

DO TEXTO AO FILME: OLHARES SOBRE A CEGUEIRA

Gisele Gonçalves Melles de Oliveira

(FCL UNESP/Assis)¹

1

Resumo: A partir da adaptação cinematográfica do texto *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, propomos a construção de uma tessitura que proporcione um campo de reflexão e entendimento sobre o contexto contemporâneo em que ocorrem as referidas obras. Para tal proposta, utilizaremos como referências alguns pensadores da atualidade, como o sociólogo Zygmund Bauman, o cineasta e escritor Guy Debord, o pensador brasileiro Peixoto, o filósofo Gilles Lipovetsky e o antropólogo Marc Àuge.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Contemporâneo. José Saramago. Pós-modernidade.

Abstract: Based on the cinematographic adaptation of the text *Ensaio sobre a cegueira* by José Saramago, we propose the making of a structure which provides us with a field of reflection and understanding about the contemporary context in which such works occur. Therefore, we will use as references some current thinkers, such as the sociologist Zygmund Bauman, the cineaste and writer Guy Debord, the Brazilian thinker Peixoto, the philosopher Gilles Lipovetsky, and the anthropologist Marc `Auge.

Keywords: Literature. Cinema. Contemporary. José Saramago. Postmodernity

Às vésperas do fim do milênio, num período em que imperam a globalização, a velocidade, a fluidez, o individualismo, o consumo exacerbado e o espetáculo, José Saramago, em seu romance *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995, e o cineasta Fernando Meirelles, diretor do filme com mesmo nome, lançado em 2008, trazem à tona o tema da Cegueira. Na trama, os personagens, um a um, são acometidos pela ausência do olhar. Trata-se de uma cegueira leitosa, branca - o branco é composto por todas as

¹ Possui graduação em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (1999), Mestre em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2005) e Doutora em Psicologia pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2013). Atualmente é docente na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP e Universidade Paulista. Tem experiência na área de Desenvolvimento Humano e Educação, com ênfase em Psicologia Educacional e Tópicos Contemporâneos. <http://lattes.cnpq.br/6198546291624786>. Assis, Brasil. mellesdeoliveira@gmail.com.

cores - o que nos dá indícios de um mal que se processa mais pelo excesso do que pela ausência.

Ao descrever sobre o olhar, Peixoto (1999) reflete sobre a sociedade contemporânea e sugere que em um tempo em que tudo é produzido para ser visto, e tudo se mostra ao olhar, instaura-se necessariamente o ver como um problema. Em nossa sociedade não se distingue mais artifício de realidade: as próprias imagens passaram a constituir a realidade. Tudo é *imagerie* neste mundo constituído por personagens e cenários: a imagem tem a consistência de mito e imagem:

Nunca a questão do olhar esteve tão no centro do debate da cultura e das sociedades contemporâneas. Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como problema. Aqui não existem mais véus nem mistérios. Vivemos no universo da sobre-exposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa? (PEIXOTO, 1999, p. 361).

A princípio, nos interessa nesse ensaio tecer uma breve reflexão sobre a adaptação cinematográfica do texto de *Ensaio sobre a cegueira*. Propomos, também, a construção de uma tessitura que proporcione um campo de reflexão e entendimento sobre o contexto contemporâneo em que ocorrem as referidas obras. Para tal proposta, utilizaremos como referências alguns pensadores da atualidade, como o sociólogo Zygmund Bauman, o cineasta e escritor Guy Debord, o pensador brasileiro Peixoto, o filósofo Gilles Lipovetsky e o antropólogo Marc Àuge.

A questão da adaptação da literatura para o cinema pode ser discutida em muitas dimensões. Como sugere Xavier (2003), houve uma época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. Exigiam fidelidade, e o debate tendia a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. Nesse sentido, a análise

incidia diretamente no sentido procurado pelo filme para verificar em que grau ele se aproximava ou se afastava do texto de origem.

No entanto, nas últimas décadas, tal cobrança em busca da “fidelidade” perdeu terreno (XAVIER, 2003). Atualmente, consideram-se, no contexto da adaptação, os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, e passa a ser privilegiada a ideia do “diálogo” para pensar a criação da obra, seja ela adaptação ou não:

O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. (XAVIER, 2003, p. 62).

