razão das imagens já prontas que atravessam nossa retina. Nesse aspecto, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar crê que “na literatura há mais amplitude para contar uma história, mais elementos. O fato de em um filme ter que se ver o que se está contando me parece que provoca certa limitação narrativa” (Almodóvar, 2007, p.137). Para alguém que assiste a uma adaptação de um texto literário esperando encontrar tudo tal e qual estava no livro, o filme pode ser desapontador, pois as imagens projetadas serão distintas daquelas que ele evocou durante a leitura.

Além da aparente inexistência de mediação e da presentificação dos fatos, também concorrem para a criação da ilusão de realidade no cinema a utilização de seres humanos reais para interpretar as personagens e ainda a similaridade entre os espaços que nos cercam e aqueles mostrados na tela, os quais podem, inclusive, mimetizar lugares empíricos, referências ou pontos turísticos conhecidos mundialmente, facilmente identificáveis, que estamos acostumados a ver pela televisão ou que já os visitamos, como o Cristo Redentor no Rio de Janeiro, a Torre Eiffel na França.

Assim, a composição de um texto literário e de uma obra fílmica exigem, cada qual, um tratamento diferente por parte de seu público:

O contar exige do público um trabalho conceitual; o mostrar solicita suas habilidades decodificadoras perceptivas. No primeiro, imaginamos e visualizamos um mundo a partir das marcas pretas nas páginas brancas enquanto lemos; no segundo, nossa imaginação é apropriada enquanto percebemos, e então damos significado a um mundo de imagens, sons e palavras vistas e ouvidas no palco ou na tela. (Hutcheon, 2011, p.178)

Nota-se assim que, embora aproximados pela intenção de apresentar ao leitor/espectador uma história, a literatura e o cinema mantêm também suas especificidades, pois os mecanismos de funcionamento são distintos. Em síntese, aquela faz parte dos gêneros destinados a contar histórias, ao passo que este integra os gêneros que além de contar, almejam também mostrá-las.

Se estruturalmente a literatura e o cinema guardam algo em comum, para além de suas especificidades, o contato entre ambas as artes pode aumentar quando uma obra literária é adaptada para o cinema, quando as personagens e suas peripécias trocam a narrativa pela projeção cinematográfica. A adaptação é o “ponto nevrálgico em que as duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se aca-salam ou se agridem” (Brito, 2006, p.143).

As adaptações já se tornaram parte do nosso convívio e não se restringem apenas à transformação de obras literárias em produções cinematográficas, elas estão “nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos” (Hutcheon, 2011, p.22). Ao contrário do que possa parecer, as adaptações existem desde longa data. A pesquisadora canadense Linda Hutcheon, no esforço de criar uma teoria da adaptação, aponta que a prática de adaptar já fazia parte do cotidiano dos vitorianos. Shakespeare levou para o palco histórias pertencentes à sua cultura. Ésquilo, Racine, Goethe e da Ponte conferiram novas formas a histórias consagradas (Hutcheon, 2011, p.15-22).

A fim de comprovar a presença das adaptações de obras literárias para o cinema e o seu sucesso nos meios cinematográfico e televisivo, Linda Seger assinala que entre os filmes vencedores do Oscar e do Emmy, dois grandes prêmios cobiçados por artistas do cinema e da televisão,

85% dos premiados pelo Oscar na categoria melhor filme são adaptações.

45% de todos os filmes feitos especialmente para TV [conhecidos nos EUA como *movie-of-the-week*, *m-o-w*] são adaptações, e 70 % dos ganhadores do Emmy vêm desses filmes.

83% de todas as minisséries são adaptações, e 95% das minisséries vencedoras do Emmy são escolhidas dentre essas adaptações. (Seger, 2007, p.11)

João Batista de Brito ainda complementa registrando que “na história do cinema o número de adaptações ultrapassa de muito a quantidade de filmes com roteiros originais” (Brito, 2006, p.143). Como se pode notar, as adaptações já se firmaram no gosto do público e estão cada vez mais expandindo seu espaço.

Se consultarmos o verbete *adaptar* nos dicionários, entre as acepções possíveis encontram-se *ajustar*, *amoldar*, *alterar*, *tornar adequado*. São exatamente tais procedimentos que o adaptador co-

loca em prática ao escolher uma obra literária para transformar em um filme. Baseando-se no texto que lhe serve de ponto de partida, o adaptador obrigatoriamente deverá realizar modificações para que a adaptação aconteça. É impossível fazer uma reprodução fiel da história, e nem é esse o propósito, como aponta José Carlos Avellar:

O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá por meio de um desafio como os dos cantadores do Nordeste, em que cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (Avellar, 1994, p.124)

Assim, a produção de uma adaptação é fruto do desejo do tradutor de ler, alterar, transformar, a seu modo, uma determinada obra. É dele o papel de seleção do que deverá ser aproveitado ou não da obra tomada como ponto de partida. Dessa forma, é necessário o

reconhecimento de que uma total correspondência nunca pode ser alcançada. Qualquer tradução oferecerá, inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. (Clüver, 2006, p.116)

Em síntese, a adaptação consiste, portanto, em tomar o texto base e ajustá-lo a outro suporte, usando os recursos próprios da nova mídia, buscando equivalências e fazendo as modificações que forem necessárias. Nessas circunstâncias, por conta de diversas transformações, perdas e ganhos que o texto-fonte sofrerá, a obra adaptada resultará sempre em uma recriação.

Como se trata de duas artes distintas, literatura e cinema, com suas próprias leis, com recursos estéticos que lhes são peculiares,



na perspectiva do linguista Roman Jakobson, ocorre o que ele denomina *tradução intersemiótica* ou *transmutação*, operação resultante da “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (Jakobson, 2010, p.81). Obviamente, no termo *tradução* está expresso o deslocamento dos componentes de uma determinada arte para outra. Além disso, pensar em tradução remete à ideia de recriação, reformulação desses componentes, pois nem tudo que existe em uma modalidade artística pode existir em outra, tampouco os elementos podem manter-se exatamente iguais, principalmente quando ocorre a transposição entre artes de naturezas distintas, como o são a literatura e o cinema, sendo a primeira predominantemente verbal e a segunda formada por múltiplos aspectos, dentre os quais está o verbal, que nem sempre é o mais eminente. Como é sabido, toda tradução “inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido” (Hutcheon, 2011, p.9).

No termo *intersemiótica*, o prefixo de origem latina *inter* (entre) marca a relação estabelecida entre as artes que serão colocadas em contato mediante a tradução; *semiótica*, por sua vez, provém da raiz grega *semeion* (signo), é, em linhas gerais, a ciência que estuda os signos. Com o propósito de definir os principais fundamentos e proporcionar uma visão panorâmica do que venha a ser a semiótica, Lúcia Santaella assegura que a língua que utilizamos para falar, escrever, comunicar está tão profundamente integrada ao nosso ser, que muitas vezes somos impedidos de perceber que ela não é a única forma de linguagem que nos cerca:

É tal a distração que a aparente dominância da língua provoca em nós que, na maior parte das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões

e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem. (Santaella, 1986, p.11)

Diante dessa perspectiva, a linguagem verbal é apenas uma das variadas formas de linguagem existentes. Podemos falar em linguagem matemática, dos surdos-mudos, de trânsito, dos computadores, entre tantas outras. Todas elas são formadas por um sistema de signos, ou seja, unidades compostas por um significante (a parte material, concreta, física do signo) e um significado, o qual é socialmente construído e adotado pela população. As modalidades artísticas podem ser consideradas também um sistema de signos, compostas, cada qual, por elementos que lhe são próprios. O que se modifica, porém, quando tratamos das artes, é que o significado conferido a cada signo artístico, estético, pode não ser único, ele varia de acordo com seu interpretante, com o tempo e o local em que é interpretado. Entretanto, apesar dessa abertura, nem todas as significações são possíveis, elas precisam estar fundamentadas nos elementos oferecidos pelas obras. Assim, na pintura, teríamos um sistema de signos formado pelas cores, formas, traços, linhas, perspectiva, textura. Na música, poderíamos falar de tom, rimas, harmonia, notas, ritmo. Na literatura estão as diferentes figuras de linguagem, o ritmo, a disposição do texto nas páginas, descrição, forma de discursos, formas de narração. O cinema, como já dissemos, envolve luzes, posicionamento de câmera, atuação, enquadramento, sonoplastia etc.

Se os sistemas sgnicos se diferenciam, reside aí mais uma justificativa para a diferença estrutural que existe entre uma narrativa literária e um filme nela baseado. Por mais que, hipoteticamente, a história contada em ambos seja exatamente a mesma, a forma de apresentação será modificada. Para se ter uma ideia, uma descrição

que no livro ocupa páginas e páginas e dentro da qual o narrador chama a atenção para determinados detalhes que serão importantes para o desenvolvimento do enredo pode, no filme, ser exibida por uma única tomada e de forma neutralizada, sem que o espectador tenha tempo de atentar-se para os pormenores. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, por exemplo, Saramago utiliza vários parágrafos para descrever o manicômio, onde são enclausurados os cegos. Em *Blindness*, poucas tomadas, alguns segundos e o rápido percurso da câmera pelo ambiente são suficientes para apresentar ao espectador o local escolhido para a quarentena.

Portanto, se transpor uma obra de natureza verbal, como um texto literário, para um sistema de signos não verbal, como o cinema, requer alterações dessa ordem, isso significa que o trabalho do tradutor é também criativo e que a transposição resultará em uma recriação:

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o *próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfiam tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (Campos, 1976, p.24)

Apesar dos traços criativos, não se pode ignorar que a obra tomada como ponto de partida e sua transposição, embora autônomas, “estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (Campos, 1976, p.24). Em outras palavras, alguns traços da narrativa literária ne-

cessariamente serão mantidos para que a narrativa fílmica possa ser considerada uma adaptação.

Já que não pode existir correspondência total entre as obras, já que a transposição intersemiótica consiste em “criar uma nova realidade dentro de uma outra linguagem” (Brasil, 1967, p.56), exigir fidelidade de um filme ao texto literário que lhe serviu de base (ou ainda em qualquer outro tipo de transposição entre meios distintos) é um disparate. Contudo, para que se chegasse a essa conclusão, foi necessário um longo percurso de discussões.

Durante muito tempo as pessoas não tinham a compreensão de que a literatura e o cinema são duas linguagens distintas e exigiam que a adaptação fosse fiel à obra que lhe deu origem. A questão chegou a ser polêmica: de um lado estavam aqueles que criticavam as adaptações pela falta de fidelidade ao original; de outro, aqueles que acreditavam que os adaptadores precisavam de liberdade para exercitar o seu processo criativo. Somente com o passar dos anos e com o avanço das pesquisas, foi possível desmistificar pensamentos como o de Brasil, o qual declara “que a aproximação de uma obra literária a um processo cinematográfico afim deixa claro a marca de duas linguagens que nunca se encontram” (Brasil, 1967, p.27), e esclarecer que o cinema e a literatura apresentam, sim, pontos de convergência, porém são modalidades artísticas autônomas que, para além das semelhanças, se valem de elementos estéticos próprios. É por essa razão que, em alguns casos, “romances geniais dão péssimos filmes, e histórias fracas, filmes geniais” (Dourado, 2007, p.53), pois tudo dependerá da manipulação que o cineasta fará das ferramentas que tem à sua disposição. Além disso, é inconcebível supor que exista

uma leitura “correta” e “única” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. (Guimarães, 2003, p.95)

Nesse sentido, um único texto literário pode suscitar adaptações diferentes, dependendo da interpretação e do relacionamento que cada adaptador travar com o texto.

Muitos fatores influenciam na decisão de se produzir uma adaptação de uma obra literária. Em primeiro lugar, espera-se que o texto literário tenha um público já estabelecido que vá comparecer às sessões de cinema. Uma adaptação poderá ser um tributo, uma homenagem a determinado texto ou escritor, uma crítica à sociedade, à cultura, a posições políticas, o desejo de retratar uma determinada época registrada em uma narrativa, de resgatar um texto esquecido, entre outros. Diante de tantas motivações, fica evidente que a adaptação “é uma forma de repetição sem replicação” (Hutcheon, 2011, p.17), seu apelo para o público está “na mistura de repetição com diferença, de familiaridade com novidade” (Hutcheon, 2011, p.158), no fato de “repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro” (Hutcheon, 2011, p.230).

Sem a devida compreensão da inovação presente nas adaptações, muitas vezes elas são vistas como inferiores aos textos nos quais se inspiram. Em um ato comparativo, a tendência é dar preferência ao texto original em detrimento da obra adaptada. Entretanto, essa visão é um tanto equivocada, pois, como lembra Hutcheon (2011, p.13), inspirar-se ou derivar de outro texto não é necessariamente motivo para que a adaptação seja julgada secundária, subsidiária ou inferior, assim como falar em texto original pode ser arriscado, visto que “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (Benjamin, 1994, p.90). Os próprios escritores dividem-se quanto à aprovação de adaptações. Alguns as depreciam, alegando que as obras literárias sofrem uma simplificação quando transpostas para o cinema. Virginia Woolf (1926, p.309), por exemplo, muito ciosa do texto literário, adota posição intolerante, ao afirmar que os filmes são parasitas que tomam a literatura como presa e vítima. Eles deveriam não procurar imitá-la, mas explorar aquilo que não pode ser expresso tão somente por meio das palavras. Outros escritores, em especial os mais contemporâneos, tentam transpor para a litera-

tura as técnicas cinematográficas e alguns deles ainda desenvolvem suas narrativas nos moldes cinematográficos, de forma que possam facilmente ser transferidas para a mídia audiovisual. Tais autores, aos olhos de Tânia Pellegrini, estão empreendendo mudanças na narrativa literária em função da incorporação das técnicas visuais, ao promover

uma crescente sofisticação das técnicas de representação (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador etc.) que, paradoxalmente, envolve uma crescente simplificação da linguagem, no sentido de que ela vai aos poucos se despidendo cada vez mais de seus acessórios qualificadores (figuras, advérbios, adjetivos etc.) para dar lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída. (Pellegrini, 2003, p.28)

Ponderando opiniões contrastantes entre escritores que apoiam ou não as adaptações, Jorge Amado, que teve muitas de suas obras levadas ao cinema e à televisão, resume a questão, declarando que

do ponto de vista do autor, nenhuma adaptação será total e completamente aquilo que ele desejaria que fosse, pelo simples fato de que são formas de comunicação inteiramente diferentes [...] O trabalho que ela fizer será bom na medida em que for uma recriação. (Amado, 2007, p.101)

Além disso, as adaptações nem sempre são tomadas como tal ou como secundárias, elas podem ser tidas como texto primeiro quando o espectador não atentar para o fato de que se trata de uma adaptação baseada em uma obra literária. Também acontece de se apreciar primeiramente a adaptação e em seguida o texto que lhe deu origem, ou ainda ter acesso a apenas um deles, o que prova que obra fonte e obra adaptada são independentes e relacionam-se em forma de sintagma e não de paradigma, isto é, não existe entre

elas uma hierarquização. Dessa maneira, quando uma adaptação é produzida, os cineastas não devem contar com o conhecimento público do texto em que ela se baseia. Muitos filmes resultantes de adaptações fracassam por serem “aleijados”, apoiados pela “muleta literária” (Brito, 2006, p.76), porque sua compreensão pelo espectador depende do conhecimento da fonte, a obra literária, caso contrário, a apreciação será prejudicada. Tal fato impõe ao tradutor a necessidade de encontrar um ponto de equilíbrio, de sorte que a adaptação demonstre algum tipo de ligação com o texto que lhe deu origem, mas também alcance seu grau de independência.

Quando se cogita produzir uma adaptação, além das dificuldades em transpor o texto para outra linguagem, aponta Seger (2007, p.24) que o aspecto comercial é um dos fatores que pode viabilizar ou não a filmagem. É obvio que a publicação de um livro também perpassa questões econômicas e mercadológicas, porém, no cinema, elas são levadas ao extremo por conta das inúmeras ferramentas (móveis para cenários, figurino, iluminação etc.) e profissionais que são mobilizados (cinégrafistas, diretores, atores, maquiadores, figurantes, músicos, editores, entre outros). O filme, como qualquer outro produto comercial, precisa ser lucrativo, pois o montante arrecadado deve ser suficiente para o pagamento de toda a equipe envolvida, das inumeráveis despesas decorrentes da produção e ainda resultar em lucro. Portanto, antes de se aprovar a realização do filme são levados em conta o investimento, a rentabilidade, os riscos de perda, o público a que se destina e se a proposta condiz com sua preferência. Em muitos casos, opta-se por contratar celebridades para atuar e um diretor já consagrado a fim de que a repercussão seja maior, interessando a imprensa e favorecendo a criação de resenhas críticas. A recepção é, desta forma, fundamental para concretizar a produção de um filme, seja ele resultante de uma obra literária ou não. Nesse sentido, a narrativa adaptada pode sofrer profundas transformações com vistas a agradar a massa de espectadores.

