

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

FABIANE PIMENTEL SILVA

***BLINDNESS - O ENSAIO SOBRE CEGUEIRA DE FERNANDO MEIRELLES: A
VISÃO DO REALIZADOR***

VITÓRIA - ES

2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

FABIANE PIMENTEL SILVA

***BLINDNESS - O ENSAIO SOBRE CEGUEIRA DE FERNANDO MEIRELLES: A
VISÃO DO REALIZADOR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof. Dr(a). Paula Regina Siega.

VITÓRIA - ES

2014

RESUMO

Em 2008 o diretor Fernando Meirelles apresentou ao público o filme *Blindness* (Cegueira), que tem o título de *Ensaio sobre a cegueira*, no Brasil, foi uma realização a muito pretendida pelo cineasta brasileiro. Para realizar o filme, Meirelles recebeu o roteiro já pronto do produtor canadense Niv Fichman após ser convidado em 2006 a realizar a versão para o cinema. O cineasta considerou o convite para dirigir o filme, além de uma surpresa, uma “coincidência assustadora”, pois ele já havia tentado comprar os direitos do romance alguns anos antes na intenção de filmar a história, mas o autor português recusou-se a tal proposta. Desta vez após insistência de Fichman, Saramago autoriza a filmagem do romance e acompanha o desenvolvimento do trabalho de Meirelles. O filme teve o roteiro adaptado por Don McKellar, e é uma coprodução independente Canadá, Brasil, Japão. Além do roteiro, o diretor utilizou o texto do romance para o trabalho com os atores em cena, propondo que todos lessem o livro incluindo a equipe técnica. No filme, Meirelles também se preocupou em considerar as relações iconográficas ligadas às metáforas visuais tão características ao texto de Saramago, e mantidas no audiovisual. O objetivo da pesquisa centrou-se no processo de criação e direção do filme a partir da visão do realizador.

Palavras-chave: *Blindness*; Fernando Meirelles; *Ensaio sobre a cegueira*; Cinema.

ABSTRACT

In 2008 the director Fernando Meirelles presented to the public the movie *Blindness* (*Blindness*), which has the title of *Blindness* in Brazil, it was a very desired achievement by Brazilian filmmaker. To make the film, Meirelles received the script ready producer Niv Fichman Canadian after being invited in 2006 to perform a version for the screen. The filmmaker considered the invitation to direct the film, plus a surprise, "frightening coincidence" because he had tried to buy the rights to the novel a few years before in an attempt to film the story, but the Portuguese refused to author such proposal. This time after insistence Fichman, Saramago authorizing the filming of the novel and follows the development of the work of Meirelles. The movie script was adapted by Don McKellar, and is an independent co-production Canada, Brazil, Japan. Besides the script, the director used the text of the novel to work with the actors on stage, proposing that everyone read the book including the crew. In the film, Meirelles also bothered to consider the iconographic relations linked to the visual metaphors so characteristic of the text Saramago, and maintained in the audiovisual. The objective of the research focused on the process of creation and direction of the film from the vision of the director.

Keywords: *Blindness*; Fernando Meirelles; *Ensaio sobre a cegueira*; Cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1 A VISIBILIDADE EM CALVINO E A VISUALIDADE DO TEXTO LITERÁRIO NO ROMANCE <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i>	8
1.1 A NARRATIVA VISUAL DE JOSÉ SARAMAGO	8
1.2 NOTAS SOBRE A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA	18
1.3 CINEMA E ADAPTAÇÃO	22
2 O <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i> DE FERNANDO MEIRELLES: A VISÃO DO REALIZADOR	27
2.1 MEIRELLES E O <i>ENSAIO</i>	30
2.2 AS LOCAÇÕES	34
2.3 O ELENCO, OS PERSONAGENS E O ARCO DRAMÁTICO	35
2.4 A PINTURA: O COMPONENTE ICONOGRÁFICO DA IMAGEM NO FILME	46
2.5 AS METÁFORAS AUDIOVISUAIS	49
2.5.1 A cegueira branca	49
2.5.2 O lugar da cegueira: a cidade e o manicômio	52
2.5.3 A pintura em diálogo com o filme e o romance	55
2.5.4 O cartaz e a capa do DVD: distribuição brasileira	57
3 DIREÇÃO E CRIAÇÃO EM <i>BLINDNESS</i>	58
3.1 O OLHAR E A CENA	58
3.2 O VISÍVEL E O INVISÍVEL NA CEGUEIRA BRANCA	67
3.3 A BANDA SONORA: A MÚSICA EM <i>BLINDNESS</i>	70
3.4 A IMPROVISACÃO: A MARCA DE F. MEIRELLES NO CINEMA	74
4 CONSIDERAÇÕES	77
5 REFERÊNCIAS	79