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, assim, vale mais a recriação do filme como nova experiência, com sua forma e sentido. Afinal, a interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta para a interpretação livre do romance, ou peça de teatro. Livro e filme estão distanciados no tempo e, para Xavier (2003), escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva. Assim espera-se que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com valores nele expressos.

“Ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor” é o lema proposto por Xavier (2003, p.62), quando considera que as comparações entre livro e filme valem mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.

Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão de uma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem esses fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens. O enredo existe através das personagens, e as personagens vivem no

enredo. Para Cândido (1976), o cinema é como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado porque, como no teatro, ou melhor, no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. “O cinema seria, pois, uma simbiose entre teatro e romance” (CÂNDIDO, 1976, p. 163).

Tanto o filme narrativo-dramático, quanto a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Xavier (2003) descreve uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelos personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. Em todas essas formas de expressão, pelo fato de estar presente, o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos essenciais. Na descrição do mundo que a narração constrói, pode-se falar em tempo, espaço, tipos de ação e de agente (personagens), ou mesmo descrever certos procedimentos de quem narra, sem levar em conta se o que se usa são imagens ou palavras.

Afinal, nenhuma linguagem – seja ela científica, musical, fotográfica, poética, jornalística, cinematográfica, etc. – tem o poder de reproduzir o real em toda sua completude. Para Santos (2001), toda linguagem interpreta o real de um determinado modo e toda linguagem artística só existe em ato. É somente a partir do presente que se tocam o estímulo sógnico (o objeto artístico que oferece a contemplação) no caso do texto, o leitor, e, para o cinema, o espectador – e aqueles que instauram o jogo de absorver e atribuir significações. Desta forma, não existe olhar isento: quando abrimos nossos olhos, mesmo quando não há desejo ou um interesse explícito de ver algo, projetamos significados naquilo que vemos.

A trama proposta no romance - e também no filme - descreve a humanidade em meio à epidemia de uma misteriosa cegueira. O primeiro personagem que surge na trama é um homem jovem, que dirige seu carro em uma metrópole marcada pelo intenso fluxo e velocidade. Ao parar em um semáforo, enquanto dirige de casa para o trabalho,

perde a visão de um instante para outro e mergulha em uma espécie de névoa leitosa assustadora. Tanto no texto como no filme, esse personagem dá início à trama da cegueira. Uma a uma, cada pessoa que ele encontra terá o mesmo destino: o homem até então desconhecido, que o ajudou a voltar para casa e também roubou seu carro, sua esposa, o médico que o atende, a esposa do médico - a única que não fica cega... Mas, mesmo assim, finge estar cega. À medida que a doença se espalha, o pânico e a paranoia contagiam a cidade. As novas vítimas da “cegueira branca” são cercadas e colocadas em quarentena em um hospício, onde se perde toda a perspectiva de civilidade. Ali, corpos, afetos e objetos perdem seu significado primeiro, sucateiam-se, amontoam-se. Após o intenso exercício de sobrevivência, um grupo de pessoas, guiadas pela esposa do médico, saem pela cidade, em busca da esperança.

Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, não é possível identificar a cidade descrita, pois a cidade, na verdade, poderia ser qualquer uma, em qualquer tempo ou lugar, uma vez que o romance não é definido em termos de coordenadas espaços-temporais. A ausência de marcadores temporais e espaciais na narrativa e a própria cegueira das personagens reforçam a ideia do *não-lugar*.

Para Augè (1994), o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias onde o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente. Os não-lugares, contudo, são a medida da época: medida quantificável, que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies de distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com outra imagem de si mesmo. Por outro lado, o lugar é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico que coloca a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem

que o caracteriza. O autor afirma que “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÈ, 1994, p.73). Ele defende a hipótese de que a supermodernidade é produtora de não-lugares (hotéis, clubes, acampamentos de refugiados, favelas destinadas a desempregados etc...). Um mundo prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero propõe um objeto novo cujas dimensões inéditas convêm calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito.