André Bazin (1991, p.93) destaca que muitos espectadores de adaptações vão em seguida fazer a leitura da obra que foi adaptada.

Cientes disso, as editoras também se beneficiam com as adaptações para expandir seu lucro, “publicam novas edições de obras adaptadas no mesmo período de lançamento da versão cinematográfica, e invariavelmente colocam fotos dos atores ou de cenas do filme na capa” (Hutcheon, 2011, p.57). Na esteira do filme, muitos produtos podem ser lançados, explorando-se a imagem das personagens, principalmente quando a adaptação pretende atingir o público infantil: surgem linhas de material escolar, brinquedos, camisetas, bonés, adesivos, jogos eletrônicos etc.

Diante da transposição da linguagem literária para a filmica, das diferentes preocupações no processo de produção e de recepção de uma narrativa e de um filme e dos diversificados recursos com os quais a literatura e o cinema constroem suas composições, as obras literárias sofrem modificações, leves ou radicais, ao serem adaptadas. Essas transformações são de responsabilidade dos adaptadores e delas poderá depender o sucesso ou fracasso da adaptação. Brito (2006, p.12-20) destaca algumas das operações comumente adotadas durante a elaboração de uma adaptação.

A primeira delas e a mais recorrente é a *redução*. Os adaptadores, após uma leitura atenciosa e um estudo do texto, deverão realizar uma seleção do que deverá ou não ser incorporado ao filme, pois, por causa da delimitação do tempo (em torno de duas horas), nem tudo poderá integrar a produção cinematográfica; muitos subenredos, acontecimentos secundários e passagens que não estão ligadas tão intimamente à principal linha de ação dramática do texto de partida serão descartados. Ademais, é preciso lembrar que a linguagem verbal tem muitos momentos de prolixidade, os quais serão deixados de lado, já que a linguagem visual é muito mais direta. Cabe esclarecer que aqui o tempo todo estamos pensando na adaptação de romances, pois, no caso da produção de um longa-metragem baseado em um conto, o efeito seria inverso, o adaptador deveria realizar inúmeros acréscimos.

Se alguns elos da narrativa serão suprimidos, o filme terá de encontrar estratégias para não deixar que a corrente dos acontecimentos se desfaça e que os fatos pareçam isolados, sem nenhuma



ligação entre si. Nesse sentido, todos os elementos acrescentados para compensar o que foi perdido constituirão o que o crítico chama de *adição*.

O terceiro procedimento sinalizado por Brito é o *deslocamento*. Nem sempre as cenas inicial e final do filme correspondem exatamente à abertura e desfecho do livro adaptado. A ordem dos acontecimentos pode ser alterada. Para ilustrar, podemos dizer que se trata de um deslocamento o ato de deixar para o meio ou final do filme acontecimentos que se deram no início do livro.

A última operação é a *transformação*, que pode manifestar-se de duas formas distintas, como *simplificação* ou *ampliação*. Dois diálogos, por exemplo, que se deram diegeticamente em dias diferentes e espaços distintos, podem ser *simplificados*, fundidos e concentrados em uma única cena, em um só local. Características das personagens excluídas, para não provocar um excesso de figuras, podem ser transportadas para aquelas que serão atuantes no filme. Contrariamente, uma determinada personagem com alto grau de complexidade no romance será *ampliada*, desmembrada em duas na adaptação. Como se nota, faz parte da tarefa do adaptador “escolher, cortar e combinar personagens” (Seger, 2007, p.149). Todos esses procedimentos fazem com que os adaptadores sejam, em primeiro lugar, interpretadores e depois criadores. Além disso, eles podem expandir suas fontes consideravelmente. Um filme baseado em um texto literário relativamente antigo pode dialogar com obras de arte de seu tempo e não ficar preso unicamente aos intertextos utilizados pelo escritor quando produziu o livro.

Além dessas operações destacadas por Brito, o texto literário quando, transposto para o cinema, pode sofrer alterações no tempo e no espaço nos quais a história se desenrola. O ritmo certamente será modificado, uma vez que o cinema possui uma duração de certa forma determinada, enquanto a narrativa literária pode proterlar os fatos e utilizar com maior facilidade momentos reflexivos e digressivos, aguçando, dessa maneira, a expectativa do leitor e criando a tensão para os pontos fortes da história. A focalização também poderá ser alvo de mudanças. Ao contrário de uma voz

narrativa que relata a história em um romance, o filme, na maioria das vezes, opta por exibir a trama por meio das imagens transmitidas pela câmera, adotando, para isso, a perspectiva de uma ou várias personagens, que nem sempre são aquelas que tinham destaque no texto literário. A adaptação cinematográfica pode, portanto, engrandecer o papel de uma figura que era secundária no romance.

Outro ponto que pode ser modificado é o contexto. “Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio” (Hutcheon, 2011, p.192). As circunstâncias que cercam a produção e recepção de ambas as obras serão distintas. Entre a publicação do texto literário e o lançamento de sua adaptação cinematográfica pode haver certo intervalo de tempo. Os valores vigentes no período em que o texto literário foi escrito, as preocupações, os interesses dos espectadores podem já não ser os mesmos do momento de idealização da adaptação. O adaptador chega muitas vezes a atualizar a linguagem, as ideologias e princípios transmitidos pela narrativa que está a adaptar a fim de atingir o seu público contemporâneo. Os olhares do escritor e do cineasta também diferem, provocando mutações no texto fonte:

Escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (Xavier, 2003, p.62)

A interpretação conferida à obra literária e à sua adaptação também será influenciada pelas experiências de fruição dos leitores e espectadores. Cada um, com sua trajetória de leitura, seus valores, seus conhecimentos, a época em que vive, poderá dar uma interpretação distinta seja ao texto literário, seja à produção cinematográfica:

A circunstância de produção não é necessariamente aquela da circunstância de consumo. As obras de arte têm sido interpretadas diferentemente em épocas diferentes devido não só à circunstância de interpretação (o contexto num sentido amplo, incluindo a produção literária e filosófica da época), mas também à ideologia do intérprete. (Johnson, 1982, p.34)

Não se pode deixar de mencionar aqui os benefícios apontados com relação à produção de adaptações. Bazin (1991, p.86) acredita que o cinema revigorou a popularidade da arte, graças ao seu alcance, transitando pelas diferentes camadas sociais. As adaptações, em especial dos grandes clássicos da literatura, fazem com que o público tenha acesso, mesmo que indireto, a essas grandes obras. Vale lembrar que, nas séries escolares iniciais, quando a criança está se familiarizando com a leitura, assistir a uma adaptação pode ser importante, do ponto de vista educacional, para incentivá-la a ler o livro que serviu de base para o filme. Para Glória Maria Palma, a leitura dialógica entre filmes e narrativas ficcionais pode ainda “ampliar o conceito de leitura, redimensionar a função do sujeito-leitor, dinamizar e atualizar as formas de aquisição dos conhecimentos literários e percorrer um caminho de interdisciplinaridade” (Palma, 2004, p.12), levando o indivíduo a expandir sua sensibilidade estética.

A favor de ou contra adaptações cinematográficas baseadas em obras literárias, não se pode ignorar a relação existente entre a literatura e o cinema e nem deixar de perceber que “a adaptação nunca é meramente uma cópia: ambos, fonte e adaptação, estão enredados em múltiplos repertórios, gêneros e intertextualidades” (Stam, 2008, p.466), o que coloca fora de cogitação a exigência de fidelidade ao texto de partida. Cada meio tem suas regras próprias, suas convenções, o que inevitavelmente provocará mudanças, de maneira que “a adaptação pode se tornar uma outra forma de ver, ouvir e pensar o romance, mostrando aquilo que não pode ser representado *a não ser através do filme*” (Stam, 2008, p.468). Além disso, as traduções intersemióticas

nos mostram as possibilidades e limitações inerentes aos dois sistemas de signos. Elas nos alertam para o poder significativo dos recursos sintáticos e outros recursos estruturais disponíveis em cada um, e nos conscientizam das diferenças nos códigos estéticos e códigos sociais. (Clüver, 2006, p.130)

Cabe, portanto, aos leitores e espectadores, bem como aos críticos, ter a percepção da especificidade de cada manifestação artística e compará-las de forma consciente, observando seus pontos de encontro e desencontro, a fim de que haja uma iluminação mútua entre as artes, enriquecendo a compreensão umas das outras.

## **A representação da cegueira e a transposição das personagens**

A ideia de produzir uma adaptação baseada em *Ensaio sobre a Cegueira* surgiu a Fernando Meirelles assim que a obra de Saramago foi publicada no Brasil, em 1996. Impactado pela narrativa, o diretor tentou, sem sucesso, comprar os direitos para o filme. O autor se mostrou resistente e negou a proposta. Conta o escritor português: “Houve um tempo em que eu respondia que não queria ver a cara das minhas personagens quando me chegavam pedidos de adaptação de romances meus ao cinema” (Saramago apud Meirelles, 2010, p.7). Em 2006, coincidentemente, Meirelles recebeu um convite do produtor canadense Niv Fichman e do roteirista Don McKellar para dirigir um longa-metragem que tomava como ponto de partida um dos romances de José Saramago. Sem saber de qual obra se tratava, dias depois de aceitar a oferta, chegou-lhe o roteiro em inglês de *Blindness*, a transposição de *Ensaio sobre a Cegueira* para o cinema.

Um dos primeiros desafios enfrentados no processo de transposição da narrativa para o meio audiovisual foi a maneira de representar a cegueira branca na estética do filme. Tratada na narrativa como “*mar de leite*”, “*mal branco*”, “*nevoeiro*”, “*insondável branco*”

ra”, “*treva branca*” e “*brancura luminosa*”, na produção cinematográfica a cegueira se configura por meio de diferentes recursos. Em primeiro lugar, há uma tentativa de aproximar o espectador da sensação de estar cego. Para tanto, ocorre a utilização de imagens desfocadas, mal enquadradas e superexpostas, que embaçam a visão de quem assiste, causando-lhe a impressão de que há um entrave impedindo que as cenas sejam vistas com nitidez.

A cor branca, que caracteriza a inusitada cegueira, é profundamente explorada no filme, construído com brilho e iluminação muito intensos. Os espaços são iluminados em excesso, as personagens, em algumas ocasiões, estão trajando alguma peça com tom que se aproxima do branco, cor que se sobressai também nos móveis que compõem os cenários, bem como nas paredes e pisos. Muitas vezes, as luzes impedem a visualização de algum detalhe da imagem, como a vista da janela da casa do primeiro cego, tomada completamente pela claridade.

O branco serve, inclusive, como recurso para a transição de cenas. No momento em que a mulher do médico deseja boa noite ao marido, por exemplo, de repente a tela embranquece (13:54). Segundos depois, vamos descobrir que a câmera está captando o piso de uma farmácia na qual a rapariga dos óculos escuros compra um colírio para tratar sua conjuntivite. Na cena em que essa jovem fica cega, o reflexo das lentes de seus óculos (15:43) é que faz a passagem para a sequência seguinte. Quando o ladrão de carros abandona o veículo roubado ao primeiro cego, é a luz alta de um automóvel (10:31) que torna branca a tela até a próxima cena, a qual exhibe a consulta do rapazinho estrábico. Em *A vision of Blindness*, cenas extras que acompanham o filme, contam o diretor de fotografia César Charlone e o supervisor de efeitos especiais André Waller que a brancura que invade a tela em algumas cenas foi produzida colocando-se o monitor de um *laptop* numa sala escura, onde também estava uma tigela com leite. Movimentava-se o líquido do recipiente e se filmava o reflexo que as imagens presentes no monitor projetavam na superfície do leite. Em alguns momentos dessa filmagem, houve ainda o acréscimo de fumaça branca. Dessa

forma, foi possível conseguir imagens da cor branca em movimento, dotada de uma textura orgânica, bastante imprevisível, como ocorre no instante em que o título do filme é exibido ao espectador.

Toda essa iluminação intensa contrasta-se, porém, em algumas ocasiões, com cenas escuras, as quais se manifestam principalmente durante a quarentena no manicômio, uma experiência sombria para todos os que ali foram enclausurados, por conta das más condições de sobrevivência, da violência e das dificuldades enfrentadas naquele local, o que justifica as imagens enegrecidas. A escuridão prevalece em momentos como o abuso sexual das mulheres ou a cena da morte do líder dos malvados. Tal contraste entre claro e escuro também se associa ao fato de existir uma cegueira branca que contradiz a manifestação comum de cegueira negra. Além disso, a descrição de cegos como “vagas sombras” (Saramago, 2008, p.75) é materializada no filme por meio de imagens nas quais os atores aparecem representados na tela por vultos, opondo-se à luminosidade que os cerca.

Outro procedimento intimamente ligado à cegueira, utilizado na composição fílmica, é o uso de vidros, espelhos e reflexos. No início do filme, enquanto o ladrão de automóveis conduz o primeiro cego à sua casa, a tela é tomada sucessivas vezes pelos reflexos do vidro do carro (03:38). Quando ambos estão à espera do elevador, vemos o diálogo a partir de imagens espelhadas e, finalmente, assim que adentram a residência, há um vidro que se coloca entre a câmera e as personagens. Os espelhos e reflexos podem evidentemente relacionar-se ao mito de Narciso, jovem que morreu depois de apaixonar-se por sua própria imagem refletida na água. A cegueira que se manifesta na narrativa de Saramago atinge aqueles que contemplam apenas a sua própria figura, esquecendo-se de seus semelhantes. O espelho também “simboliza o saber, o autoconhecimento, a consciência, como também a verdade e a clareza” (Lexikon, 1978, p.87). Cada cego atingido pelo mal branco parece ter a consciência voltada para si próprio e demonstra ter esquecido que, muitas vezes, é na alteridade que está a chave para alcançar o conhecimento pleno de nós mesmos. Descobrimo-nos na relação mútua

existente entre os reflexos que projetamos nas outras pessoas, as quais, por sua vez, projetam reflexos também em nós. É possível pensar também, por outro lado, que os espelhos representam não o egocentrismo excessivo, mas a falta de reflexão sobre si mesmo, sobre as próprias atitudes.

O dicionário de símbolos Herder Lexikon (1978, p.88) aponta ainda que em expressões idiomáticas é frequente encontrar o olho ou o rosto utilizados com a conotação de espelho da alma. Tal associação se manifesta no romance, quando reflete o médico “leveei a minha vida a olhar para dentro dos olhos das pessoas, é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma” (Saramago, 2008, p.135). Essa ideia é retomada pela adaptação, na medida em que explora profundamente o uso de espelhos e vidros relacionados à visão, ao olhar. Nos reflexos neles projetados é onde partes de muitas cenas são assistidas pelo espectador. É o que ocorre, por exemplo, enquanto a rapariga dos óculos escuros desce o elevador (16:51). Vê-se no vidro a projeção das pessoas que a acompanham e imagens externas ao prédio, dos edifícios vizinhos. Parte da conversa entre o médico e sua esposa, quando ele comenta que está cego (17:40), também é mostrada por conta de um espelho. Mais uma amostra está no instante em que a recepcionista do oftalmologista fala ao telefone, quando chegam dois homens e exigem que ela abandone o consultório (19:40). A câmera inicialmente capta o reflexo da mulher no vidro e depois segue em *travelling*<sup>1</sup> lateral para exibir sua imagem real.

Além disso, em várias tomadas a câmera posiciona-se atrás de um vidro, de uma parede, grade ou cerca, entre outros obstáculos, de forma que tais elementos passem a funcionar como mediadores entre nosso olhar e o que se coloca diante de nossos olhos. Na certeza de estarmos tão lúcidos, pensamos manter contato direto com a realidade, porém tais barreiras surgem como um elemento

---

1 Segundo Journot (2009, p. 147), o *travelling* consiste no deslocamento da câmera pelo espaço, que pode se dar de diversas maneiras: para a frente, para trás, de cima para baixo, de baixo para cima, lateral ou circularmente.

intermediário de nossa visão, uma trava que impede que tenhamos conhecimento pleno da realidade. Em uma cena, em particular, o filme desafia o espectador quanto à precisão e integridade de sua visão. Quando o rapazinho caminha pelo refeitório, nem ele, tampouco quem o assiste, percebe a existência de uma mesa, pois ela não está visível na tela, aparecendo apenas quando o garoto choca-se com o móvel, projetando um som agudo, que assusta o menino e o espectador. Tal cena, a partir desse artifício, questiona se somos capazes de ver tudo o que nos cerca.

Ainda associada à cegueira, está a recorrência de cenas em que são captadas em *close-up*<sup>2</sup> as mãos das personagens, como acontece quando o primeiro cego procura a cadeira para sentar-se durante a consulta com o oftalmologista (08:47), ou quando se dá o seu reencontro com sua esposa no manicômio (30:23). O tato serve de orientação àqueles que perderam a visão. Daí o apreço por tomadas que se restringem a exibir as mãos das personagens. São comuns ainda sequências em que a câmera se aproxima do rosto, dos olhos dos cegos, já que eles podem ser reveladores de quem somos, pois se tornaram em “uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca” (Saramago, 2008, p.26).