INTRODUÇÃO

Neste trabalho analisamos o filme *Blindness* (Cegueira, 2008), dirigido pelo cineasta brasileiro Fernando Meirelles. No Brasil o filme tem o título de *Ensaio sobre a cegueira*, homônimo ao romance do escritor português José Saramago (1995), Prêmio Nobel de Literatura.

Desde que leu o livro *Ensaio sobre a cegueira* por volta do ano de 1995 ou 96, Meirelles se interessou pela história a ponto de desejar realizar a versão do romance para o cinema. Nesta ocasião entrou em contato como o editor do escritor no Brasil, Luis Schwarcz, para propor a compra dos direitos do livro para a realização do filme, mas não obteve sucesso, Saramago se mostrou irredutível naquela ocasião. O autor recebia constantes ofertas para a adaptação do livro para o cinema, sempre recusando, pois receava uma interpretação fílmica que ferisse o propósito do romance. O autor também considerava o texto do romance difícil de ser transformado em imagens por se tratar de personagens sem nome, algo incomum no cinema, além de ser um texto bastante reflexivo, mais do que voltado para a ação.

Em 2006, o produtor canadense Niv Fichman decide fazer a versão de *Ensaio sobre a cegueira* para o cinema. Então contrata Don McKellar, roteirista, ator e diretor canadense, para fazer a adaptação do texto do romance em formato de roteiro para o cinema. Já com o roteiro em mãos, o produtor Fichman entra em contato com o escritor José Saramago que se dispõe a recebê-los, Fichman e McKellar, para conversar sobre o assunto em sua casa em Lanzarote, nas Ilhas Canárias. Depois de muitos esclarecimentos de ambas as partes, e de uma conversa franca, como ressaltou o autor, José Saramago concorda com a adaptação do romance e vende os direitos do livro para a versão cinematográfica.

Fichman com os direitos autorais para o filme, só faltava encontrar o realizador. Certo dia Meirelles recebe uma ligação, era Fichman, que ele ainda não conhecia até aquela ocasião; o produtor perguntou-lhe sobre o interesse em fazer a

adaptação fílmica de um romance de Saramago - que ele já tinha o roteiro pronto -, o cineasta concordou em ler o roteiro, ainda não sabendo que se tratava de *Blindness*. Quando recebe o roteiro, Meirelles tem uma surpresa ao abrir o pacote do correio, era *Blindness*, o *Ensaio sobre a cegueira*, texto há muito pretendido pelo realizador para a adaptação.

Durante as gravações, Meirelles manteve um blog onde registrou o dia a dia nos sets de filmagens, chamado *Blog de Blindness*, nele o cineasta escreveu sobre os atores, as locações, descreveu e analisou cenas do filme, questionou e refletiu sobre dúvidas durante as tomadas¹, e explicou algumas de suas decisões em relação ao filme. O *Blog de Blindness* junto aos depoimentos que compõe a seção de Extras do DVD formaram o material desta pesquisa.

