

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E *BLINDNESS*: UM DIÁLOGO INTERSEMIÓTICO

Hudson Marques da Silva
marqueshudson@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1011349690448895>

RESUMO

Este trabalho trata de uma análise literária comparativa entre o romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e sua tradução intersemiótica *Blindness*, de Fernando Meirelles. Para tanto, como procedimento teórico-metodológico, serão utilizadas teorias semióticas, com enfoque na tríade peirceana, que servirá de base para a interpretação da alegoria da cegueira, além de outros teóricos que possibilitam uma abordagem intercultural mais ampla para uma compreensão do indivíduo moderno representado na trama, a exemplo de Benjamin (1997), Bougnoux (1994), Coelho (2006) e Furtado (2002). Conclui-se que a cegueira metaforiza a dificuldade de um verdadeiro “enxergar” do homem moderno, que, com um modelo de vida apressado, repleto de excessos, incluindo o abuso imagético, a insensibilidade, fortemente demarcados nas grandes cidades, torna-se incapaz de “reparar” o seu entorno; ficando seu “olhar” limitado ao nível de *primeiridade*. A cegueira branca força-o a “reparar”, a ampliar seu olhar aos níveis de *secundidade* e *terceiridade*. Portanto, a cegueira branca emerge como processo de conscientização que culminará na lucidez.

Palavras-chave: intersemiose; cegueira; homem moderno

Introdução

Em 1991, o escritor português José Saramago encontrava-se em um restaurante de Lisboa à espera de seu pedido quando, ao observar o movimento na rua, uma repentina e inusitada ideia lhe veio à mente: e se todos nós fôssemos cegos? Plantava-se assim o embrião que, quatro anos mais tarde (em 1995), se materializaria com a publicação do romance *Ensaio sobre a cegueira* (Cf. ARIAS, 2004).

A repercussão da narrativa inspirou e motivou uma versão cinematográfica, empreendida pelo cineasta, produtor e roteirista brasileiro Fernando Meirelles, que a trouxe a público em 2008, sob o título de *Blindness* (MEIRELLES, 2008). Se a versão original, enquanto obra literária, é veiculada exclusivamente pelas letras, acrescenta-se à segunda os recursos audiovisuais. Revelam-se assim duas obras, com sistemas semióticos distintos a respeito dos quais este trabalho procura discorrer.

Esta breve trabalho, pela natureza de seus *corpora*, tem nos estudos semióticos, sobretudo na concepção peirceana, os principais fundamentos teóricos de sua análise. Desde o nascimento da concepção triádica de Charles Peirce, no início do século XX, os estudos sígnicos têm angariado uma dimensão que vai além da compreensão dualista saussuriana de significante-significado, cujo foco reside em um sistema sígnico específico: a língua. Peirce, em perspectiva mais holística, concebeu o processo constitutivo dos signos em três fases: *firstness* (primeiridade), *secondness* (secundidade) e *thirdness* (terceiridade), em que *primeiridade* corresponde aos signos no seu estado icônico, fase qualitativa em que o signo não é relacionado a outro referente. Trata-se então do ícone *per se*. A *secundidade*, por seu turno, ocorre quando o signo é relacionado a outros referentes, adquirindo caráter indicial. A *terceiridade*, por fim, é quando o signo é compreendido enquanto convenção, ou seja, caracterizado por leis sociais, tornando-se assim um símbolo para a coletividade (Cf. BOUGNOUX, 1994; NÖTH, 1995; SANTAELLA, 2005; SOUZA, 2006).

É nesse contexto que emerge a semiótica (estudo dos signos), a qual tem sido utilizada de forma expressiva, especialmente a partir da teoria peirceana, para a análise de diversos sistemas semióticos, tais como a fotografia, o cinema, a escultura, o videogame e assim por diante. Pietroforte (2010, p. 11) ratifica que “A semiótica estuda a significação, que é definida no conceito de texto [...] verbal, não-verbal ou sincrético.” Trata-se, portanto, de uma perspectiva analítica que transcende a malha das letras e alcança as construções imagético-discursivas em suas diversas manifestações. Uma compreensão ampla da semiótica, na qual não só a vida e a cultura são compostas por signos, mas também o próprio ser humano é um signo, não poderia ser negligenciada nos Estudos Literários.

Nessa perspectiva, este trabalho oferece um diálogo interpretativo à luz da semiótica e da tradução intersemiótica sobre as obras em questão. A paisagem urbana, o excesso de luzes e imagens, a insensibilidade, o desleixo ambiental, a cegueira da razão, entre outros aspectos, consistem em signos que acompanham o desdobramento do enredo. Torna-se relevante, portanto, observar como esses elementos são retratados nas duas versões semióticas, compreendendo-as como interdependentes e não como

concorrentes. Tratam-se assim de maneiras distintas de veicular uma mesma literatura, identificada também no universo extraficcional, na sociedade que a inspirou e a tornou possível.