Todas essas estratégias utilizadas na composição do filme enfatizam com propriedade a cegueira descrita na narrativa de Saramago. Esses recursos permitem, portanto, que a cegueira branca ganhe uma representação visual.

O trabalho desenvolvido com a sonorização da adaptação também merece destaque. Para contar essa história cujo tema central é a cegueira, a equipe investiu no campo sonoro, tendo em vista que, quando se perde a visão, a audição é um dos sentidos que tem seu uso intensificado, os cegos passam a guiar-se, entre outras formas, pelos sons que os rodeiam. No romance de Saramago, algumas passagens demonstram a percepção auditiva das personagens, como

---

2 Plano em que a câmera focaliza o rosto de uma figura humana ou um detalhe qualquer que ocupa toda a tela.



ocorre com o primeiro infectado, que interpreta os acontecimentos a partir dos ruídos. Para ter certeza de que o ladrão de carros se fora, teve de ouvir o barulho do elevador. Quando sua esposa propõe ligar para um oftalmologista, “ele ouvia a mulher passar rapidamente as folhas da lista telefônica, fungando para segurar as lágrimas, suspirando” (Saramago, 2008, p.18).

Na idealização do filme, o diretor afirma em *Diário de Blindness*, blog sobre a produção do longa-metragem, que sua ideia era “trabalhar com timbres desconhecidos, com o intuito de colocar o espectador num universo sonoro tão novo quanto o mundo da cegueira” (Meirelles, 2008). Para ele “orquestra, quartetos de cordas, pianos ou violões, por serem muito usados no cinema, nos falam de emoções de um mundo mais conhecido, e neste filme a música deveria levar o espectador para outro lugar” (Meirelles, 2008). A fim de alcançar tal objetivo, todo o repertório musical do filme, que conta com faixas essencialmente instrumentais, ficou a cargo dos músicos Marco Antônio, Paulinho, Arthur e Décio, que formam o grupo mineiro *Uakti*, cujo estilo vinha ao encontro do objetivo de Meirelles. *Uakti* produz suas composições musicais a partir de instrumentos inusitados, fabricados artesanalmente pelos próprios músicos com canos de PVC, madeira, tampas de panela, cabos de ferramentas, garrafas de água, sandálias havaianas, entre outros. Embora à primeira vista pareça rústico, agregam-se recursos digitais aos sons obtidos por meio de tais instrumentos.

Uma trilha sonora não convencional como esta colabora para ocasionar um estranhamento ao espectador, o qual é tomado por sons que não lhe são familiares, projetando-o, assim, para outro espaço, tal como desejava o cineasta brasileiro. Além disso, ela se confunde muitas vezes com os demais sons que acompanham as cenas, dada a similaridade entre os instrumentos usados pelo *Uakti* e os demais efeitos sonoros do filme. Um exemplo disso fica claro em um trecho da entrevista concedida por Marco Antônio à pesquisadora Kira Santos Pereira, que realizou um estudo sobre a gênese audiovisual da adaptação:

Na abertura do filme, quando o primeiro cego não pode mover o carro, os outros motoristas, irritados, tocam as buzinas. Para a música nessa parte, optei por usar um instrumento que tem alguma semelhança com o som de buzinas de carro. A sonoridade desse instrumento vai surgindo de dentro do som das buzinas e segue até a parte em que o primeiro cego é abandonado no meio da rua e seu carro roubado. (Pereira, 2010, p.77)

Nesse caso, os ruídos que simulam as buzinas dos carros se confundem com a música de timbre agudo que ajuda a compor a tensão da cena. Dessa forma, as composições musicais do filme atuam em conjunto com a edição de todos os demais sons.

Na mixagem do som, em algumas sequências, o diretor demonstra apreço por utilizar faixas musicais que destoam do tom das cenas, criando um contraste que provoca uma desestabilização sensorial. Pouco antes da morte do ladrão de carros, os soldados que estavam de plantão naquela noite ouvem a canção *A lua é testemunha* (1965), interpretada pelo duo Cascatinha e Inhana (50:55). A música trata de um casal que jurou amor, mas, por algum motivo, distanciou-se. Tempos depois, porém, os enamorados se reencontram. No entanto, a jovem está casada com outro e, mesmo que chore pela ausência do amado, promete ser fiel ao atual esposo. Como se nota, não há na letra da canção nenhuma relação com o acontecimento principal da cena, o ladrão executado com tiros à queima roupa. A sensibilidade da canção opõe-se à crueldade do ato do soldado.

Além do trabalho visual para representar a perda da visão, a cegueira branca também ganha uma identificação sonora. A cada vez que uma das personagens cega, emite-se um “plim”, um ruído de apenas uma nota musical, similar ao som produzido por um sino. Esse recurso funciona como uma indicação da contaminação pelo mal branco.

Observa-se também que a percepção sonora não se limita às imagens enquadradas na tela. Kira Pereira (2010, p.64) sinaliza que nem sempre as imagens exibidas são correspondentes aos sons emi-

tidos. Na abertura do filme, enquanto são transmitidos os nomes dos patrocinadores da produção cinematográfica, já podem ser ouvidos os ruídos provenientes de um movimentado trânsito urbano. Enquanto a câmera focaliza a alternância das cores do semáforo ou o primeiro cego dentro do carro, são projetados barulhos de apitos, motores, buzinas e gritos, que são sons do entorno das imagens fixadas no quadro.

Há uma cena em que se nota o predomínio do som sobre a imagem, que se dá quando a mulher do médico adentra o depósito do supermercado (1:33:10). A plena escuridão desse porão é repassada ao espectador, uma vez que a tela fica completamente negra. Nesse instante, fica a cargo dos sons contar o que está acontecendo. Ouvem-se os passos da mulher, explorando, por conta do tato, o local e os ruídos provocados pelas embalagens que ela manipula (sons de plásticos, líquidos e metais), à procura de produtos comestíveis. As imagens regressam apenas quando ela localiza uma caixa de fósforos e acende um dos palitos, o qual devolve a visão à mulher do médico, bem como a quem assiste ao filme. Nessa passagem, a sucessão de ruídos recria a cena na mente dos espectadores. Outro momento semelhante é o da violência sexual praticada pelos cegos malvados (1:13:37). Em razão de tamanha atrocidade, as imagens são escurecidas. As personagens tornam-se sombras, vultos para dar destaque às vozes, aos gemidos, gritos, à respiração intensa e às agressões físicas que as mulheres sofreram. Neste caso, os sons são os principais responsáveis por transmitir a hediondez da cena.

Ademais, percebe-se a utilização de intensidades sonoras diversificadas ao longo da adaptação. De um lado estão os sons fortes advindos do trânsito, de tiros, do megafone dos soldados, das gritarias, do microfone em que o líder dos malvados usa para ditar as regras, do vídeo gravado pelo governo. De outro, há sons mais suaves, do sussurro entre as personagens, dos passos, da respiração e dos gemidos dos cegos. Sem falar na trilha sonora que, ora atua como fundo musical, ora destaca-se e fica em primeiro plano, e por vezes, omite-se. “Essas nuances, aliadas intrinsecamente à montagem de imagem e à narrativa, conduzem com eficiência o espectador por

diversas emoções – expectativa, medo, tensão, aflição, vazio, tristeza” (Pereira, 2010, p.71).

Ao estudar o *design* sonoro do filme, Débora Regina Opolski (2009, p.63) pontua que há três grandes blocos associados ao desenvolvimento da trama. O primeiro deles corresponde à representação da vida movimentada da cidade antes do recolhimento. Apresenta-se o trânsito, de onde provêm sons dos carros, de sirenes, de apitos. Em toda essa parte, anterior à quarentena, ocorre a utilização de sons de motores e equipamentos eletrônicos, mesmo nos ambientes internos. No consultório do oftalmologista, durante o atendimento ao primeiro cego, ouvem-se ruídos de buzinas, de automóveis e o toque do telefone. Na casa do médico, onde sons de grilos estabelecem um clima de ambientação natural, mais tranquilo, são projetados sons de roncos de motores, mesmo que de forma suave. Está aí também o ruído de uma bateadeira, que prejudica o diálogo do casal em cena. Trata-se, portanto, de uma cidade barulhenta, o que, simbolicamente, impede que as pessoas se comuniquem e ouçam com clareza umas às outras.

O tempo em que as personagens passam encerradas no manicômio constitui o segundo bloco sonoro do filme. Dessa vez, até desaparecer, o som do trânsito fica cada vez mais distante, o que representa o afastamento das personagens da vida agitada na cidade. A paisagem sonora durante o isolamento é marcada pela movimentação humana (passos, vozes, suspiros, beijos, choro e gemidos) e também pelo som do ambiente, como o das goteiras – tendo em vista que os encanamentos ficam expostos – e do rangido das camas, portas e portão, que caracterizam o espaço como um lugar antigo e insalubre.

O regresso dos confinados à cidade abre o terceiro bloco sonoro do longa-metragem. Os efeitos dessa fase são mais sutis, afinal, o trânsito deixou de existir e as pessoas não estão mais amontoadas no mesmo espaço, como era no manicômio, perambulam pela extensão da cidade. A atenuação sonora relaciona-se ao alívio dos cegos por recuperar a liberdade. No entanto, continuam sendo emitidos ruídos decorrentes das ações humanas (vozes, passos, tropeções,

esbarrões em obstáculos, rompimento de embalagens) e do espaço em que os cegos estão (papéis voando pelas ruas). Nos ambientes internos em que o grupo se abriga, quase não há mais interferências dos sons externos. Essa

paisagem sonora mais silenciosa favoreceria uma escuta mais interiorizada para aqueles que estão mais próximos, coincidindo com o trecho da narrativa onde há uma aproximação entre os personagens, que passam a constituir uma família. (Pereira, 2010, p.69)

É o que se passa principalmente na casa do oftalmologista, onde predominam os *room tones*<sup>3</sup> e uma escuta detalhada de cada gesto ou movimento das pessoas ali hospedadas. O som de grilos dá a dimensão novamente de uma ambientação natural e amena.

Apesar das falas das personagens e de todos os recursos sonoros envolvidos na produção, em algumas ocasiões, a adaptação cede espaço ao silêncio. Segundo Assis Brasil (1967, p.102), os momentos mudos de um filme podem funcionar como um elemento dramático. Este é o caso de *Blindness*. Em algumas cenas, o silêncio ganha sentido na medida em que representa o estado calado, reflexivo, em choque dessas personagens infectadas pela cegueira. Na chegada de um grupo de cegos ao manicômio, um deles se desorienta. Impaciente, um soldado dispara (43:29). Nesse instante, o filme suspende o som por alguns segundos para representar o impacto e o susto que o tiro causou nas personagens. Quando o velho da venda preta termina o relato do estado em que se encontrava a cidade, em uma cena quase muda, exceto pelo “plim da cegueira” repetido algumas vezes, vê-se o rosto dos cegos refletindo possivelmente sobre o caos e as transformações que a epidemia provocara. Ademais, é preciso lembrar que “a alternância das palavras e do silêncio é conduzida com vistas ao maior efeito da imagem” (Brasil, 1967, p.83). Nes-

---

3 Segundo Opolski (2009, p. 106), *room tones* (tom da sala) consiste no “som do ambiente gravado sem a presença de diálogos ou ruídos”.

ses ínterims em que se cessam os diálogos e os sons, o filme chama atenção exclusivamente para o que está sendo captado pela câmera.

Todos esses aspectos apontados demonstram o cuidado com a edição do som e com a expressão musical. Com essa proposta de uma trilha sonora experimental, minimalista e com instrumentos difíceis de serem identificados, a desorientação dos contaminados transfere-se ao espectador, “a música age sobre os sentidos como fator de aumento e aprofundamento da sensibilidade” (Martin, 2005, p.153), cumprindo seu papel, sem que se torne algo puramente ornamental, sem que se deixe “servir para tapar os buracos sonoros, nem para comentar exteriormente os sentimentos e as imagens” (Brasil, 1967, p.84). A sonorização, portanto, chama atenção do espectador e cria mais uma nuance inusitada no filme, aliando-se à estranha cegueira, que acomete a população.

Outro aspecto relevante quando se analisa uma adaptação cinematográfica é a transposição das personagens. Curiosamente, embora se trate de uma narrativa alentada – o que pressupõe riqueza de detalhes – são escassas as descrições físicas das personagens, ao passo que suas características psicológicas estão diluídas no texto, apresentando-se paulatinamente. Além disso, os habitantes da cidade atingida pela cegueira não têm seus nomes próprios divulgados no romance. O narrador se reporta às personagens valendo-se de perífrases, as quais, em sua maioria são compostas por algum qualificativo relacionado à visão (primeiro *cego*, rapariga dos *óculos escuros*, velho da *venda preta*, rapazinho *estrábico*), ligando-se, portanto, ao tema central da obra, ou ainda aos papéis que ocupam na sociedade (médico, mulher do médico, ladrão de carros, motorista, atendente de farmácia). Dessa forma, as perífrases funcionam como uma maneira de censurar os que julgam seus semelhantes a partir de sua aparência e de criticar aqueles que enxergam o outro apenas como um agente que desempenha funções sociais, alguém desprovido de um nome, ou seja, de sua identificação, de suas características particulares, que o distinguem dos demais seres humanos.

A narrativa do autor português também deixa claro que a cegueira retratada, ao escolher suas vítimas, não leva em conta o sexo, a

idade, a classe social. Tornam-se cegos homens e mulheres, jovens e idosos, ricos e pobres, pessoas que desempenham atividades bem ou mal vistas de acordo com os valores sociais adotados. Esse aspecto da ausência de nomes a própria narrativa discute. Acredita-se que eles tornaram-se uma referência inútil depois do surto de cegueira:

[...] nem nos lembramos 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, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse. (Saramago, 2008, p.64)

O nome e as características físicas não eram mais capazes de servir à identificação de ninguém. O reconhecimento de qualquer indivíduo se dava agora pela fala, pelos ruídos, e odores, tal qual ocorre com espécies animais que não possuem o sentido da visão muito desenvolvido. Arremata a questão o escritor que afirma: “Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante” (Saramago, 2008, p.275). Essa opção por destituir as personagens de seus nomes também nos leva a pensar que, muitas vezes, a nossa cegueira está em não nos dar a conhecer ao outro completamente, não deixar que o outro saiba realmente quem somos.

Na fase de produção do romance, Saramago menciona a decisão de não dar nome aos atuantes da narrativa:

Decidi que não haverá nomes próprios no *Ensaio*, ninguém se chamará Antônio ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vida e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado

por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de quem se trata, que quando alguém lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinquenta, enfim, que entre, de fato, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos. (Saramago, 1998, p.101)

No entanto, o escritor percebe ao longo da redação do texto que não seria possível construir uma narrativa tão despersonalizada. Se os nomes não seriam revelados, os traços psicológicos e os sentimentos dos infectados, sim, precisariam ser descritos para conferir verossimilhança a essas figuras. Comenta o autor a esse respeito que

Uma coisa seria querer fazer um romance sem personagens, outra pensar que seria possível fazê-lo sem gente. E esse foi o meu grande equívoco quando imaginei o *Ensaio sobre a cegueira*. Tão grande ele foi que me custou meses de desesperante impotência. Levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade. Resultado: uma boa porção de páginas para o lixo. (Saramago, 1998, p.332)

A estratégia de ocultar informações, como o nome das personagens, também se faz presente na indefinição do tempo e do espaço da narrativa, visto que não sabemos quando nem onde se deu a epidemia. Esse procedimento confere à obra um caráter universal, uma vez que nos faz pensar que a situação inusitada posta diante de nossos olhos pode/poderia acontecer em qualquer tempo, em qualquer lugar e com qualquer indivíduo.

A escassez de características das personagens que, por um lado, parece aumentar a liberdade na seleção dos atores para a produção cinematográfica, por outro, surge como desafio para o diretor do filme, pois

o que, na mente do leitor, era jogo imaginativo, quase sempre vago, tem de manifestar-se agora como ‘realidade’ audiovisual, precisa,



totalmente determinada nos pormenores, [...], o que [...] exige o ato criativo da individualização e definição radicais, da escolha entre um sem-número de possibilidades. (Rosenfeld, 1973, p.27)

Em outras palavras, as várias maneiras como as personagens eram concebidas pelos leitores convergem, no cinema, para uma representação única, já que elas ganham o rosto de um ator/atriz. Ao escolher o elenco, Fernando Meirelles encontra uma brilhante solução, que intensifica a universalização da obra de Saramago. No filme, a mulher do médico é loira, a rapariga dos óculos escuros é morena, o primeiro cego e sua mulher são japoneses e o velho da venda preta, por sua vez, é negro. Estão aí representados indivíduos fisicamente distintos, pertencentes a etnias diferentes, mas que se aproximam por causa da contaminação pela cegueira. A diversidade étnica, curiosamente, manifesta-se também no grupo de produtores do filme: há brasileiros, norte-americanos, japoneses e latino-americanos.