O interesse deste trabalho, inicialmente, esteve voltado para a questão da adaptação como processo de transposição entre mídias, mas no decorrer das várias apreciações do filme e, principalmente da análise detalhada do material do *blog* de Meirelles, *Blog de Blindness*, logo ficou claro que se tratava de um processo de criação artística, e não apenas uma técnica ou método de adaptação de (um) livro para o cinema.

Analisando sob a vertente da criação artística como processo de realização do filme, e dialogando com o cinema e a literatura como meios da arte, foi decidido por um trabalho de pesquisa voltado para o filme como processo de criação, e para isso foi escolhida uma abordagem a partir do ensaio *Visibilidade* de Italo Calvino, texto que faz parte da coletânea de ensaios do autor em *Seis propostas para o próximo milênio*.

Para a abordagem teórica em cinema estudamos os textos dos especialistas, Jacques Aumont, principalmente, em *A análise do filme* (2009) e *A estética do filme* (2009), Christian Metz, *A significação no cinema* (2010); e, Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica* (2003).

¹ É a repetição de uma cena (ou plano) durante a gravação.

Na análise direta sobre os elementos da linguagem fílmica, ou seja, os objetos da linguagem cinematográfica que constituem o filme foram utilizados os estudos dos profissionais de cinema: Carlos Gerbase, *Direção de atores* (2010); Flávio Campos, *Roteiro de cinema e televisão* (2009); Chris Rodrigues, *O cinema e a produção* (2002); e, Linda Seger, *A arte da adaptação* (2007); outros especialistas também foram consultados a título de análise comparativa sobre o assunto.

Em coletânea sobre o tema abordado encontramos as pesquisas de Marta Noronha Sousa, *A narrativa na encruzilhada: a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema* (2012), com o “estudo de caso” do filme *Blindness* (2008); *A reescritura do Ensaio sobre a cegueira no cinema: ressignificações das imagens* (2012), de Renata da Costa Alves; *Se podes ouvir, escuta: a gênese audiovisual de Ensaio sobre a cegueira* (2010), de Kira Santos Pereira; *A análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio sobre a cegueira* (2009), de Débora Opolski; e, *O cinema nacional contemporâneo: a produção de Fernando Meirelles sob a perspectiva do pós-moderno* (2013), de Vanessa Kalindra. Dentre os textos pesquisados, esses foram selecionados como meio de recolha de informação por constituir maior objetividade no assunto pretendido.

1 A VISIBILIDADE EM CALVINO E A VISUALIDADE DO TEXTO NO *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

1.1 A NARRATIVA VISUAL DE JOSÉ SARAMAGO

“Tudo se constrói sobre o anterior, e em nada do que é humano se pode encontrar a pureza”. Ernesto Sábato

A relação de aproximação entre o literário, verbalidade, e a visualidade que emerge na narrativa com base alegórica em algumas de suas passagens, é latente no texto do romance e, porque não dizer, nesta narrativa visionária de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*.

Com *Ensaio sobre a cegueira* (1995), Saramago inaugura o que ele mesmo denominou de sua fase universal, junto com *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000), as três obras reunidas compõem o que chamou de Trilogia involuntária.

No romance, cabe ressaltar alguns dos aspectos essenciais à narrativa tornando-o inconfundível representante da literatura contemporânea. A perspicácia na observação do autor aos dias de hoje traz ao texto de *Ensaio sobre a cegueira* denotações ao cotidiano nos provérbios e ditos populares acentuando a oralidade no popular. Observa-se a intertextualidade não só voltada ao texto, mas de configurações visuais através das formas sensíveis de objetos da arte quando o autor lança mão de descrições picturais e escultóricas na ambientação de cenas do romance. Numa história reflexiva volta-se para a atualidade nos personagens sem nome marcando a perda da individuação nos conglomerados urbanos, quando no enredo são identificados apenas por suas características físicas, de gênero, profissões, comportamento, ou caráter, tornando-os universais em nossa inserção contemporânea.