As imagens que formam nosso mundo: excesso de luminosidade

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, bem como sua versão cinematográfica, *Blindness*, oferecem um enredo semelhante: um repentino ataque de cegueira contagiosa que se espalha entre os habitantes de um grande centro urbano. Por precaução (e por um medo profundo), o governo ordena o aprisionamento dos cegos em quarentena (um manicômio abandonado – símbolo de lugar dos “insanos”), onde as necessidades e comportamentos mais primitivos da natureza humana (fome, dor, sexo, higiene, violência, egoísmo etc.) virão à tona.

É importante destacar o centro urbano como o espaço dessa narrativa, pois, em oposição ao estado de cegueira, as grandes cidades são espaços saturados de imagens, por meio de seus *outdoors*, cartazes, placas eletrônicas, semáforos, excessos de tudo, como observam Furtado (2002) e Coelho (2006), criando assim um antagonismo (ou seria uma relação causal?).

Esse abuso imagético pode ser observado, no romance, quando a jovem *prostituta dos óculos escuros*, ao sair do consultório oftalmológico, encontra uma paisagem urbana saturada de imagens: “Fizera-se noite quando saiu do consultório. Não tirou os óculos, a iluminação das ruas incomodava-a, em particular a dos anúncios” (EC, p. 31)¹. Os anúncios são *índices* e *símbolos* de uma sociedade capitalista, que confundida no consumo perde cada vez mais a sua racionalidade, tornando-se “cega”. Esses ícones, elementos que ofuscam o olhar, estão representados desde o início do enredo na luminosidade dos semáforos, bem como no trânsito agitado, como podem ser observados nas figuras 1 e 2, respectivamente:

1 As citações do romance serão referenciadas com a sigla EC seguida da página e sobrescritos, a fim de facilitar a leitura e evitar a perda de espaço no texto.

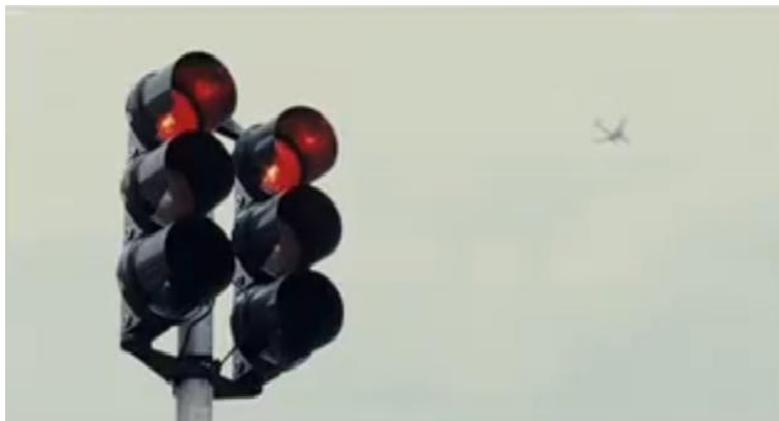


Figura 1 – Imagem retirada de Meirelles (2008)



Figura 2 - Imagem retirada de Meirelles (2008)

Esses excessos parecem “cegar” os indivíduos, o que leva *Ensaio sobre a cegueira* a ser, dentre outras coisas, uma forte crítica ao comportamento do indivíduo moderno, que vive alienado pelos excessos, cujo resultado é levá-lo a ver apenas o que ele quer (ou ao que querem que ele veja), visto que, como destaca Coelho (2006, p. 28), “[...] não enxergamos o que existe, mas o que desejamos ver [...]”. O abuso de imagens, paradoxalmente, parece cegar as pessoas, tendo em vista que

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (MANGUEL, 2001, p. 21).

Se isso é verdadeiro, os excessos são reflexos do que se tornou o indivíduo moderno. Existe aí uma mútua relação representativa na qual humanos e imagens

confundem-se. A obra, portanto, é um convite a um novo olhar, não um olhar desatento, apenas para os ícones urbanos em seu nível de *primeiridade*, mas para o invisível, ao que esses ícones representam em nível de *secundidade* e *terceiridade*. Já na epígrafe do romance, o escritor alerta: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” Nessa epígrafe, parece estar toda a chave para a compreensão da obra. Em outras palavras, “reparar” é algo além do mero “ver”, é um olhar transgressor que permite superar o estado de alienação em que se encontra a sociedade moderna. Mas se a obra é um convite a um novo olhar (a um reparar), não seria paradoxal a introdução da cegueira?