Meirelles também dá espaço na adaptação a uma personagem secundária do romance, o atendente de farmácia. Na narrativa, essa figura se manifesta quando o narrador relata o instante em que a rapariga vai até uma drogaria:

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, o 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 retribuía-lo, se não se desse hoje, a circunstância de haver alguém à sua espera. (Saramago, 2008, p.31)

Na adaptação o discurso indireto do narrador nesse fragmento foi transposto sinteticamente para o discurso direto, originando o seguinte diálogo:

**Atendente da farmácia** – Ora, ora... Qual é o grande segredo? Está se escondendo de quem?

**Rapariga dos óculos escuros** – De idiotas como você.<sup>4</sup> (Blindness, 2008, cap.2)

O que difere na atuação dessa personagem no filme é que por meio dela expressa-se mais um tipo de cegueira bastante comum em nossa sociedade, o preconceito racial. Quando o líder dos malvados discursa exigindo pertences para pagar a comida, um dos cegos conversa, indignado, com o atendente de farmácia (56:57):

**Homem cego** – Isso não está certo.

**Atendente da farmácia** – O que podemos fazer?

**Homem cego** – Não há nada a fazer.

**Atendente da farmácia** – Podemos nos unir e dizer não.

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

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

**Homem cego** – Eu sei pelo tom de voz.

**Atendente da farmácia** – Vá se danar.<sup>5</sup> (Blindness, 2008, cap.6)

A ironia dessa cena reside no fato de que não era negro o chefe da terceira camarata, como supunha o cego, mas sim o era o atendente de farmácia com quem falava. O jovem tenta amenizar a situação, aconselhando ao outro a não fazer julgamentos precipitados e fica sem coragem para revelar ao seu interlocutor a cor de sua pele. Ele

---

4 **Pharmacist's assistant** – Well, well. What's the big secret? What are you hiding from? **Woman with dark glasses** – Jerks like you.

5 **Blind man** – This is wrong, man.

**Pharmacist's assistant** – It's wrong, but what else can we do?

**Blind man** – There's nothing to do.

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

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

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

**Blind man** – I can tell by his voice.

**Pharmacist's assistant** – Fuck you.

se afasta do companheiro para impedir de ser tocado, como se pelo tato fosse possível identificar sua tonalidade dérmica.

O atendente de farmácia é quem também recebe na adaptação a missão de sugerir que algumas mulheres se voluntariassem para passar a noite com os malvados, quando estes fizeram essa exigência em troca dos alimentos (1:08:42). No romance, diz o narrador que essa proposta foi feita por um dos confinados, sem revelar de quem se tratava.

O destino da personagem também foi modificado. Enquanto na narrativa, o jovem perde a vida durante a expedição à camarata dos malvados com vistas a resgatar os alimentos lá estocados, na produção cinematográfica, ele sai do manicômio junto com o grupo da mulher do médico, mas perde-se de seus companheiros em uma esquina (1:30:00), recordando o comentário do narrador do romance, que menciona que era muito comum os grupos ganharem ou perderem integrantes.

Outra adição que se vê no filme é o desenvolvimento de um drama entre o primeiro cego e sua esposa. Em primeiro lugar, por se tratar de um casal interpretado por japoneses, há ocasiões em que dialogam na língua japonesa, destoando do restante da produção, gravada em inglês. A mulher do primeiro infectado é apresentada no filme com uma agressividade a florada. Quando chega a casa, vê um jarro quebrado e encontra o marido dormindo no sofá (06:28), diz: “Veja isso, não podia ter limpado antes de se deitar? Está me ouvindo? Não sou sua empregada<sup>6</sup>” (Blindness, 2008, cap.1). Apesar disso, ela demonstra preocupação com seu cônjuge e o acompanha ao oftalmologista. Enquanto o doutor prescreve algo, ela exhibe precipitadamente um comportamento grosseiro (09:00), por meio de uma conversa que não existe na narrativa de Saramago:

**Mulher do primeiro cego** – É uma receita?

**Médico** – Não, é uma orientação para o hospital.

---

6 Look at this. You couldn't have cleaned it up before you lay down? Are you even listening? I'm not your maid.

**Mulher do primeiro cego** – Sei como chegar ao hospital. Não preciso de orientação.

**Médico** – Não é para você, mas para os funcionários. Assim, saberão o que fazer quando seu marido chegar.<sup>7</sup> (Blindness, 2008, cap.2)

Quando a recepcionista do consultório exige que o paciente, mesmo cego, assine a guia de consulta (09:30), a mulher toma a mão do marido, faz-lhe escrever um X no papel e informa, ríspida, que não possuíam carro, por isso não precisavam do carimbo para o estacionamento.

Emocionante é o reencontro do casal no manicômio (30:23). No livro, essa passagem é bastante cinematográfica:

É a minha mulher, a minha mulher, gritou o primeiro cego, onde estás, diz-me onde estás, Aqui, estou aqui, dizia ela chorando e caminhando trémula pela coxia, com os olhos arregalados, as mãos lutando contra o mar de leite que por eles entrava. Mais seguro, ele avançou para ela, Onde estás, onde estás, agora murmurava como se rezasse. Uma mão encontrou a outra, no instante seguinte estavam abraçados, eram um corpo só, os beijos procuravam os beijos, às vezes perdiam-se no ar porque não sabiam onde estavam as faces, os olhos, a boca. (Saramago, 2008, p.66)

O filme aproveita com propriedade o direcionamento que dá o romance. A câmara toma inicialmente a perspectiva da mulher. À medida que ela caminha, o espectador vê as mãos dela procurando no ar o esposo, o qual aparece em uma imagem desfocada. Assim que se achega, o casal sorri, se abraça e se beija.

---

7 **First Blind man's wife** – So, is that a prescription?

**Doctor** – No, I'm actually writing directions for the hospital.

**First Blind man's wife** – I know how to get to the hospital. I don't need directions.

**Doctor** – They're not for you. They're for the staff. So they know what to do with your husband when he arrives.

Em uma das refeições, o filme mostra a mulher do primeiro cego bastante desolada e presa em seus pensamentos (33:00). Quando as mulheres se propõem a pagar a comida, satisfazendo os desejos sexuais dos malvados, o casal se confronta:

**Primeiro cego** – Não. Façam como quiserem, mas minha esposa fica.

**Mulher do primeiro cego** – Não sou diferente das outras.

**Primeiro cego** – O quê?

**Mulher do primeiro cego** – Farei o que elas farão.

**Primeiro cego** – Que história é essa? Só fará o que eu mandar! Pare com isso!

**Mulher do primeiro cego** – Não. Não me dê ordens.

**Primeiro cego** – Não há nada pior. É nojento! De jeito nenhum!

**Mulher do primeiro cego** – De agora em diante não vai comer.<sup>8</sup>  
(Blindness, 2008, cap.8)

A frieza com o marido se manifesta na cena em que estão sentados perto de uma fogueira, acesa para queimar as embalagens e os restos de alimento (35:54). Essas circunstâncias levam o primeiro cego a relembrar uma celebração de Ano Novo no templo, quando o casal começou a se aproximar:

Gosto dessa sensação de calor no rosto e do cheiro também. Você gostava... Lembra daquele Ano Novo quando fomos ao Templo? Havia tanta gente esperando na fila. Fazia frio. O fogo ceri-

---

8 **First Blind man** – Well, you do whatever you like, but my wife is going nowhere.

[...]

**First Blind man's wife** – I'm not different than the rest.

**First Blind man** – What?

**First Blind man's wife** – I'll do what they do.

**First Blind man** – You'll do what I tell you to do! Stop!

**First Blind man's wife** – Don't! Don't order me.

**First Blind man** – There's nothing worse. No, it's disgusting.

**First Blind man's wife** – From now on you don't eat.

monial estava perto da fila. Quando chegamos perto dele, um dos lados do nosso corpo ficou aquecido. Foi tão bom! Nem nos conhecíamos muito bem. E também...<sup>9</sup> (Blindness, 2008, cap.5).

O cego fala de olhos cerrados, para sentir o calor do fogo e também para dar a impressão de que está trazendo à memória a lembrança do episódio que narra. Enquanto isso, a câmera mostra um espaço que separa o casal no banco em que estão sentados, simbolizando o distanciamento entre os dois. A mulher conserva-se quase imóvel, com uma fisionomia séria, o seu rosto está voltado para o lado contrário de que fala o homem. Ela permanece calada até interromper o marido e dizer que não queria ouvir, não conseguia fingir, era incapaz de simular que estava tudo bem. O manicômio não era um local romântico, propício para recordar o passado, a trajetória do casal até o momento presente. A fim de deixar isso claro, a câmera mostra, inclusive, que os dois estavam diante de um muro bastante alto e cercados de lixo.

Com relação a essa cena, conta o diretor: “Havia um texto no roteiro, mas o Yusuke me pediu para substituí-lo por uma história real de uma experiência que ele viveu com a Yoshino, que aconteceu também na frente de uma fogueira” (Meirelles, 2010, p.78). Yusuke e Yoshino são os atores que interpretam o casal e que estavam namorando na época das gravações. Aí está um exemplo do processo de criação coletiva de um filme. A cena se modificou a partir da sugestão do intérprete.

O grande problema dessa relação conflituosa, ausente no romance, estava na forma como se restituiria a harmonia do casal. A solução veio com uma cena simples, mas original. Próximos da lareira que há na casa do médico, mais uma vez perto do fogo, com um enquadramento muito semelhante à cena do muro, a mulher

---

9 I like the warm feeling on my face. The smell too. You used to like it... Remember that New Year's when we went to the Shrine? There were so many people waiting in line. It was cold. The ceremonial fire was near the line. When we got close to it our bodies were warmed on one side. It felt good. We didn't even know each other very well. And so...

do primeiro cego diz ao marido: “Lembro-me daquele Ano Novo. Fazia frio, mas eu não me importava”<sup>10</sup> (Blindness, 2008, cap.13). Observa-se brotar um leve sorriso no rosto do casal. Essa cena foi também uma contribuição de Yusuke, visto que até então só haviam aparecido sugestões de situações clichês: sexo, um diálogo para pedir desculpas ou discutir a relação. Contudo, a reconciliação definitiva surge quando o primeiro cego recobra a visão. Ele abraça e beija a esposa. Ambos parecem profundamente felizes e entrosados.

O relacionamento entre o oftalmologista e sua esposa também entra em crise ao longo do filme, de uma forma mais intensa do que acontece na narrativa. Na primeira cena do casal (11:35), a mulher está utilizando uma batedeira, enquanto o médico tenta contar do caso raro que lhe apareceu no consultório. O doutor tem a sensação de que sua interlocutora não está tão atenta ao que ele diz e, por isso, parece um pouco ofendido. A cena sugere inclusive a superioridade do médico em questão de conhecimento, quando a mulher tenta discutir a etimologia e o significado da palavra *agnosia* e acaba falando bobagem. Apesar do carinho com que a mulher trata o marido, dispondo-se a acompanhá-lo mesmo sem ter sido contagiada, no manicômio acontecem alguns desentendimentos entre o casal. Em uma das cenas, enquanto estão deitados, o doutor tenta convencer a esposa de que ela não é responsável por todos ali confinados (27:39). Ele se aproxima para acariciá-la, mas ela sai para dar uma volta. Quando o ladrão de carros é morto (51:42), logo depois de ter dito à mulher do médico que sabia que ela não tinha perdido a visão (48:32), a esposa do oftalmologista se culpa por não ter feito nada e levanta a hipótese de contar a todos que podia enxergar, porém acaba sendo repreendida pelo marido, pela razão de que, na opinião dele, se transformaria em uma escrava. Entretanto, o que mais incomodava o médico era viver com sua mulher um relacionamento que se assemelhava ao de uma enfermeira e seu paciente, ou de uma mãe e seu filho, como expressa uma de suas queixas (52:37):

---

10 I remember that New Year's. It was cold, but I didn't mind.

**Médico** – Falo de nós. Nós!

**Mulher do médico** – Como assim?

**Médico** – Você me veste, dá banho, limpa minha bunda. Pelo amor de Deus! Já é duro pensar em você como...

**Mulher do médico** – Como? Como o quê?

**Médico** – Como esposa. E não como minha mãe. Ou uma enfermeira.

**Mulher do médico** – Terá de se acostumar. Não tenho escolha.<sup>11</sup> (Blindness, 2008, cap.7).

O doutor sente-se mal por depender da mulher para trocar a roupa, para alimentar-se e para execução de tantas outras atividades cotidianas que antes podia desempenhar sozinho. Talvez todo esse clima entre o casal tenha motivado a traição do médico com a rapariga dos óculos escuros. Talvez por isso também a mulher tenha aceitado tão facilmente essa traição do marido, mesmo tendo presenciado o momento em que ele esteve junto da moça. Por conta do adultério, possivelmente o doutor decidiu não influenciar a opinião da esposa quando ela aceitou oferecer seu próprio corpo aos malvados em troca de comida.

O doutor, além disso, recrimina a mulher no momento em que ela narra que matou o dono da pistola. Mesmo fora do manicômio, o ressentimento entre eles prossegue. Quando a mulher sai para procurar alimento, a princípio pretendia ir sozinha, mas aceitou a companhia do marido, com a justificativa de que ele ajudaria a carregar os produtos. Apesar de dizer a ela que sentia sua falta, a esposa manteve-se distante do marido, dando-lhe um beijo frio

---

11 **Doctor** – I'm talking about us. Us!

**Doctor's wife** –What?

**Doctor** – You dressing me, bathing me, wiping my ass. For Christ sakes! It's hard enough to think of you as...

**Doctor's wife** – As? As, as... what?

**Doctor** – As a wife. Instead of my mother. Or...or a nurse.

**Doctor's wife** –Well, you'll just have get used to it, won't you? 'Cause I don't... I don't have any choice.



na porta do supermercado. A situação somente se ameniza após o regresso ao lar. Depois das tentativas do médico de restabelecer a harmonia entre o casal, finalmente a reconciliação plena se expressa numa cena de sexo (1:48:43), em que o doutor declara: “Eu vejo você. Quando toco em você assim, vejo seu rosto. Tão lindo. Isso é tudo de que eu preciso me lembrar”<sup>12</sup> (Blindness, 2008, cap.13).

O terceiro casal dentro do grupo é formado pela rapariga dos óculos escuros e pelo velho da venda preta. Ao contrário dos outros dois que sofrem um distanciamento, essa dupla vai paulatinamente se aproximando. Enquanto o grupo discute quem teria vendido os olhos dos santos, as mãos do ancião e da rapariga se tocam (1:41:30). A caminho da casa do médico, a jovem tenta dar-se a conhecer fisicamente, todavia o velho deixa claro que não lhe importa sua aparência (1:42:37):

**Rapariga dos óculos escuros** – Vinte e sete. 1,60 m. Cabelos escuros. Olhos castanhos.

**Velho da venda preta** – Eu não quero saber como você é.

**Rapariga dos óculos escuros** – Mas como podemos nos conhecer?

**Velho da venda preta** – Eu conheço aquele lado seu que não tem nome. É isso que somos, não?.<sup>13</sup> (Blindness, 2008, cap.12)

Esse diálogo vem logo em seguida do instante em que o grupo passa por uma antiga escola de piano. Ressoa, nesta hora, a sinfonia da Cantata 156, de autoria do alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor que teve problemas com sua visão e terminou a vida completamente cego. O músico mineiro Flávio Venturini criou

---

12 I see you. When I touch you like this, I see your face. So beautiful. It's all I need to remember.

13 **Woman with dark glasses** – Twenty seven. Five four. Black hair. Brown eyes.

**Man with black eye patch** – I don't wanna know what you look like.

**Woman with dark glasses** – But how can we know each other?

**Man with black eye patch** – I know that part inside of you with no name. And that's who we are, right?

uma letra para essa melodia sob o título de *Céu de Santo Amaro*. A canção, em síntese, exprime a voz de um eu-lírico que se descobre apaixonado, declara o seu amor e relata a força do sentimento que une o casal. Tal como esse eu-lírico, na casa do médico, o velho da venda preta revela seu interesse pela rapariga, depois que ela dá indícios de que o sentimento era recíproco. A moça ajuda o velho a banhar-se e elogia-lhe (1:44:34): “Você é um homem e tanto”<sup>14</sup> (Blindness, 2008, cap.12). Isso encoraja o homem a revelar seu desejo de viver com ela. Ao contrário do livro, em que a moça aceita o pedido, no filme, o fato fica em suspense, não é possível saber se essa relação realmente se concretizou, pois não temos nenhum gesto ou resposta por parte da rapariga. A boa relação que continua a existir entre os dois depois da declaração do velho leva a crer que eles iniciaram um relacionamento.