Autor consagrado e notadamente reconhecido dotado de uma escrita contundente e reflexiva da condição humana na sociedade atual, José Saramago imprime à

narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* as múltiplas faces dos nossos dias. Na adaptação do romance para o cinema, o diretor Fernando Meirelles teve como desafio revelar na imagem audiovisual os rostos dos personagens que habitam a cidade imaginária construída pelo escritor. Na versão fílmica de Meirelles os personagens de Saramago ganham um rosto, uma identidade visual ainda não vislumbrada pelo autor português que por tantas vezes recusou-se aos apelos de cineastas e produtores para a realização da adaptação do livro para o cinema.

A narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* perscruta uma fábula perturbadora onde a perda da visão é prelúdio a ocultação das identidades numa defasagem do humanismo verificado em seus personagens, e retomado pelo autor na representação do “mal branco” quando submetidos à cegueira. Causada por uma forte luz branca esta cegueira compromete os olhos e avassala a vida cotidiana dos habitantes de uma cidade desconhecida se alastrando entre todos e por toda parte. Composta de personagens sem nome numa cidade indeterminada, mas com feições as nossas metrópoles atuais, se encontram todos cativos nesse universo de confusão, desespero, e barbárie. Tomados subitamente pela “cegueira branca”, esses cidadãos se acham perdidos num mar de luz, brancura, e caos.

Visibilidade, ensaio de Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, publicação póstuma da obra do escritor italiano, faz parte da coletânea de textos composta de cinco ensaios: *Leveza*, *Rapidez*, *Exatidão*, *Visibilidade*, e *Multiplicidade*. Neste ensaio sobre *visão*, Calvino abordou questões fundamentais relacionadas não só a literatura e o literário, mas também pensou a ficção, a memória, e a imaginação, apontando os principais caminhos da criação artística refletindo sobre sua experiência literária.

Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, assim observa a relação imagem e palavra:

Podemos distinguir dois processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou a reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto (CALVINO, 1990, p.99).

Neste ensaio chamado *Visibilidade*, aborda a imaginação como veículo textual narrativo e imagético primeiro até chegar ao texto gráfico registrado no papel. Dispõe à imagem proveniente da imaginação como construto detentor do discurso mental que no futuro se concretizará materialmente. E considerando sobre o cinema, diz:

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro vista mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num set para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é o resultado de uma sucessão de etapas imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo o “cinema mental” da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases da realização efetiva das sequências [...] Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior (CALVINO, 1990, p.99).

Assim, podemos constatar a relação intrínseca desses dois polos, verbal e visual que se configuram de maneira prosaica na obra de Saramago. A narrativa no romance *Ensaio Sobre a Cegueira* coaduna inúmeras relações de *visualidade* e proporcionam visibilidade textual quando transforma a palavra em imagem. A representação imagética, se assim podemos definir, confirma o discurso narrativo quando toma de antemão figurações míticas, alegóricas, ícones visuais, além de provérbios ou máximas aceites no discurso comum, e na maioria das vezes, provedoras de descrições constituídas de narrativa simbólica, imagem ou cena da experiência cotidiana de tempos em tempos. Sobre a formação de imagens no imaginário

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é [...] uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem as suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Na organização desse material, que não é apenas visivo mas igualmente conceitual, chega o momento que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história, [...], o que faço é procurar estabelecer os significados que podem ser compatíveis ou não com o desígnio geral que gostaria de dar a história, sempre deixando certa margem de alternativas possíveis. Ao mesmo tempo a escrita, a tradução em palavras adquire cada vez mais importância; direi que a partir do momento em que começo a pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente visual (CALVINO, 1990, p.104-105).

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco considera a respeito da representação referindo-se ao processo em que se desenvolve a ficção; quando aqui estamos pensando a ficção também incorporada à representação figurativa tanto no campo imagético das artes visuais e audiovisuais. Observando esta questão da seguinte maneira:

Na medida em que um universo de ficção nos conta a história de algumas personagens [...] podemos vê-lo como um pequeno mundo mais limitado que o mundo real. Por outro lado, na medida em que acrescenta indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real (que lhe serve de pano de fundo), podemos considerá-lo maior que o mundo de nossa experiência. Desse ponto de vista, um universo ficcional não termina com a história, mas se estende indefinidamente (ECO, 1994, p. 91).