É certo que não, na medida em que, como pensou Walter Benjamin, para se sair de um estado falso, enganador, necessita-se de sua “destruição” e “reconstrução”. “Para Benjamin, ‘destruição’ sempre significou a destruição de alguma forma falsa ou enganosa de experiência como condição produtiva para a construção de uma nova relação com o objeto” (BENJAMIN; OSBORNE, 1997, p. 12). Nesse âmbito, a cegueira surge como destruição da forma falsa de visão para que um novo olhar seja construído.

Note-se que a cegueira é branca, como descrito pelas personagens: “[...] a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco [...]” (EC, p. 13). “Era como se houvesse um muro branco do outro lado” (EC, p. 15). Inclusive, como bem observou Azerêdo (2009), na tradução cinematográfica, a representação dessa cegueira se dá pela imagem esbranquiçada ou desfocada, bem como por alguns símbolos registrados em objetos brancos ou cenas claras, como se pode verificar nas figuras 3, 4 e 5:



Figura 3 - Imagem retirada de Meirelles (2008)



Figura 4 - Imagem retirada de Meirelles (2008)



Figura 5 - Imagem retirada de Meirelles (2008)

A cegueira branca, nessas imagens, é associada ao excesso de luminosidade (também identificado nos semáforos, placas luminosas, vitrines, *outdoors* etc.) que, sobremaneira, reporta à alegoria da caverna de Platão, cuja vida obscura distorce e fornece uma réplica imperfeita da realidade. Do lado de fora da caverna, está a luz, que representa o real, o mundo perfeito. De acordo com o mito, a luz simboliza o verdadeiro conhecimento. Nessa linha interpretativa, é através da luminosidade da cegueira branca que as personagens iniciam um processo de conscientização, de acesso a um real conhecimento. Começam a perceber como é, de fato, o mundo circundante. A superar a insensibilidade que é representada em diversas cenas, a exemplo de quando o *primeiro cego* chega ao consultório oftalmológico e uma mãe, com seu filho (*o garoto estrábico*), reluta em ceder-lhe a vez no atendimento, tornando-se “cega” para aquele caso urgente. Entra em cena então a insensibilidade que luta pelo seu direito sem abrir exceções. Nas grandes cidades, observa Coelho (2006), as pessoas friamente sequer se olham,

mantendo-se em distância. Contra isso, a cegueira branca força as personagens a “unirem-se”, como representado na figura 6:



Figura 6 - Imagem retirada de Meirelles (2008)

Assim, a cegueira assume uma função que consiste em permitir às personagens (representantes do indivíduo moderno) a percepção de suas próprias falhas, de sua cegueira da razão e da insensibilidade. Há também o momento quando o médico-oftalmologista, já depois de cego, telefona para o Ministério da Saúde, a fim de alertá-los sobre uma possível pandemia, e é maltratado por um funcionário, o que o leva à indignação. Nesse momento, ele percebe e se conscientiza da crueldade e insensibilidade alheias:

A insolência atingiu o médico como uma bofetada. Só passados alguns minutos teve serenidade bastante para repetir à mulher a grosseria com que fora tratado. Depois, como se acabasse de descobrir algo que estivesse obrigado a saber desde muito antes, murmurou, triste, É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade ^(EC, p. 40).

Desse modo, após a destruição da visão (que não “repara”), vem a verdadeira luz, em forma de cegueira branca, mas que, na verdade, leva as personagens a “repararem” o visível e o invisível da vida moderna, sobretudo nas grandes cidades. Há muito tempo, Engels já tecia suas críticas sobre os grandes centros urbanos, espaço onde as pessoas vivem brutalmente:

Engels (1974) fala dessas centenas de milhares de pessoas de todas as condições e classes, que se empurram com repugnância e indignação. Considera brutal e insensível o isolamento do indivíduo, como

manifestação de um egoísmo considerado parte e uma sociedade que se manifesta egoísta e degradada precisamente na grande cidade (FURTADO, 2002, p. 51).

Em seu estudo sobre a configuração do espaço urbano, Furtado (2002, p. 52) ratifica que “Simmel aponta as metrópoles como lugar das grandes e fundamentais questões da sociedade; lugar onde a intensidade dos estímulos põe sob ameaça o indivíduo [...]”.