A condição de heroína da mulher do médico apresenta-se também no filme, embora com menos força. Ainda que ela continue a ajudar as pessoas no manicômio, confeccione o fio de Ariadne e proteja seu grupo como uma fêmea defende seus filhotes – como se nota quando, agressiva, impede que outro grupo entre na loja onde abrigou seus companheiros ou quando defende as sacolas com suprimentos alimentícios ao sair do supermercado – parece mais humanizada na adaptação. Não se vê tanta organização em sua camarata, como descreve a narrativa. A estratégia de ordenar a distribuição dos alimentos também não aparece na adaptação. Pelo contrário, quando o médico traz as caixas de comida, disponibilizadas pelos malvados, observa-se uma confusão entre os cegos (1:02:27). A mulher também se descuida enquanto caminha com seus companheiros pela cidade, deixando que o atendente da farmácia se separasse do grupo. Como se vê, na transposição da narrativa para o cinema, essa personagem perde parte de sua aura sobrenatural.

Outra mudança que ocorre no filme associa-se ao chefe dos cegos malvados, interpretado por Gael García Bernal. Como vimos, essa personagem apresenta-se de forma tirânica na narra-

---

14 You're plenty of a man, baby.

tiva, durante a quarentena. Na adaptação, esse homem aparece atuando como *barman* no restaurante do hotel por onde passa a rapariga. Enquanto o velho da venda preta narra o que estava se passando lá fora, vemos o dono da pistola perder a visão e resistir aos que queriam agarrá-lo até o reencontrarmos no manicômio. Embora no romance seja uma figura brutal e agressiva, há no filme algumas cenas que destoam desse comportamento e lhe conferem uma pitada de humor misturado à ironia, o que transmite a imagem de alguém que não tem consciência do que faz. Quando o médico apresenta-se à terceira camarata como representante eleito de um grupo de confinados, o *barman*, com tom de deboche, proclama-se rei da ala 3 (47:00), anunciando que ali estava instaurado o regime monárquico e informa que seus súditos iriam comer antes de pensar nos mortos a ser enterrados, contrapondo-se propositadamente ao pedido do doutor de definir urgentemente o destino dos cadáveres. Em outra passagem, numa sala do manicômio, não existente no romance, utilizada provavelmente quando se desejava dar alguma instrução coletiva aos internos no tempo em que ali ainda funcionava um sanatório, o líder da terceira camarata destrói um dos monitores que exibia periodicamente a gravação do governo. Esse ato representa, simbolicamente, a transferência do poder sobre o local, que passa do Estado para o chefe dos malvados. As regras seriam ditadas agora pelos ocupantes da ala 3 e não mais pelas autoridades governamentais. Parodiando o discurso que o Estado os obrigava a ouvir, o dono da pistola anuncia:

Atenção! Atenção! Atenção! Nunca mais ouviremos a voz desse imbecil. Nós mandamos agora. Sou o Rei da Ala 3. As coisas vão mudar por aqui. Número 1: Se querem comer, terão de pagar por isso. É basicamente isso. E agora para o “gran finale” uma canção que vem do fundo do meu coração [...].<sup>15</sup> (Blindness, 2008, cap.7).

---

15 Attention! Attention! Attention! That's the last we're gonna hear from that asshole. We're taking over this shit hole now. I'm the King of Ward Three. And there's gonna be a lot of changes around here. Number 1: If you wanna

Na sequência, ele canta “I just called to say I love you”, refrão de uma das músicas de Stevie Wonder, cantor cego de nascença. A referência à canção é irônica, pois a personagem faz uma exigência aos demais cegos que intensificará os problemas de convivência e, em seguida, canta que os ama. Meirelles menciona que

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

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

Outra atitude inusitada desse líder é o momento em que encontra um esmalte entre os pertences que lhe foram entregues. Em vez de continuar a avaliar os objetos, interrompe o que está fazendo para pintar as próprias unhas. Se essas cenas parecem suavizar ou até mesmo tornar irreal a tirania desse homem, em outros instantes ele explicita sua vilania, sem deixar transparecer qualquer vestígio dessa imagem de um jovem inofensivo, que apenas deseja atenção. Ele atira sem piedade, dita as ordens com tom ameaçador, enfrenta os que questionam sua postura arbitrária, ameaça “estourar os miolos” dos confinados e, como um animal feroz que devora vorazmente suas presas, promete “arrancar os mamilos” das mulheres que não o satisfizerem plenamente ou decidirem enfrentá-lo.

O grupo dos vilões também recebe no filme uma identificação sonora por meio dos bastões que utiliza ao percorrer os corredores

---

eat, you'll have to pay for it. And that's pretty much it, I guess. Okay, and now, for our “gran finale” a little song that comes from the bottom of my heart [...]

do manicômio, anunciando, assim, aos demais cegos a sua presença. O som metálico que essas bengalas emitem

Tem um timbre cortante, agressivo, que no caso do filme parece traduzir com mais eficiência a sensação de violência física e moral retratada. De qualquer forma, é de suma importância o fato de os vilões da estória terem associado a si um ruído representativo de seu poder. Dessa maneira, ampliam sua presença física até os limites da propagação sonora, e lembram aos personagens cegos e ao público a sua força e agressividade, mesmo em momentos nos quais não os vemos e a violência não é mostrada. (Pereira, 2010, p.74)

A cena em que o ladrão de carros é levado para casa por um policial que o encontra cego na rua sofre também uma modificação na produção cinematográfica. Na narrativa descreve-se que

Ao ladrão do automóvel levou-o um polícia a casa. Não podia o circunspecto e compadecido agente de autoridade imaginar que conduzia um empedernido delinquente pelo braço, não para o impedir de escapar-se, como em outra ocasião teria sido, mas simplesmente para que o pobre homem não tropeçasse e caísse. Em compensação, já nos é muito fácil imaginar o susto que levou a mulher do ladrão quando, abrindo a porta, se encontrou pela frente com um polícia de uniforme que trazia filado, assim lhe pareceu, um decaído prisioneiro, a quem, a avaliar pela triste cara que trazia, devia ter sucedido algo pior que ser preso. Por um instante, primeiro pensou a mulher que o seu homem havia sido apanhado em flagrante delito e que o polícia estava ali para passar busca à casa, ideia esta, por outro lado, e por muito paradoxal que pareça, bastante tranquilizadora, considerando que o marido só roubava automóveis, objetos que, pelo seu tamanho, não podem ser escondidos debaixo da cama. Não durou muito a dúvida, o polícia disse, Este senhor está cego, tome conta dele, e a mulher, que deveria ter ficado aliviada porque o agente, afinal, vinha apenas de acompanhante, percebeu a dimensão da fatalidade que lhe entrava em casa quando

um marido desfeito em lágrimas lhe caiu nos braços dizendo o que já sabemos. (Saramago, 2008, p.35)

No filme, a esposa do ladrão não deixou que o marido se explicasse, foi tomada completamente pelo medo de ver o cônjuge acompanhado de um policial. Ela abre apenas uma fresta da porta:

**Mulher do ladrão** – Posso ajudar?

**Policial** – Esse homem diz ser seu marido. Ele não consegue enxergar.

**Mulher do ladrão** – Não quero saber o que ele fez. Pode dar a volta e...

**Ladrão** – Abra essa maldita porta!

**Mulher do ladrão** – Policial, eu não conheço esse homem.

**Ladrão** – Esqueça-o. Deixe-me entrar.

**Policial** – Tudo bem.

**Mulher do ladrão** – Saia, desgraçado!<sup>16</sup> (Blindness, 2008, cap.2)

A presença de um representante da lei possivelmente fez a mulher acreditar que o marido fora flagrado praticando alguma atividade ilícita. Ela não dá atenção para a informação de que o homem perdera a visão. O ladrão hesita em ser levado, mas sai arrastado pelo policial, que deve tê-lo encaminhado ao manicômio.

Quanto à rapariga dos óculos escuros, fica evidente no filme que se tratava de uma prostituta. Diferentemente do romance, no qual iria se encontrar com alguém já conhecido, na adaptação ela vai ao encontro de um estranho. Dá a entender que trabalhava para uma agência de prostituição, pois comunica ao parceiro que, caso

---

16 **Thief's wife** – Can I help you?

**Policeman** – This man says he's your husband. He can't see.

**Thief's wife** – I don't care what he's done! You can just turn around...

**Thief** – Just open the fucking door!

**Thief's wife** – Officer, I don't know this man.

**Thief** – Forget, he's a cop! Let me in.

**Policeman** – All right.

**Thief's wife** – Get out! Fucker!

se importasse com o fato de que ela não pudesse tirar os óculos, contataria outra garota.

Outro detalhe trabalhado no filme é a fusão de personagens. Na narrativa de Saramago, menciona-se que uma confinada da segunda camarata do lado direito foi quem se atreveu a punir os malvados, colocando fogo na barricada de colchões que protegia a entrada do quarto dos delinquentes. No filme, essa função é atribuída à recepcionista do consultório do oftalmologista. É ela quem sai sorrateiramente da primeira camarata com o isqueiro que escondera e provoca o incêndio no manicômio.

Se a população de toda a cidade perdeu a visão, para a produção cinematográfica foram necessários muitos figurantes com a função de representar os cegos que superlotaram o manicômio e que vagavam pelas ruas. Mesmo sendo apenas coadjuvantes, essas pessoas receberam um tratamento especial pela equipe do filme. A fim de evitar que a tela fosse tomada por atores caminhando com braços estendidos, parecendo zumbis, foi oferecida a todo o elenco uma oficina comandada pelo preparador Christian Duurvoort. Todos tiveram os olhos vendados com o objetivo de simular a cegueira e experimentar novas formas de percepção. Vieram em seguida algumas indicações das estratégias que podiam ser utilizadas no papel de cegos. Sem a venda nos olhos, atores e figurantes foram desafiados a transmitir naturalidade na atuação. Em depoimento, conta o preparador:

Em menor ou maior grau experimentamos no nosso cotidiano os efeitos da cegueira apontados no filme: desorientação, fragilidade, irritação, depressão, perda de contato com a realidade, dificuldade de convívio em grupo e solidão. (Meirelles, 2010, p.43)

Dessa forma, essa oficina contribuiu para que atores e figurantes, vivendo essa experiência, pudessem aprimorar sua interpretação, tanto no que tange aos deslocamentos que teriam de fazer ao longo do filme, quanto às sensações que precisariam transmitir aos espectadores.

Como se observa por meio dessas considerações sobre a transposição das personagens, a adaptação parte do que o romance oferece, aproveita muitas de suas características, mas também cria novas situações e novos destinos.

## As referências espaçotemporais e a focalização

Na narrativa de Saramago, outro aspecto digno de nota é a forma como se constrói o tempo. O narrador não nos informa quando a história se passa. Não há, nesse sentido, nenhuma marcação temporal específica. No entanto, é possível estabelecer algumas hipóteses de que não se trata de uma época muito distante da nossa, a começar pela descrição da cidade afetada pela cegueira. Tomemos o seguinte trecho como exemplo:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto [...] Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora [...] é uma das causas mais consideráveis dos engorgitamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente. (Saramago, 2008, p.11)

Esse excerto constitui a abertura do romance, o primeiro contato do leitor com o texto. Saramago revela nos *Cadernos de Lanzarote* o quanto exige de si mesmo na preparação dos parágrafos iniciais de suas obras e relata o trabalho que teve com a produção do primeiro capítulo do livro em análise, que tardou um mês para estar pronto:



Continuo a trabalhar no *Ensaio sobre a cegueira*. Após um princípio hesitante, sem norte nem estilo, à procura das palavras como o pior dos aprendizes, as coisas parecem querer melhorar. Como aconteceu em todos os meus romances anteriores, de cada vez que pego neste, tenho de voltar à primeira linha, releio e emendo, emendo e releio, com uma exigência intratável que se modera na continuação. É por isto que o primeiro capítulo de um livro é sempre aquele que me ocupa mais tempo. Enquanto essas poucas páginas iniciais não me satisfizerem, sou incapaz de continuar. Tomo como um bom sinal a repetição desta cisma. (Saramago, 1998, p.101)

As primeiras linhas de *Ensaio sobre a Cegueira* descrevem o trânsito congestionado de uma metrópole, cujos motoristas dirigem impacientes, tornando selvagem o tráfego, de modo que o narrador chega a compará-los com cavalos. É exatamente nesse momento, à espera do sinal verde do semáforo, que a cegueira faz sua primeira vítima, atingindo um dos condutores. Ainda em relação à cidade, observa-se, quando os cegos saem do manicômio, que há um grande número de veículos batidos ou abandonados e de edifícios e estabelecimentos comerciais servindo de abrigo para os contaminados. Essa descrição cria, portanto, a imagem de uma cidade desenvolvida, um centro urbano metropolitano muito próximo dos que conhecemos, o que nos leva a inferir que o tempo em que esse espaço foi abalado pela epidemia imita o nosso tempo, é como se a história se desenrolasse perto dos nossos dias.

Outra omissão temporal observada diz respeito à duração do surto. Não se sabe quantas horas, quantas semanas, quantos meses se passaram entre a perda e a recuperação da visão do primeiro cego. Os infectados e o leitor perdem a noção do tempo. Inicialmente, a mulher do médico ainda acompanhava as horas em seu relógio. Em certa ocasião, ela informa ao marido que era 1h30. Algumas cenas depois, chora e se desespera, pois esquecera de dar corda ao relógio.

Apesar de não especificar com exatidão a duração da epidemia, a tradução cinematográfica do romance cria, contudo, alguns re-

cursos para marcar o transcorrer do tempo. Um deles está associado às imagens de uma fruteira na casa do médico oftalmologista. Logo que o doutor e sua esposa deixam sua casa com destino ao manicômio, a câmera fixa frutas frescas sobre a mesa. Quando o casal consegue regressar à residência, depois do incêndio no local de recolhimento, a mesma fruteira volta a ser captada, porém, dessa vez, as frutas estão passadas, ressequidas. O antes e o depois dessa fruteira permitem supor que o período de quarentena não foi muito longo, pois as frutas ainda não estavam com seu processo de decomposição muito avançado. Para evidenciar essa ideia de duração breve, filma-se também um jarro, cujas flores acabaram de secar.

Outra evidência que sugere o curto período em que as pessoas permaneceram infectadas pelo mal branco é o fato de que, ao deixarem o manicômio, os cegos ainda encontravam alimentos nas prateleiras dos supermercados, o que não aconteceria caso houvesse se passado um longo tempo.

Para indicar a rapidez com que se alastrava a cegueira e mostrar que de fato se tratava de uma grave epidemia, o filme conta com uma cena que, embora dure poucos segundos, é capaz de expressar a contaminação que crescia de forma avassaladora. Veem-se flashes do momento em que algumas pessoas perdem a visão em diferentes circunstâncias (19:17): trabalhando à frente de um computador, fazendo compras em um supermercado, saindo de um estabelecimento ou tentando atravessar a rua no meio de um tráfego intenso.

Dentro do manicômio, sinalizam a passagem do tempo a oscilação entre claridade e escuridão, representando a transição entre dias e noites; a repetição e desgaste da gravação que contém as regras de organização, que caracteriza a imutabilidade do cotidiano; e o próprio aspecto físico das personagens: a barba e os cabelos crescem, a roupa se converte em farrapo. Além desses recursos, há uma tomada que exprime de forma primorosa o transcorrer dos dias. A câmera capta um dos corredores do sanatório em vários momentos e agrupa em uma única cena essas imagens por meio de

um *cross-fade*.<sup>17</sup> Em todas elas vê-se a atuação da mulher do médico, que carrega roupas e lençóis, levanta os caídos, conduz uma fila de cegos, arranca um antigo fio de energia para preparar uma espécie de corda que ajudaria no deslocamento dos confinados, tenta limpar o chão e recolher o lixo e, ao final, para, pensativa, com olhar cansado, exausta. À medida que essas ações da mulher são mostradas, o corredor também se transforma, começa a ser tomado por móveis e objetos, lixo, roupas, excrementos. A luz que incide sobre o ambiente sofre uma diminuição gradativa. As paredes brancas passam a apresentar manchas de sujeira. Nos poucos segundos que dura essa cena, o filme consegue expressar simultânea e sinteticamente o espírito solidário da mulher do médico, a passagem do tempo e a degradação do espaço.

Expressar aspectos variados por meio de uma única cena, como ocorre nessa que acabamos de descrever, contribui para a economia do tempo, evitando que o filme se prolongue excessivamente. Outro procedimento utilizado em *Blindness*, sob essa ótica, é o jogo entre o que se ouve e o que se vê. No momento em que a rapariga percorre o corredor do prédio em direção ao apartamento onde vai se encontrar com seu cliente, ouve-se o diálogo que se deu entre os dois quando já estava no quarto (15:07). Em outro episódio, enquanto assiste-se a mulher do oftalmologista discar o número do hospital para que o marido falasse com o diretor clínico, a conversa telefônica já está sendo ouvida pelo espectador (19:00). Além da economia de tempo, essas cenas também estabelecem uma inversão na ordem dos acontecimentos, sobrepondo falas não correspondentes às imagens mostradas e antecipando o que virá na sequência.