Além de a cidade não ser identificada na trama, sabemos que o filme dirigido por Meireles teve como estratégia a recolha de imagens de diferentes cidades e países. Todas registros de metrópoles, marcadas pelo fluxo e pela velocidade. Richard Sennet (apud BAUMAN, 2001, p.54) define a cidade como um “assentamento humano em que estranhos têm a chance de se encontrar”, sendo este encontro diferente daquele que se dá entre amigos ou parentes. Seria mais um *desencontro*, um “evento sem passado e sem futuro”. A civilidade, então, seria entendida como o uso de máscaras, visando proteger os outros de serem sobrecarregados com o nosso peso. Assim, o meio urbano é “civil” a fim de que seus habitantes possam compartilhar o mesmo espaço, sem confessar seus sentimentos íntimos e exibir seus pensamentos ou angústias. Portanto, vestir uma máscara pública é entendido como um ato de engajamento e não um ato de descompromisso.

No romance, Saramago (1995) não nomeia os personagens, eles são anônimos, habitantes quaisquer de uma cidade que faz justamente isso – desterritorializa a identidade das pessoas. No caso do filme, Meireles utiliza a diversidade das “raças”, as várias etnias para universalizar, globalizar essa desindividualização. Carreira (2001), ao analisar o romance, destaca que o tema que o norteia, a questão da alteridade, está em consonância com a retórica pluralizante do pós-modernismo. Reitera que o descentramento do sujeito, a multiplicidade de vozes e o discurso intertextual sugerem

um deslocamento, ainda maior, na direção da pluralidade e da heterogeneidade que são as marcas do pós-moderno.

O filósofo francês Gilles Lipovetsky (2005), ao tecer considerações sobre o panorama contemporâneo, descreve o fim do *homo politicus* e o surgimento do *homo psychologicus* no contexto da atual geração que, para muitos autores, pode ser representada pela figura mitológica de Narciso. Para ele, com a mutação antropológica da atual geração, instala-se um novo estágio do individualismo: o narcisismo, um perfil inédito do indivíduo nas suas relações consigo mesmo e com o seu corpo, com os outros, com o mundo e com o tempo no momento em que o “capitalismo” autoritário cede lugar a um capitalismo hedonista e permissivo. Devido à indiferença histórica da modernidade, o narcisismo inaugura a pós-modernidade, a última fase do *homo aequalis*. Reitera ainda que o que caracteriza e engendra a sociedade narcisista é (Lash – o narcisismo como uma estrutura constitutiva da personalidade pós-moderna) viver o presente, nada mais do que o presente, não mais em função do passado e do futuro. Trata-se dessa perda do sentido da continuidade histórica, erosão do sentimento de pertencer a uma sucessão de gerações enraizadas no passado e se prolongando para o futuro. O sentido histórico foi abandonado, da mesma maneira que os valores e as instituições sociais. Com essa indiferença ao tempo histórico, instala-se o “narcisismo coletivo”, sintoma social da crise generalizada das sociedades burguesas, incapazes de enfrentar o futuro de outro modo, a não ser pelo desespero. O narcisismo contemporâneo se desdobra em uma ausência espantosa de niilismo trágico; é numa apatia frívola que ele segue maciçamente, a despeito das realidades catastróficas largamente exibidas e comentadas na mídia. O narcisismo foi gerado pela deserção generalizada dos valores e finalidades sociais, ocasionada pelo processo de personalização – a anulação dos grandes sistemas de sentidos e o hiperinvestimento no Eu andam de braços dados. Longe de derivar de uma “tomada de consciência” desencantada, o narcisismo é o efeito do cruzamento entre uma lógica social individualista hedonista, impulsionada pelo universo dos objetos e sinais, e uma lógica

terapêutica e psicológica, elaborada desde o século XIX a partir da aproximação psicopatológica. O homem político foi substituído pelo *homo psychologicus*, à espreita do seu ser e do seu bem-estar.

A apatia frívola marcada pelo narcisismo pode estar representada no filme de Meirelles pela reação, ou a negação, da sociedade diante dos primeiros personagens a tornarem-se cegos. Ao segregar os infectados num manicômio, livrando-se do mistério e do desespero de lidar com o desconhecido, o sujeito da metrópole supõe livrar-se do mal que acomete o outro, e segue em sua perspectiva hedonista.