Já no início das duas versões semióticas da obra, o engarrafamento retrata essa realidade, que na narrativa é aludida a uma vida selvagem, quando o narrador menciona a faixa de pedestres (ver figura 7). Em nível de *primeiridade*, a faixa de pedestres, enquanto ícone, consiste em meras linhas brancas sobre um solo escuro. Quando isso é levado à *terceiridade*, ou seja, pela convenção social, simboliza o local por onde as pessoas devem cruzar a rua. Todavia, metaforicamente, o narrador, em nível de *secundidade*, associa esse ícone a uma zebra, animal que vive predominantemente nas selvas. Portanto, por meio de uma *personificação*, o narrador aponta a faixa de pedestres como índice de um lugar selvagem, onde os motoristas enfurecidos são comparáveis a animais: quando o narrador os chama de “[...] cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata” (EC, p. 11):



Figura 7 - Imagem retirada de Meirelles (2008)



Figura 8 - Imagem retirada de Meirelles (2008)

Nesse contexto, compreendem-se as luzes (ou a cegueira branca) como *índice* do verdadeiro olhar, do “reparar”. Isso pode ser verificado na narrativa quando a ignorância do oftalmologista ante a inexplicável cegueira é referenciada como “luzes escassas”: “[...] com a impressão incômoda de saber-se intruso num domínio que não era o seu misterioso território da neurocirurgia, acerca do qual não possuía mais do que umas *luzes escassas*” (EC, p. 29, *itálico nosso*). Fernando Meirelles, ao que parece, identificou esses elementos, utilizando-se de efeitos cênicos para trazer-lhes a sua obra. As cenas brancas e desfocadas, as personagens caminhando de mãos dadas, os semáforos, os automóveis, as buzinas, entre outras, são emblemáticas e revelam os principais ícones, índices e símbolos que a obra tenta transmitir.

Considerações finais

A “visão” consiste no principal sentido (dentre os gradientes sensoriais: visão, audição, olfato, tato e paladar) pelo qual os humanos percebem a realidade e interpretam os signos, visto que a maioria dos sistemas semióticos são capturados por esse gradiente. Todavia, a selvageria dos grandes centros urbanos, incluindo o excesso de imagens, leva os indivíduos à insensibilidade, em não mais perceberem o mundo que os cerca, possuindo assim uma forma falsa de visão.

Desse modo, como creditava Walter Benjamin, é necessário destruir as formas falsas para que um novo modelo seja construído. E foi exatamente isso que propôs José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*: destruiu a visão falsa das pessoas para que uma nova visão (um “reparar”) fosse construída. A visão falsa percebia os signos urbanos apenas enquanto ícones (*primeiridade*), não os relacionando com outros fenômenos. Desse modo, era preciso observar suas relações indiciais (*secundidade*) e simbólicas (*terceiridade*), a fim de uma autêntica compreensão do mundo da vida. Para essa compreensão, as personagens tiveram de, primeiramente, se tornar cegas, pois, como ressalta Coelho (2006, p. 13), “[...] as pessoas tornam-se realmente quem elas são a partir do momento em que não podem julgar a partir do que vêem”.

Nessa perspectiva, foram observadas duas traduções intersemióticas (o romance e o filme), tidas aqui como duas obras distintas. Enquanto o romance utiliza-se de recursos

linguísticos a partir da narrativa, o filme amplia-se com recursos imagético-sonoros, nos efeitos de câmera e representação dos atores, além de apresentar um ritmo temporal distinto.

REFERÊNCIAS

ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. [entrevista] Rio de Janeiro: Manati, 2004.

AZERÊDO, Genilda. Dois modos de (fazer) ver: (a propósito de Ensaio sobre a cegueira). **Sociopoética**, Campina Grande, v. 1, n. 4, jul-dez, 2009. Disponível em: <http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/sociopoetica-v1n4.pdf> Acesso em: 02 fev 2011.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. Introdução: destruição e experiência. In: _____ (Orgs.). **A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da informação e da comunicação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

COELHO, Ana Carolina Sampaio. **José Saramago e Evgen Bavcar: os paradoxos do olhar**. 2006. 127f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

FURTADO, Beatriz. **Imagens eletrônicas e paisagem urbana: intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana: comunicação e cidade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEIRELLES, Fernando. **Blindness**. [filme-vídeo]. Produção de Niv Fichman; Andrea Barata Ribeiro; Sonoko Sakai. Direção de Fernando Meirelles. Brasil/Canadá/Japão, Miramax Films/Focus Features, 2008. DVD, 121 min. color. son.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

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

SOUZA, Licia Soares de. **Introdução às teorias semióticas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SOBRE O AUTOR:

Professor do IFPE – *campus* Belo Jardim. Mestre em Literatura e Interculturalidade pela UEPB. Especialista em Linguística Aplicada ao Ensino da Língua Inglesa pela Faculdade Frassinetti do Recife. Aperfeiçoamento em Language, Methods and Techniques of TEFL pela MDC, EUA.