O espaço, assim como o tempo e as personagens, também não nos é revelado. A obra não informa o nome da cidade ou do país que sofre a epidemia de cegueira. Essa indeterminação do cenário contribui para a universalização da história. Qualquer espaço urba-

---

17 *Cross-fade* (fundido encadeado): sobreposição de cenas, “a imagem seguinte surge gradualmente, ao mesmo tempo que a primeira imagem se desvanece, havendo uma sobreposição temporária das duas” (Pupo, 2011, p. 171).

no poderia ser evocado para representar esse ambiente. Sobre esse aspecto, comenta Saramago em uma entrevista a João Céu e Silva:

Creio é que há certos problemas no mundo que tocam a toda a gente, não a um país A ou a um país B. [...] Tenho de dizer que me sinto mais à vontade nesse aspecto de abstração com um lugar não identificado, porque no fundo o que se trata ali não é de fazer citações sobre as personagens ou comparações entre elas, ou aquelas que são personagens de outras alturas, ou figuras da vida real, trata-se simplesmente de querer mostrar um conflito, um problema e desenvolvê-lo com personagens que são, todos eles, criados no livro. (Silva, J., 2008, p.305)

Como se nota, a escassez de traços identificadores para as personagens e a genérica indicação das categorias espaço-temporais re-fletem a universalidade do tema exposto, de sentimentos e reações que se aplicam à humanidade em geral. Na opinião de Ana Maria Figueira

A ausência de marcadores de tempo, de espaço e de identidade tem como consequência a criação de um pano de fundo em que as fronteiras entre a realidade e a ficção se diluem, tornando-se quase imperceptíveis. A libertação da narrativa da prisão temporal, da integração espacial e das marcas de identidade pessoal produz um retrato perturbador, simultaneamente intemporal e transversal da condição humana. (Figueira, 1999, p.4)

Seguindo a mesma orientação do romance, o filme não explicita o nome da cidade afetada pela cegueira. Tal qual ocorre na narrativa, a produção cinematográfica destaca apenas três grandes núcleos onde se passam as ações, os quais estão profundamente relacionados à trama. O primeiro deles é a cidade, na fase em que aparecem os primeiros casos da estranha cegueira. Baseando-se nas evidências que oferece o texto, Meirelles reconstrói a história em um grande espaço urbano, cheio de edifícios, simulando um centro

metropolitano e reproduzindo com propriedade o trânsito intenso. Corroborando a ideia de que tudo acontece em um tempo muito próximo do nosso presente, os automóveis que atravessam nossos olhos são modelos semelhantes aos que circulam entre nós, os edifícios são verdadeiros arranha-céus, a tecnologia também se faz presente: celular, computador, elevador, televisão, micro-ondas, equipamentos oftalmológicos, grande número de veículos, móveis com *design* moderno etc.

As cenas do filme foram gravadas em Toronto (Canadá), São Paulo (Brasil) e Montevideu (Uruguai). Contudo, não há qualquer indicação de quais episódios se passam em cada uma das três cidades. Tem-se, assim, um espaço ficcional criado a partir da junção de três espaços reais, conjugados para expressar um único local. Por meio desse procedimento, a cidade afetada pelo surto conserva-se, portanto, desconhecida. Essa configuração do espaço pode representar, em sentido alegórico, todos os lugares, qualquer ambiente urbano. Por outro lado, a fusão também pode criar uma conotação insólita, projeta-se um cenário incomum, misterioso. Assim, nasce um lugar que é todos e nenhum ao mesmo tempo.

A ligação entre esses três espaços não se dá apenas no nível da montagem de cenas gravadas em lugares distintos, eles se imbricam, inclusive, em uma mesma imagem. Marta Noronha e Sousa aponta que “quanto aos cenários geográficos, tentou-se encontrar locais pouco marcados, e alterar os mais reconhecíveis através de efeitos especiais. [...] Por vezes, se misturam, em cenários de uma cidade, elementos de outra” (Sousa, 2012, p.84). É o que acontece quando a mulher do médico deixa o supermercado. Há um plano de uma rua, gravado em Montevideu (1:36:02), no qual são inseridos, ao fundo, alguns edifícios de Toronto.

Depois de confirmado o crescimento do número de cegos, tanto o filme quanto a narrativa transmudam-se para o segundo núcleo, um antigo manicômio, onde se instaura uma quarentena. As cenas desse bloco foram rodadas nas antigas instalações onde funcionava uma prisão em Guelph, cidade próxima a Toronto. Essa escolha foi bastante adequada, pois o manicômio passa a caracterizar-se como

um ambiente carcerário. O formato de labirinto que possuía o local relatado na narrativa manifesta-se na primeira volta que a mulher do médico dá, fazendo uma espécie de inspeção. É impossível compreender geograficamente a divisão desse espaço, de modo que o espectador sofre uma profunda desorientação. Os que acabavam de perder a visão e foram ali enclausurados passavam a ter uma percepção fragmentada do ambiente, resultante principalmente do uso do tato e da audição. No romance, embora o local de recolhimento também seja labiríntico, a distribuição das salas parece ser um tanto mais clara: há uma porta principal, um corredor que dá acesso a duas alas (com três camaratas cada uma) – onde ficariam os prováveis infectados e os já cegos – e os espaços compartilhados por todos os confinados, os sanitários, o refeitório e o pátio. No filme, o manicômio ganha alguns andares, a fim de retratar o grande número de cegos e a tentativa de isolar a todos no mesmo local.

O alto-falante que transmite as instruções aos confinados no romance transforma-se, na produção cinematográfica, em um vídeo gravado na forma de um pronunciamento oficial de uma autoridade, exibido nos televisores de cada camarata. Essa nova configuração ironiza ainda mais a maneira pela qual se estabelecia o contato com os cegos. As próprias personagens questionam “que tipo de idiota faria um vídeo para cegos em quarentena”<sup>18</sup> (*Blindness*, 2008, cap.2). Ao contrário da narrativa, onde essas determinações do alto-falante são reiteradas, ora na íntegra, ora em partes, no filme, as orientações vão sendo exibidas gradativamente, consoante às cenas associadas às respectivas regras impostas. Essa disposição permite que a imagem transmitida negue o vídeo, mostrando a ineficácia da imposição de disciplina por meio de ordens expressas em uma gravação audiovisual. Um dos exemplos está no momento em que ouvimos a informação de que cada ala possuía um telefone para comunicação com o mundo externo em casos de emergência (32:53). Acompanha essa instrução uma cena que retrata uma das refeições dos cegos. A mulher do médico os vê se alimentando e fica

---

18 What kind of an idiot would play a video in a quarantine for the blinds.

preocupada com as poucas porções que estavam sendo fornecidas para um grupo crescente de confinados. Ela tenta usar o referido telefone para avisar que a comida disponibilizada era insuficiente e solicitar um kit de primeiros socorros, porém não há ninguém do outro lado da linha para atendê-la ou para retornar a mensagem que ela deixa gravada.

As precárias condições de higiene são destaque no filme. A cada episódio percebe-se que o ambiente está cada vez mais sujo. Além da degradação do espaço metonimizada pelo corredor, mencionada anteriormente, há outras tomadas que parecem ter a intenção de revelar a imundície do espaço. Em uma delas, a câmera aproxima-se do chão captando as fezes, urina, roupas e papéis espalhados pelo caminho. Ao fazer isso, vemos também entre os excrementos um travesseiro, dinheiro e uma carteira cheia de documentos, na qual um dos internos, inclusive, chega a pisar enquanto caminha. Esses elementos, o travesseiro, os documentos e o dinheiro, representam, nessa ordem, a perda do conforto, da identidade e dos valores, ignorada, muitas vezes, pelos reclusos. Pelas imagens do local, nota-se também que o manicômio era uma instalação bastante antiga e que estava inutilizada já há um bom tempo.

A animalização das personagens, bastante presente no romance, comparece ao filme. A comparação dos cegos com carneiros que vão ao matadouro é transformada em uma das cenas que compõem a adaptação. Enquanto o velho conta aos companheiros o que pôde acompanhar antes de ser levado para a quarentena, há uma imagem que mostra os infectados sendo embarcados em um caminhão (39:21), como se fossem animais a serem transportados. Pouco adiante, há outra cena em que chega ao manicômio um caminhão transportando cegos (42:22). Essas pessoas são obrigadas a atravessar o pátio sozinhas, seguindo apenas as orientações dadas à distância por um soldado. Caminham apertadas, desorientadas, caem, empurram-se e pisoteiam-se. Da multidão sai um rumor de vozes. Provavelmente, há “uns que choram, outros que gritam de medo ou de raiva, outros que praguejam” (Saramago, 2008, p.112). Um dos cegos perde-se da fila e pede ajuda, contudo acaba morto por um

tiro certo de um dos vigilantes, o que aumenta a confusão. O tratamento dado a essas cenas permite a associação desses indivíduos a um bando de animais que aguardam ser abatidos.

O filme também se apropria da opressão vivida no manicômio, convertido em uma prisão. Quando entra na ambulância, o médico é obrigado a entregar o celular (20:35), o que impediria o seu contato com o mundo externo, assim que fosse internado. O veículo que o leva junto com sua esposa é escoltado pela polícia (21:13), como se estivesse transportando criminosos. O espaço tem portões resistentes, muros altos, grades nas janelas. Os confinados são vigiados pelos soldados do exército, que são extremamente rudes e autoritários. Há cenas que chocam o espectador, como a da insensibilidade quando o médico e sua esposa pedem medicamentos para tratar o ferimento do ladrão e são ameaçados de morte (31:46). Por conta de sua agressividade, os vigilantes se transformam na tela em uma mancha negra, em vultos distorcidos. Assistimos também à morte brutal do ladrão de carros (51:42), que faz um tremendo esforço para pedir ajuda, e também ao assassinato de um recém-chegado que solicitava que alguém o guiasse. Atiram desnecessariamente alegando zelar pela ordem do local e demonstram uma profunda indiferença, não se envolvendo com os problemas que surgem entre os confinados. Diz a mulher do médico: “O que está acontecendo? Não comemos há três dias”<sup>19</sup> (Blindness, 2008, cap.8), ao que o soldado responde “Demos a comida que tínhamos. Deviam ter racionado. O problema é de vocês”<sup>20</sup> (Blindness, 2008, cap.8). Esse distanciamento que os vigilantes mantêm dos cegos é exposto por meio do afastamento que exigem dos internos quando chegam até a porta do manicômio para entregar a comida, bem como do megafone, instrumento que utilizam para se comunicar com os internos. Na maioria das vezes, ouve-se apenas a *voz off*<sup>21</sup> dos soldados, suas imagens não são vistas, o que caracteriza a impessoalidade dessas

19 What's going on? We haven't eaten in three days!

20 We gave you all the food we have. It's up to you to ration it.

21 A *voz off* de um filme “consiste na voz de alguém que está relacionado com a ação, mas que não está na imagem” (Pupo, 2011, p. 111).



figuras. O som alto e potente das instruções que os guardas transmitem também é representativo do seu poder sobre os confinados.

Além do medo dos soldados, os cegos ainda enfrentam as chantagens e desmandos dos malvados. Depois de entregar os bens que traziam consigo em troca de alimentos, o rei da ala 3 exige mulheres. A cena da violência sexual é uma das mais tocantes do filme. Pressionadas, as mulheres dirigem-se à ala dos delinquentes, cientes do que lhes esperava. Por meio de imagens mal iluminadas, observa-se que são humilhadas, maltratadas, repreendidas quando manifestam algum tipo de resistência e agredidas pelos homens, que as obrigam a fazer todas as suas vontades. As poucas falas que se ouvem são compostas por expressões chulas. A cega das insônias do romance é apelidada de “peixe morto” no filme. Ela perde a vida nesse episódio. Sua purificação na produção cinematográfica aproxima-se bastante da descrição que consta na narrativa. Assistimos o corpo da mulher ser carregado e limpo pelo trabalho coletivo das mãos de suas companheiras, que purificam-na do sangue alheio. Saramago comoveu-se bastante com essa cena do abuso sexual. Comenta ele:

Nunca esquecerei a tremenda emoção que experimentei ao ver passar por trás de uma janela, em fila, as mulheres que vão pagar com os seus corpos a comida que lhes havia sido sonogada, a elas e aos seus homens. Essa imagem resume, para mim, todo o calvário da existência da mulher ao longo da História. (Meirelles, 2010, p.7)

O escritor também dá sua opinião sobre a forma com que o filme expõe a violência, perpetrada não somente às mulheres, mas tratando dos diversos constrangimentos físicos e morais que a adaptação vai projetando:

Enquanto eu estava a ver o filme senti que há ali dois tipos de violência: a violência que as imagens mostram e uma espécie de violência, a subterrânea, que não se manifesta porque não há maneira nenhuma de manifestá-la e que, se eu não me equivoco,

é o que incomoda o espectador. Porque àquilo que o ecrã mostra já o espectador está habituado – entra-nos em casa a violência, o sangue e a tortura todos os dias – mas não a essa espécie de violência latente. [...] Ela está lá e oprime o espectador que, segundo a sua maior ou menor resistência, a aguenta ou não. (Silva, 2008, p.390)

Apesar da força dessa cena do abuso sexual e do choque que causa aos espectadores, o filme não consegue representar o “realismo feroz” (Candido, 1989, p.211) do romance, a maneira crua e brutal empregada na narrativa para descrever o estupro coletivo. O episódio é apresentado de modo mais intenso no texto literário, graças ao relato pormenorizado das ações por parte do narrador. Obviamente que o filme opta por escurecer, velar as imagens para evitar altos índices de censura. Outro caso semelhante é o encontro dos corpos amontoados na cave do supermercado descrito de forma impactante no livro. O longa-metragem, nesse caso, não chega a fazer menção desse acontecimento.

Mesmo com o cuidado no tratamento das imagens, essa cena do estupro das mulheres, antes da montagem final, foi uma das mais criticadas nos *test screenings*:<sup>22</sup>

Até o meio do filme senti que a plateia estava comigo, então veio a primeira cena de estupro, quando umas 16 mulheres levantaram e saíram. “Será que passamos do ponto, me perguntei?”. Veio então a segunda cena de estupro e mais 42 (!) mulheres deixaram o cinema. “Sim passamos do ponto!”, respondi para mim mesmo. (Meirelles, 2010, p.133)

As razões pelas quais o longa-metragem não foi bem avaliado nesse teste estavam relacionadas à intensidade: cenas de estupro fortes, longas e excessivas, filme intenso, difícil de assistir. Por esse motivo, esse episódio foi amenizado, para permitir que as pessoas

---

22 Momento em que, antes de ser lançado, um filme é projetado a um grupo de pessoas, as quais respondem a uma avaliação sobre a produção ao final da sessão.

não desistissem de apreciar a produção até o último segundo. Apesar dos cortes realizados, os representantes da imprensa que assistiram ao filme no *Festival de Cannes* ainda sentiram-se incomodados com a intensidade das cenas, conforme atesta o jornal *O Estado de São Paulo*: “Filme é bem recebido pela imprensa, mas sem palmas calorosas” (Guerra, 2008); “Filme baseado na obra de Saramago recebe resposta fria na 1ª exibição para jornalistas em Cannes” (Merten, 2008); “*Blindness*, que no Brasil vai se chamar *Ensaio sobre a Cegueira*, é bom, sobretudo muito bem-feito [...], mas não é um filme fácil” (Merten, 2008). A despeito do estranhamento, “o diretor brasileiro Fernando Meirelles e sua equipe foram recebidos com mais de cinco minutos de aplausos” (Guerra, 2008), quando exibido para os jurados e o público em geral.

Outra cena violenta retratada no filme é a execução do dono da pistola (1:21:37). Há algumas passagens tanto no romance como na adaptação que expressam o acentuado conflito que se forma entre o rei da ala 3 e a mulher do médico, a qual acompanha os passos abusivos do líder dos malvados até não mais suportar e decidir tomar uma atitude drástica, assassinando-o. A arma do crime é uma tesoura, que fora recolhida do meio dos pertences da rapariga dos óculos escuros, escondida e depois pendurada em uma das grades para onde a mulher do médico mira, dando a entender que planeja algo. As cenas em que aparece a tesoura vão criando certo suspense e já indiciando que tal objeto seria utilizado contra seus opositores. Outro indicador de como tudo aconteceria está na história que a esposa do oftalmologista conta ao rapazinho estrábico (1:18:35), logo depois que as mulheres de sua camarata foram violentadas e enquanto ouve o anúncio de que a ala 2 prestaria os serviços naquela noite. Num diálogo não existente no romance, a mulher conta ao menino a história de um garoto incomum, dotado de poderes mágicos, entre os quais estava a façanha de ficar invisível. Tal qual esse jovem, essa mulher era o único ser incomum dentro do manicomio, era a única que conservara a visão e que podia dar um fim aos desmandos dos cegos atroz. Ela toma, portanto, a tesoura que guardara, entra cuidadosamente – quase de forma invisível – na

ala dos malvados, enquanto estavam entretidos com as mulheres, e tira a vida do líder com um golpe certo em sua garganta. Além disso, não se deixa intimidar pelas ameaças do cego contabilista de não fornecer mais comida. Ela inverte o jogo e informa que os seus companheiros é que iriam recolher a comida a partir de então.