Reportando-nos ao texto de Saramago, consideramos a narrativa observando duas premissas modulares, a saber, a singularidade na pontuação e a prosa vertida tantas vezes a elementos narrativos recorrentes às artes visuais.

Alves, analisando sobre a questão da pontuação em *Levantado do chão*, denominou “poética de José Saramago”, o estilo gráfico utilizado no texto pelo autor:

Abolindo os sinais convencionais de pontuação, o autor vale-se exclusivamente da vírgula e do ponto. Com parágrafos que podem ter páginas inteiras, ele conduz a narrativa às vezes de forma ágil e leve, às vezes de forma lenta e intrincada, conforme sua intenção. A fala do narrador frequentemente se mistura à fala das personagens, isoladas apenas pela vírgula, o que exige uma leitura atenta (2012, p.59).

Em *Levantado do chão*, depois de algumas páginas iniciais o narrador informa ao leitor como será organizado o texto dali em diante, e que a história será narrada de outro modo: “Mas tudo isso pode ser contado doutra maneira” (2010, p.14). Na página seguinte o autor faz a transformação gráfica do texto iniciando a nova forma de pontuação usada a partir desse romance e mantida nas publicações posteriores, verificando-se a mudança (do texto) no seguinte trecho:

Aconchegou-a ao peito, cobriu-lhe a cara com a ponta desatada do lenço, e disse, Não acordou. De cuidados foi este o primeiro, outro logo, Vai-se molhar tudo. O homem estava a olhar para as nuvens altas, a franzir o nariz, e decidiu em seu saber de homem, Isto passa, é aguaceiro, mas por sim por não desenrolou uma das mantas, estendeu-a por cima dos móveis, Logo hoje havia de chover, raios partam (2010, p.15-16).

Voltando-se para a visualidade do texto, Saramago imprime uma identificação precisa às artes visuais, observada no romance *Levantado do chão* publicado em 1980. O autor descreve a paisagem como se analisasse as cores na composição de um quadro, de tal maneira que a paisagem se forma como numa pintura lembrando as anotações de Van Gogh sobre os seus quadros em cartas enviadas, principalmente, a seu irmão Théo e ao amigo E. Bernard. Abaixo, relacionamos o texto de Saramago, e trecho de carta do pintor, respectivamente:

O que mais há na terra é paisagem. Por muito que do resto lhe falte, a paisagem sempre sobrou, abundância que só por milagre infatigável se explica, [...] a paisagem é sem dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda. Será porque constantemente muda: *tem épocas no ano em que o chão é verde, outras amarelo, e depois castanho, ou negro. E também vermelho, em lugares, que é cor de barro ou sangue sagrado* (2010, p.11, grifo nosso).

Em carta a Émile Bernard, St. Remy em 1889, Van Gogh escreve ao amigo sobre a paisagem de um quadro que está compondo, está descrição faz menção à série de pinturas denominadas “Oliveiras”:

[...] estou trabalhando no momento entre as oliveiras, buscando os efeitos variados de um céu cinzento contra *um chão amarelo, com uma nota verde-escuro da folhagem; em outra ocasião, o chão e a folhagem são de um tom violeta contra um céu amarelo; em outra ainda, um vermelho ocre no chão e um verde-rosa no céu* (CHIPP, 1993, p.41, grifo nosso).

Em *Manual de pintura e caligrafia* (1977), o autor já havia citava o artista renascentista Pieter Bruegel através da obra *O pintor e o comprador* (c. 1565), esta obra, auto-retrato do artista em desenho à nanquim, é abordada por Saramago quando traça relações entre criação e forma, colocando em xeque como deve ser feito o retrato que o artista vai pintar para o comprador, se favorecendo a *técnica* ou a *expressão*, assim o escritor representou a eterna dicotomia da arte entre formatividade e expressividade. No romance considerado autobiográfico pela crítica, o autor demonstra a admiração e apressa às artes visuais, numa clara homenagem ao artista renascentista Pieter Bruegel (Holanda1525-1569).