Os internados no sanatório foram segregados porque estavam cegos de tanto ver (a cegueira branca). Ocorre que, com o tempo, todos vão ser acometidos por tal cegueira – o mundo “real” já não pode ser visto... Ressaltamos, como um elemento estruturante do filme de Meirelles, a opção pela iluminação chapada branca, que dá ares de imaterialidade às imagens. O espetáculo difuso do excesso, do fluxo fluido e veloz, hiper-real.

A sociedade do espetáculo, proposta por Guy Debord (2003), refere-se aos espectadores que fazem a apreensão do mundo por meio de imagens difundidas pelos meios de comunicação de massa, contemplando e consumindo passivamente todas aquelas que representam tudo o que lhes falta em sua existência real. Por não obedecerem a uma lógica própria, as imagens são abstrações arbitrárias do real, refletindo diretamente a formação socioeconômica de quem as produz e do momento histórico em curso. Nesse processo, o espetáculo (tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar) torna-se uma inversão concreta da vida, no qual a realidade torna-se uma imagem e as imagens tornam-se realidade, numa alienação recíproca que é a essência e o sustento desse tipo de sociedade.

Sim, alienação, pois quanto mais contemplar, menos o homem vai viver; quanto mais aceitar reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos vai compreender a sua própria existência e o seu próprio desejo. O resultado dessa

alienação será que, à medida que a necessidade vai se tornando socialmente sonhada, o sonho (a necessidade) também vai se tornando cada vez mais necessário.

Por não ser meramente um conjunto de imagens, mas também as relações sociais estabelecidas sob a mediação destas imagens, o espetáculo é, então, o autorretrato do poder de uma época, no qual se encontra camuflada a real relação entre os homens e entre as classes sociais. Apesar de o espetáculo constituir-se o modelo de vida sob a ótica socialmente dominante, nem tudo está perdido, pois as modificações nas condições de existência estão na dependência da inconsciência conservada pelo espectador. O que equivaleria a dizer que o espectador pode modificar as suas condições de existência quando tornar-se consciente das imagens que perpassam o seu cotidiano.

No romance, ressaltamos a presença da personagem da mulher do médico, a única em toda a trama que não fica cega, como a representante da possibilidade de ter consciência entre as imagens fugidias e intensas que o contemporâneo pressupõe. O último parágrafo do romance de Saramago (1995, p. 310) traz o seguinte texto:

A mulher do médico levantou-se e foi para a janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda estava ali.

Pelo olhar da personagem da mulher do médico, constatam-se a marca do medo, como característica demasiadamente humana, e a possibilidade de esperança em tempos tão sombrios e nebulosos, afinal, a cidade ainda estava ali.

Da literatura ao cinema, tem-se o exercício da intersecção das mídias, da aproximação de tempos distintos. Conforme Harvey (1993) o cinema é o fabricante e manipulador supremo de imagens para fins comerciais, e o próprio ato de usá-lo implica sempre a redução das complexas histórias da vida cotidiana a uma sequência de imagens projetadas numa tela privada de profundidade. Como as personagens de ficção,

segundo *Cândido* (1976), as que emanam da história permanecem vivas através de palavras e imagens. “Ainda aqui o filme trará a sua contribuição destacada à imensa fantasia da memória e do mundo” (CÂNDIDO, 1976, p. 119). Por meio da obra literária de Saramago (1995), e também pelo filme de Meirelles, há a possibilidade de propor, apesar de resultarem em produtos diferentes, como num espelho, muitas características essenciais da condição da pós-modernidade. Do texto ao filme: a aproximação no sentido de tentarem um olhar sobre a cegueira contemporânea.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CÂNDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARREIRA, S. de S. G. O não-lugar da escritura: uma leitura de ensaio sobre a cegueira de Saramago. *Sincronia Invierno*, 2001. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/onao.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

ENSAIO sobre a cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Toronto: Rhombus Media, 2008. 1 DVD (120 min).

HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Abigail Ubirajara Sobral e Maria Estela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

LIPOVETSKY, G. *A era do vazío: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005.

PEIXOTO, N. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, A. et al. *O olhar*. São Paulo: Schwarcz, 1999. p.-361-366.

SANTOS, L. A. B. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003. p.-61-89.