Embora seja uma cena forte, conta Meirelles que a mesma plateia do *test screening*, que se admirou com o estupro, vibrou com a morte do chefe dos malvados, “explodiu em aplausos e gritos de *well done* assim que a tesoura da Julianne Moore entrou na garganta do Gael” (Meirelles, 2010, p.133). O fato é facilmente explicável. Ainda que o ato praticado pela mulher do médico seja igualmente cruel e desumano, os espectadores, tomando partido dos cegos subjugados, encararam o assassinato como um gesto de justiça contra os desmandos. Dificilmente vemos essa mulher como uma assassina nesse instante, pelo contrário, ela é tida como uma heroína, que libertou os companheiros do jugo dos delinquentes.

A estadia no manicômio termina algumas cenas depois desse episódio da morte do dono da pistola. A ex-secretária do consultório médico atea fogo na barricada de colchões feita na porta da camarata dos malvados. A expedição com o objetivo de resgatar os alimentos estocados no quarto dos delinquentes, que deixa mortos e feridos no romance, reaparece no filme, todavia não se concretiza. Quando os invasores se aproximam da ala 3, o fogo já começara a se alastrar. O incêndio obriga os confinados a regressar às ruas.

A cidade pós-quarentena é o terceiro e último grande espaço em que se desenrola a narrativa e o filme. À medida que o grupo vai percorrendo as ruas, a câmera vai exibindo por meio de várias tomadas as condições degradantes do ambiente urbano: veículos batidos, destruídos ou transformados em dormitórios; estabelecimentos comerciais e residenciais deteriorados; lixo, ratos, excrementos e pessoas compartilhando o mesmo território; cegos deslocando-se sozinhos ou em grupos, sem rumo; água e comida sendo disputadas, cães alimentando-se dos cadáveres humanos espalhados pelos cantos. Não há mais nenhum tipo de ordem ou de governo, cada qual luta por si.

Tendo deixado os companheiros em uma loja abandonada, ela sai com o marido à procura de alimentos. Ao contrário da narrativa, na qual o grupo percorre vários espaços (prédio da rapariga, casa do escritor, praças), na adaptação o deslocamento restringe-se a uma visita a um supermercado e a uma igreja. No supermercado, destaca-se a reconstrução de um lugar em plena desordem em razão da ação dos cegos que insistem em procurar ali ainda algo para matar a fome. O filme transforma em imagem a descrição contida no romance sobre esse ambiente. Nesse estabelecimento é que se passa a descoberta do depósito na parte subterrânea, numa cena contada unicamente pelos sons, conforme comentado anteriormente, quando se discutiu a relevância dos ruídos e da trilha sonora para a composição de *Blindness*. O retorno a esse supermercado – quando, na narrativa, a mulher se depara com a morte de muitos cegos, acidentados na escada, enquanto tentavam localizar o estoque de alimentos – foi deixado de lado na produção cinematográfica.

No templo, assim como no romance, a mulher se depara com vitrais e imagens de santos com os olhos vendados ou cobertos por pinceladas de tinta branca. O diferencial dessa cena está num discurso que não consta no texto de Saramago, proferido por um sacerdote, enquanto a mulher contempla as imagens. Esse líder espiritual tenta ver com bons olhos o surto de cegueira, assentando sua argumentação na conversão do apóstolo Paulo, que ocorreu depois que perdera a vista a caminho de Damasco, quando uma luz resplandecente inundou seus olhos. O padre não nega sua religião, pelo contrário, transmite aos fiéis uma mensagem de esperança. Ele imagina que a epidemia tenha vindo para modificar o comportamento das pessoas, como acontecera com Paulo, quando recobrou a visão e passou a defender o cristianismo, em vez de perseguir os cristãos como costumava fazer.

O momento do encontro da mulher do médico com o cão das lágrimas também se modifica. No romance, ela se perde pela cidade. Enquanto chora, o animalzinho se aproxima dela para consolá-la. Na produção cinematográfica, essa passagem é suprimida. O cão das lágrimas achega-se à mulher enquanto ela observa uma matilha

de cães devorando vorazmente um homem morto. Esse cachorro, em especial, passa pelo cadáver sem demonstrar nenhum interesse e vai em direção à esposa do oftalmologista, que o acolhe e o abraça. O cão lambe-lhe a face a fim de confortar a mulher.

A cena em que os cegos saem às ruas para banhar-se na chuva é uma das poucas do filme em que a expressão dos pesados constrangimentos advindos da cegueira dá lugar a um momento de leveza. A água purificadora da chuva escorre sobre seus corpos e sacia a sede dos contagiados. É um dos raros momentos em que vemos o abraço fraternal entre as pessoas e o sorriso no rosto das personagens.

Esse clima harmônico irá predominar na casa do oftalmologista, que se manteve intocada durante todo o período em que seus proprietários estiveram no manicômio. Nesse espaço o grupo estreita os laços a ponto de parecer uma família. Na convivência tentam resgatar valores humanitários, como a solidariedade e a união, que foram ofuscadas diante da necessidade de lutar pela sobrevivência e de resistir às atrocidades a que foram submetidos. Ali eles substituem as roupas e calçados imundos por vestes limpas, uma ação visível que reflete uma alteração no interior das personagens. Despir-se era como desfazer-se de todas as angústias que o mundo exterior lhes fizera carregar. Colocar roupas limpas simbolizava revestir-se de novas forças, de esperança, de disposição para uma convivência pacífica, completamente oposta ao que experimentaram durante a quarentena. Essa espécie de purificação e renovação completa-se com a cena do banho das mulheres na varanda. O filme aproveita, com poucas modificações, o diálogo entre elas relatado no romance, no qual uma elogia a beleza da outra, enquanto lavam-se mutuamente sob a chuva que cai. Os enquadramentos dessa cena, com poucas exceções, captam o busto, especialmente o rosto das mulheres, para destacar a expressão facial delas, o sorriso, os gestos de carinho, a doçura na voz e nos movimentos, a cumplicidade.

A união entre o grupo se manifesta também durante uma das refeições. A mesa é preparada, as pessoas partilham os alimentos que ainda lhes restavam. A bebida que acompanha o jantar é água limpa, servida em taças. O médico propõe um brinde à família ali

reunida. A despeito de parentescos consanguíneos, aquela era uma família alicerçada na amizade, no relacionamento afável, na hospitalidade. Uma refeição cotidiana transforma-se em ambos, romance e filme, em uma ocasião especial, nesse encontro fraternal entre o médico, sua mulher e os cegos que acolhe em sua casa.

A cena em que o primeiro cego recupera a visão também se desenvolve na residência do oftalmologista. Diferentemente da narrativa, na qual a vista é recobrada à noite, quando o grupo ouve uma história antes de dormir, no filme, esse acontecimento se passa no período matinal, o que transmite a ideia de que livrar-se da cegueira representa despertar para um novo dia, para uma nova vida. Durante o café da manhã, a câmera capta o leite contido na xícara do primeiro cego. Enquanto a mulher do médico despeja o café nesse mesmo recipiente, o homem subitamente volta a enxergar. Esse gesto aparentemente simples reveste-se de uma forte expressividade, na medida em que representa o fim da epidemia, o momento em que se desfaz o “mar de leite”, que a cor branca abandona os olhos daquele que primeiro deixou de ver. Para não deixar dúvidas de que a personagem estava curada, a câmera adota por alguns segundos a perspectiva do olhar desse homem, que observa ao seu redor e revela aos companheiros que está enxergando novamente. No livro, o final do surto é sugerido com mais ênfase, pois o narrador nos conta que o médico e a rapariga, que cegaram imediatamente depois do primeiro cego, recobram também a visão. A adaptação prefere mostrar a alegria do grupo e deixa à *voz over*<sup>23</sup> do velho da venda preta a missão de interpretar essa felicidade. A euforia coletiva era resultante da seguinte reflexão: “Naquele momento o mesmo pensamento ocorreu a todos: Ele foi o primeiro a ficar cego, talvez todos recobremos a visão. A comemoração não era inteiramente por ele”<sup>24</sup> (Blindness, 2008, cap.14). O filme se encerra com a impres-

23 Voz que “se superpõe às imagens e cujo foco emissor é indeterminado ou se encontra em outro espaço frente ao observado pela câmara” (Xavier, 1997, p. 128).

24 At that moment the same unspoken thought occurred to everyone: He was the first to go blind. Perhaps we will all regain our sight in turn. So the celebration was not entirely selfless.

são da mulher do médico de ter também cegado. Da varanda, ela olha o céu e vê tudo branco. Entretanto, quando a câmera faz um *travelling* vertical, do céu para o chão, simbolizando o deslocamento do olhar da mulher, vê-se que ela continuava a visualizar a cidade lá embaixo.

No romance de Saramago quem apresenta a história é o narrador, o qual não participa dos acontecimentos, não atua como personagem, relata tudo por meio de uma perspectiva externa, o que o faz ser classificado como *heterodiegético*, de acordo com as categorias sistematizadas por Genette (1979, p. 244). Complementando essa ideia, é possível afirmar que se trata, além disso, de um narrador *onisciente intruso*, segundo as tipologias de Norman Friedman (1967, p. 119). Onisciente porque tem acesso à consciência das personagens, sendo capaz de exibir seus pensamentos; intruso porque, não se contentando apenas em narrar, apetece-lhe ainda discutir e julgar o que conta. Na verdade, o narrador adota um jogo de aproximação e distanciamento: relata as ações e aproxima-se das personagens para explicitar ao leitor seus pensamentos e sentimentos. Em seguida delas se distancia, centrando-se em si mesmo para discutir e julgar o que conta. Esse caráter judicativo é conseguido a partir do uso de diferentes recursos. Um deles é a digressão. Logo no início do texto, ao destacar o remorso do ladrão de carros por ter furtado o automóvel de um cego, o narrador aproveita a ocasião para discorrer sobre os momentos em que a consciência pesa:

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projecto confuso. Com o andar dos tempos, mais as atividades da convivência e as trocas genéticas, acabamos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. Acresce a isto, que é geral, a circunstância particular de que, em espíritos



simples, o remorso causado por um mal feito se confunde frequentemente com medos ancestrais de todo o tipo, donde resulta que o castigo do prevaricador acaba por ser, sem pau nem pedra, duas vezes o merecido. Não será possível, portanto, neste caso, deslindar que parte dos medos e que parte da consciência afligida começaram a apoquentar o ladrão assim que pôs o carro em marcha. (Saramago, 2008, p.26)

Outro procedimento que se percebe na postura do narrador é o seu caráter judicativo acompanhado de doses de ironia. Quando conta que a rapariga marcava encontros amorosos e recebia dinheiro em decorrência deles, declara:

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 peremptórios, definitivos [...] Sem dúvida, esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta de fato, 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 grêmio. (Saramago, 2008, p.31)

O narrador primeiro julga a moça como uma prostituta, de forma categórica (“sem dúvida”), mas depois se arrepende e tenta ironicamente ponderar melhor, amenizar a sua suposição (“provavelmente”), porém nada altera a afirmação que já foi feita. Em alguns momentos, suas conclusões resultam em provérbios e ditados populares. Quando o primeiro cego rejeita a companhia de seu bom samaritano até a chegada de sua esposa, conclui o narrador que “o cego, julgando que se benzia, partiu o nariz” (Saramago, 2008, p.26). Desconfiado de que o homem pudesse lhe subtrair algo, o cego mandou embora seu bom samaritano. Se houvesse aceitado que ele permanecesse em sua casa, talvez tivesse evitado o roubo do veículo. Tanto o narrador

quanto as personagens demonstram apreço pelo uso de frases feitas, ora com seu sentido habitual, ora negando-o de forma irônica. Aparecem ao longo do texto ditados como “quem não tem cão caça com gato” (Saramago, 2008, p.268), para dizer que se os cegos não podiam tomar banho, limpavam-se com toalhas; “o pior cego foi aquele que não quis ver” (Saramago, 2008, p.283), que remete à percepção mecânica da realidade; “na terra dos cegos quem tem um olho é rei” (Saramago, 2008, p.103), ironizado na narrativa, pois a única a enxergar se tornou serva e não rainha, foi obrigada a assistir a hediondez humana; “água mole em brasa viva tanto dá até que apaga” (Saramago, 2008, p. 213), para falar da chuva fina que cessou o incêndio, nesse caso o ditado foi adaptado para o contexto. Segundo Elizabeth Del Nero Sobrinha Luft

Uma frase feita serve como estereótipo de determinada concepção de mundo e modo de agir, e, fora de seu contexto, pode se transformar em instrumento de reflexão, possibilitando a projeção de outros valores para as figuras que a compõem, instaurando novos temas. (Luft, 2008, p.94).

Por meio dessas frases, o narrador e as personagens vão demonstrando o imaginário coletivo para ratificá-lo, ou, especialmente, para refutá-lo, ironizá-lo e criticar a forma de pensar das pessoas. Em algumas ocasiões, há frases que soam como uma espécie de máxima ou aforismo, como “A voz é a vista de quem não vê” (Saramago, 2008, p.120); “Dentro dos olhos das pessoas é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma” (Saramago, 2008, p.135). Essas sentenças fazem uma síntese ou generalização de algo. O narrador é também afeito a comparações bastante imagéticas: compara o remorso com uma consciência com dentes para morder, associa os cegos que se chocam a formigas no carreiro e assim por diante. Além disso, investe em descrições detalhadas, com o intuito de levar o seu ouvinte/leitor a visualizar a cena. Ele explora a sinestesia e apresenta suas próprias sensações. Observe-se a descrição da ferida na perna do ladrão de carros:

A perna tinha um aspecto assustador, inchada toda por igual desde a coxa, e a ferida, um círculo negro com laivos arroxeados, sanguinolentos, alargara-se muito, como se a carne tivesse sido repuxada de dentro. Desprendia um cheiro ao mesmo tempo fétido e adocicado. (Saramago, 2008, p.75)

A voz narrativa inicia com um julgamento subjetivo (“aspecto assustador”), traça em seguida uma visão panorâmica da perna, bem como das condições e extensão da ferida e termina utilizando dois adjetivos para descrever o cheiro proveniente do ferimento (fétido e adocicado), associados aos sentidos do olfato e do paladar. Em algumas passagens, tamanha é a descrição das ações que os fragmentos se convertem em verdadeiras cenas cinematográficas, como ocorre no difícil deslocamento do ladrão até o portão ou no instante em que a mulher do médico é conduzida pela voz de um soldado para pegar uma pá no pátio do manicômio.

O narrador também vai ao largo do relato criando hipóteses, fazendo conjecturas e interpretando as cenas que apresenta. Quando supõe que as pessoas estão sonhando imagina que “talvez vissem no sonho aquilo com que sonhavam, talvez dissessem, Se isto é um sonho, não quero acordar” (Saramago, 2008, p.76). O vocábulo *talvez*, duplamente utilizado, marca o caráter de incerteza, de possibilidade de ser real o que está pressupondo. Note-se também que essa voz adota em certos momentos a perspectiva dos contaminados pelo mal branco, com o propósito de reproduzir suas sensações, como ocorre quando relata a impressão de que os olhos dos cegos se tornaram *sóis embaciados* ou ainda quando assegura que o ladrão não sentia mais a perna, apenas a dor.

Todas essas considerações descrevem a construção do narrador, que se aproxima do leitor como um humilde contador de histórias e vai gradativamente mostrando sua verdadeira face por meio de distintos procedimentos que emprega. Adota diferentes pontos de vista, cala-se para dar voz às personagens cujos pensamentos é capaz de invadir e revelar, expõe os fatos e faz questão de julgá-los, seja de forma irônica e crítica ou com espanto e indignação. Des-

creve, compara, interpreta, conjectura, levanta hipóteses, sintetiza, conclui e confere sentido ao que narra diante dos olhos do leitor, com quem compartilha suas expectativas, seus valores, a impressão que tem de cada personagem, suas inquietações diante do surto de cegueira. Ao incorporar às suas falas a primeira pessoa do plural (nós), a voz narrativa aproxima-se mais facilmente do leitor, que se deixa conduzir por ela, indigna-se com as situações descritas e passa a torcer pela cura dos cegos. Dessa forma, o narrador revela verdades recônditas das personagens e vai além da simples visão, porque auxilia na construção dos sentidos e toma pelas mãos o leitor, sendo o seu guia pelo mundo da cegueira.

Quando uma obra literária é adaptada para o cinema, o roteirista e o diretor precisam decidir se haverá ou não a manutenção do discurso do narrador. No filme *Memórias Póstumas* (2001), baseado no livro de Machado de Assis, o diretor André Klotzel optou por utilizar dois atores para representar, respectivamente, o narrador Brás Cubas, que conta sua própria história, e a personagem Brás Cubas, que presentifica os fatos narrados. O defunto na função de narrador, interpretado por Reginaldo Faria, invade a tela para conversar com o espectador, relatar os acontecimentos e fazer uma reflexão sobre sua existência, à medida que as ações são revividas por Petrônio Gontijo, no papel de Brás Cubas vivo. Na análise que faz desse filme, Robert Stam (2008, p.178) destaca que o Brás Cubas mais velho, moribundo, observa o Brás mais jovem da interioridade do quadro, ambos coexistem lado a lado. O narrador é capaz de interromper a cena para comentar a ação. Klotzel incorpora em sua adaptação as digressões e autoconsciência do romance porque não considera tais elementos como meramente reflexivos e estáticos.

No caso da adaptação de *Ensaio sobre a Cegueira*, o narrador tão atuante e suas reflexões foram deixados de lado a fim de que o espectador não tivesse um guia para conduzi-lo durante o tempo em que acompanha a epidemia da cegueira branca. A história é contada pela câmera, por meio das imagens organizadas pela montagem do filme. No entanto, afirma Paulo Emílio Salles Gomes que “a estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador

em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens” (Gomes, 2009, p.107). Isso quer dizer que a câmera nem sempre apresenta a história de forma neutra, o que ela nos mostra possivelmente está contaminado pela perspectiva de alguma personagem.

Para captar as imagens de sua produção, Meirelles emprega um método que resulta no uso de quatro câmeras distintas. Apesar de parecer abusivo, essa estratégia impedia que as cenas precisassem ser repetidas inúmeras vezes, conseguia ângulos diferenciados, que poderiam ser extremamente úteis à montagem final. Estavam em uso:

1. uma câmera Vista Vision (64mm), usada em externas para obtenção de imagens definidas e estáveis, sob ângulos predeterminados;
2. a chamada câmera A (35 mm), responsável por contar a história, ou seja, “mostrar o lugar onde estão os atores, cobrir os diálogos e as reações dos personagens, deixando claras as intenções da cena” (Meirelles, 2010, p.98);
3. a câmera B (35 mm), que grava a história de forma indireta, por trás, por reflexos, sombras, closes, enquadramentos não convencionais
4. a câmera C (16 mm), que não possui operador fixo, fica amarrada no set de filmagem e capta tudo ao acaso.

Para contar a história apresentada pelo filme a partir das imagens obtidas por essas quatro câmeras foi adotada uma perspectiva bipartida. Se no romance o narrador é quem conduz a narrativa, na adaptação, o espectador acompanha o insólito surto de cegueira por meio do que capta a câmera objetiva e da voz do velho da venda preta.

No geral, é a câmera objetiva que mostra os fatos. O filme abre-se, como já mencionamos, com imagens em *close-up* da alternância das luzes vermelha e verde de um semáforo. Simultaneamente, são emitidos sons de veículos, que, por vezes, atravessam rapidamente a tela. De repente, a câmera exhibe em *plongée*<sup>25</sup> o trânsito intenso de uma cidade. Mais uma vez a cor verde autoriza a passagem de uma

---

25 Tipo de enquadramento em que a câmera filma um objeto de cima para baixo.

fila de motoristas, porém um deles, num piscar de olhos, ou melhor, num fechar e abrir do sinal, sente-se impossibilitado de prosseguir e declara-se cego aos que se aproximam. Do centro da cidade, a história se transfere para a casa do primeiro cego e de lá, ele e sua esposa dirigem-se a um consultório de oftalmologia, cujos pacientes que aguardam consulta serão contaminados pela cegueira. Daí em diante a câmera segue cada uma das personagens para mostrar o momento em que perdem a vista. Cegam consecutivamente o ladrão que furtou o carro ao primeiro cego, a rapariga dos óculos escuros, o médico oftalmologista e o rapazinho estrábico. Antes que os habitantes dessa cidade possam dar-se conta do que está acontecendo, o espectador deduz que se trata de uma epidemia, graças à movimentação da câmera de um espaço a outro, deslocamento que também simboliza o contágio pela cegueira. Nesses primeiros vinte minutos de filme, as cenas apresentam um ritmo bastante acelerado, justamente porque a intenção é sinalizar o surto, bem como as personagens que se destacarão entre os cegos, tendo suas ações acompanhadas até o final do filme. Diferentemente do romance em que o narrador vai explicitando o que está acontecendo, a adaptação deixa ao espectador a tarefa de inferir os fatos a partir da sucessão de imagens.

Em seguida, uma ambulância, conduzida por homens vestindo roupas de proteção, óculos, luva e máscaras, vem buscar o oftalmologista à sua casa e acaba levando também a esposa do médico, que diz perder a visão naquele instante. O rosto da mulher enquadra-se na cruz da porta do veículo, prenunciando o sofrimento que os esperava.

Os contaminados pela cegueira, tal qual no romance, são levados para um prédio onde funcionou um manicômio. Durante a quarentena, a câmera objetiva continua em uso, porém, nota-se que há uma recorrência de cenas em que ela acompanha principalmente as ações da mulher do médico, que guia os cegos. Durante todo o confinamento, as cenas mostradas se concentram apenas nas dependências do manicômio. O ritmo do filme sofre uma desaceleração e a objetividade das cenas iniciais dá lugar a traços de subjetivi-

dade dos reclusos, especialmente da única que se manteve imune ao mal branco. Ao lado da câmara objetiva, tem-se a utilização da *voz over* do velho da venda preta em dois momentos. Um deles se dá quando conta aos demais confinados o que estava acontecendo para além dos muros do manicômio, a partir do que acompanhara antes de chegar ali e do que ouvira pelo rádio que trouxera consigo. A voz é invocada para dar informações do estado em que se encontrava a cidade, explicar a opção pela quarentena por parte do governo e as vãs tentativas dos estudiosos de encontrar uma cura para esse mal jamais visto. A estratégia de colocar uma personagem a narrar para as demais é bastante eficaz, pois seu relato é ouvido também pelo espectador. Com o retrato desolador que se lhes apresenta, os cegos dão-se o direito de aproveitar o rádio e ouvir uma música. Nesse instante diz o velho “E durante a duração da música, o reino dos cegos se espremeu ao redor de um rádio AM”<sup>26</sup> (Blindness, 2008, cap.5). Essa fala certamente é dirigida somente a quem assiste ao filme. No final da adaptação, a *voz over* do velho aparece outra vez, quando o primeiro cego recupera a visão:

Naquele momento o mesmo pensamento ocorreu a todos: Ele foi o primeiro a ficar cego, talvez todos recobremos a visão. A comemoração não era inteiramente por ele. Nos próximos dias, nas próximas semanas, ninguém dormiria de tanta ansiedade. Eles veriam de novo. Desta vez iriam realmente ver. Quem seria inseguro a ponto de se prender ao cobertor da cegueira? Quem seria tão tolo a temer que sua intimidade fosse se perder? E essa mulher, que estava tão estranhamente calada e que havia suportado tal fardo e que agora estava, de repente, livre? Ela já podia imaginar as vozes da cidade gritando “eu posso ver!” Estou ficando cega, pensou.<sup>27</sup> (Blindness, 2008, cap.14)

---

26 And for the length of the song the “Kingdom of the Blind” shrank to the circle of an AM radio.

27 At that moment the same unspoken thought occurred to everyone: He was the first to go blind. Perhaps we will all regain our sight in turn. So the celebration was not entirely selfless. The next days, the next weeks would therefore be

Como se pode observar, a voz tem uma forte ressonância do narrador do romance. É capaz de revelar o que estava se passando na mente de todos os cegos e levantar algumas questões. Por fim, volta-se para a mulher do médico, destaca suas emoções e a sensação de que chegara a sua vez de perder a visão. No entanto, era apenas impressão.

Quando o grupo sai do manicômio, a câmera objetiva continua a conduzir o filme, dando prioridade para as situações que envolvem a mulher do médico. Como se observa, portanto, a câmera objetiva é que predominantemente conta a história na tela do cinema, substituindo o narrador do romance, que subsiste apenas na *voz over* do velho da venda preta.

Por se tratar de uma narrativa extensa, obviamente muitas cenas precisaram ser suprimidas ou sofreram algum tipo de transformação. Omitiu-se na construção do roteiro a passagem pela casa da rapariga e, por conseguinte, o encontro com a vizinha do primeiro andar; o diálogo com o escritor, instalado na casa do primeiro cego; a visão das praças; o retorno ao consultório médico. Todas essas cenas, se incluídas na transposição cinematográfica, prolongariam demasiadamente a duração do filme, que consegue sustentar-se sem elas. Reduzem-se a uma única visita as duas vezes que a mulher do médico vai à cama do ladrão de automóveis para verificar o estado da ferida na perna do homem. O enterro dos mortos, ação que se repete mais de uma vez no romance, é aproveitado em apenas uma das cenas da transposição. Embora rápida, essa cena é suficiente para informar ao espectador que os próprios confinados eram obrigados a enterrar os cadáveres. É importante perceber que o primeiro cego, que teve seu carro furtado pelo ladrão é a pessoa que solidariamente conduz o corpo do gatuno para a cova.

---

sleepless with anticipation. They would see again. This time they would really see. But who would be so timid as to cling to this blanket of blindness? Who would be so foolish as to fear that its intimacies might be lost? And what of this woman who is now so strangely silent, who has born such a terrible weight and is now so suddenly free? Already she could imagine the voices of the city, shouting 'I can see'. I'm going blind, she thought.



A invasão da camarata dos malvados, que na narrativa ocorre logo após a morte do líder dos malvados, é deixada, no filme, para as últimas horas de permanência no manicômio. Na verdade, o assalto aos cegos da terceira camarata nem chega a acontecer, pois os invasores encontram a ala 3 tomada por fumaça, dando meia volta a fim de escapar do incêndio.

No que tange ao aspecto verbal, a adaptação aproveitou-se bastante das falas das personagens que já existiam na narrativa, mas teve de fazer algumas alterações e eliminações. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que o roteiro do filme foi produzido a partir da tradução de *Ensaio sobre a Cegueira* para o inglês, realizada por Giovanni Pontiero. Esse fato já provoca algumas modificações, quanto ao estilo do escritor português e ao uso de ditados e expressões próprios da língua portuguesa. A língua japonesa é também acrescida ao longa-metragem nas cenas de diálogos entre o primeiro cego e sua esposa.

Algumas passagens do romance aparecem de forma resumida no filme. Toda a discussão dos dirigentes do governo sobre o que fazer com os contaminados, as hipóteses aventadas dos locais onde pudessem recolher os infectados não se manifesta diretamente na tela do cinema. Essas informações são dadas de maneira objetiva quando o velho da venda preta narra o que se passou no início do surto e comenta:

Nas primeiras 24 horas, foram centenas de casos, dizem. Sempre igual. Sem dor. Um mar branco. A reação do governo foi, como sabem, decisiva. A primeira das quarentenas improvisadas. Mas esse sanatório abandonado dava uma imagem negativa.<sup>28</sup> (Blindness, 2008, cap.5)

---

28 In the first 24 hours there were hundreds of cases or so, the rumor says. All the same. No pain. A sea of white. The Government's response, as you know, was decisive. The first of the make shift quarantines. But this descommissioned sanitarium didn't make ideal public relations.

Algumas falas sofrem modificações, mas apresentam sentido equivalente ao romance. A sensação de estar no meio de um nevoeiro ou de um mar de leite, relatada pelo primeiro cego no livro, é descrita por essa mesma personagem na produção cinematográfica da seguinte forma: “Tem movimento. Como partículas. Como um brilho num mar branco. É como nadar em leite”.<sup>29</sup> (Blindness, 2008, cap. 1)

Informações que no romance são transmitidas pelo narrador, no filme são dadas pelas próprias personagens, uma vez que o longa-metragem é contado quase exclusivamente pelas imagens, sem que haja uma voz constante para conduzir o espectador. É o que ocorre com a passagem em que o narrador conta que a mulher do médico fabricara uma corda para auxiliar a locomoção dos cegos. Essa notícia é dada aos confinados pelo oftalmologista: “Temos uma linha que liga uma ala à outra. É uma inovação feita por minha esposa”<sup>30</sup> (Blindness, 2008, cap. 4).

Pensamentos das personagens, aos quais temos acesso por conta da voz narrativa, concretizam-se em falas na adaptação. Quando o ladrão anuncia que iria deitar-se, conta o narrador que, “pelo tom foi como se tivesse querido avisar, Virem-se para lá que eu vou-me despir” (Saramago, 2008, p.55). No filme, ele adverte em voz alta “Senhoras, fechem os olhos. Vou tirar a roupa”<sup>31</sup> (Blindness, 2008, cap. 3).

As longas descrições que o narrador faz dos espaços resultam em uma única tomada no filme, que é capaz de dar ao espectador as dimensões de cada ambiente. O estado em que se encontram as personagens, as sensações que a voz narrativa descreve são transmutadas no filme para a atuação dos atores, para sua expressão corporal, principalmente pelos sentimentos que podem ser apreendidos por suas faces.

---

29 There's a movement to it. Like light particles. Like light shining through a sea of white. It feels like I'm swimming in milk.

30 We've a guide line that connects all the wards to each other. It's an innovation made by my wife.

31 Everyone close your eyes, ladies. I'm gonna take off my clothes now.

O momento em que alguns diálogos acontecem no enredo do romance muda para outra ocasião da trama, no filme. A conversa do médico com o primeiro cego, alegando ter sido covarde por não enfrentar o líder dos malvados acontece no longa-metragem com a repariga dos óculos escuros. O filme faz essa mudança para aproximar a moça do oftalmologista, quando este está bastante fragilizado, sentindo-se fracassado. Durante essa cena, o médico trai a esposa com a repariga.

No meio das imagens que sucessivamente vão contando a história ao espectador, são inseridas também algumas referências à pintura. Alguns quadros ganham vida no filme, como é o caso de *Parábola dos cegos*, retratado nos instantes em que a mulher do médico conduz os cegos pelo manicômio e também nas ruas – embora aí não seja um cego a guiar outros cegos. A representação das três graças é evocada na adaptação, durante a cena em que as mulheres se banham na varanda. Além dessas telas, o filme reproduz, com poucas modificações, algumas obras de Lucian Freud.<sup>32</sup> Quando os internos se juntam para ouvir uma canção no rádio do velho da venda preta, mostra-se uma sucessão de imagens dos indivíduos que habitam a camarata. Entre elas estão um homem deitado, vestindo uma calça escura e uma camiseta cinza (42:02), e uma mulher nua, de braços, com a cabeça voltada para o lado (42:12), que evocam, respectivamente, os quadros *Benefits supervisor sleeping* (1995) e *Night Portrait, Face down* (1999-2000), pintados por Freud. Outra pintura desse mesmo artista aparece quando a mulher do médico sai para procurar comida, no instante em que a câmera capta um homem deitado com um cachorro (1:31:05). A cena representa a tela *Double Portrait* (1985).

O estilo de Lucian Freud é marcado pela produção de retratos e pela representação de corpos nus, retratados como figuras incômodas e cruas, sem nenhuma preocupação de transmitir sensualidade

---

32 Lucian Freud (1922-2011): pintor alemão, naturalizado inglês e neto do psicanalista Sigmund Freud. Adepto do figurativismo (em oposição ao abstracionismo), Freud pintava principalmente retratos e figuras nuas.

ou beleza. Essas gravuras, integradas ao filme, expressam a tristeza e a prostração dos seres acometidos repentinamente por um mal que parece não ter cura e que os obriga a modificar profundamente suas vidas. A adaptação, portanto, aproveita algumas referências pictóricas já presentes no romance e ainda busca novas telas para estabelecer um diálogo.

Todo esse percurso pelos diversos mecanismos utilizados na elaboração do filme demonstra a diferença da composição de imagens na literatura e no cinema, apontadas por Johnson (1982, p.11-12). Enquanto no texto literário a imagem é sempre uma construção mental, conceitual e simbólica, em um filme, ela se transforma em uma representação visual, que expõe uma realidade física e reveste-se de uma percepção direta, contínua e icônica da realidade. É por isso que

um filme não é pensado e, sim, percebido. Eis porque a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os *pensamentos* do homem, como o fez o romance durante muito tempo, dá-nos sua conduta ou seu comportamento, ele nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de tratar as coisas e aos semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica e que define com clareza cada pessoa que conhecemos. (Brasil, 1967, p.87)

*Blindness* congrega os elementos propriamente cinematográficos para transmitir, por meio de imagens em movimento, os efeitos ocasionados pela perda do sentido da visão. A transposição do romance para uma nova mídia também torna possível a percepção de que o processo de tradução intersemiótica traz como exigência “repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-as numa outra configuração seletiva e sintética” (Plaza, 2010, p.40). Foi o que fez a equipe responsável pelo filme: verificou a construção da narrativa e buscou formas de expressão capazes de transmiti-la em um suporte audiovisual: a cegueira recebe uma representação visual e sonora, as personagens ganham novas características e

são expostas a novas situações, o transcorrer do tempo fica marcado em algumas cenas, o espaço se atualiza, o narrador e suas considerações são substituídos quase inteiramente pelas imagens captadas pela câmera. Dessa maneira, nota-se que traduzir requer um olhar atento para a obra tida como base com vistas à seleção de elementos e, em seguida, escolha de artifícios, de recursos estéticos capazes de expressá-los. Isso faz com que o filme de Meirelles não seja apenas uma reprodução do romance, mas possa ser considerado como um trabalho de interpretação e recriação.