No romance, o personagem-pintor é denominado apenas pela letra H, possivelmente referindo-se diretamente a Bruegel pelos dados de sua história. Nascido em família tradicional de artistas, viajou à Itália renascentista para aprender técnicas de

coloração, fato que aconteceu na vida do pintor holandês. Coincidência ou não, Bruegel a certa altura de sua carreira retirou a letra H do nome passando a assinar os seus quadros sem esta letra, antes “Brueghel” até 1559.

E, novamente Saramago se utiliza de descrições que lembram composições visuais, afinal quem faz tal notação é o pintor (narrador): “Por quanto tenho visto [...] não há cores por inventar. Juntando duas faço mil, juntando três um milhão, juntando sete o infinito, e se misturar o infinito reconquisto a cor primordial, para começar outra vez” (1983, p.65). Em vários trechos de *Manual de pintura e caligrafia* o autor faz menção ao desenho ou a pintura, como no momento em que H vai até o escritório de S, e descreve a arquitetura e o ambiente, a decoração em todos os detalhes, até as sensações que experimenta no lugar, como no breve exemplo a seguir:

A mesa é o que me fascina primeiro [...]: é enorme, brilhante, escura como basalto, parece uma larga piscina de água negra ou mercúrio. [...]. As cadeiras, onze, são todas iguais, excepto a do topo da mesa, à esquerda, que tem o espaldar um plano mais alto. São estofadas de vermelho (tecido rico) e têm abundante pregaria amarela (1983, p. 70).

No *Ensaio sobre a cegueira* o acento à visualidade é marcado pelo autor em todo o romance fazendo menção a quadros famosos identificados pelo leitor na descrição das composições, como neste trecho em que o autor indica a cena retratada pelo artista Pieter Bruegel em *A parábola dos cegos* (1568): “Os cegos moviam-se como cegos que eram, às apalpadelas, tropeçando, arrastando os pés [...]”(1995, p.91). Há noutras vezes a referência ao artista através dos personagens (os cegos) do quadro, sendo comparado à condição de cegueira branca dos personagens do romance, como no caso dos “cegos da pintura”.

[...] as famílias, sobretudo as menos numerosas, rapidamente se tornaram em famílias completas de cegos, deixando portanto de haver quem os pudesse guiar e guardar, [...] cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo (1995, p. 125, grifo nosso).

No *Ensaio*, a recorrência às artes visuais percorre o texto do romance em várias cenas. Desta vez quando os cegos já confinados no manicômio, o autor narra sobre alguém que estava no museu quando a luz lhe cegou: na *camarata*, enquanto

alguns já haviam voltado as suas camas, reuniu-se um grupo de cegos e começaram a relatar de qual maneira cegaram, descrevendo um após outro, todos contam a sua história, quando o personagem indicado como “a voz desconhecida”, depois de todos já terem explicado o momento em que a luz branca lhes cegou, diz:

[...] O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma *seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis*, Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês, Creio que sim, mas havia também um *cão a afundar-se*, [...], e havia *uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda*, Sim, Então é de inglês, Poderia ser, mas não creio, porque *havia lá também uma mulher com uma criança ao colo*, [...], E estavam *uns homens a comer*, Têm sido tantos os almoços, [...] e as ceias na história da arte, que só por esta indicação não é possível saber quem comia, *Os homens eram treze*, Ah então é fácil, [...], Também havia *uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela*, Italiano, claro, E *uma batalha*, [...] *Mortos e feridos*, É natural, [...], *E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas*, Tal e qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse seu quadro [...] (1995, p.130-131, grifo nosso).

Acima, é observado quando o autor se refere aos artistas como jogo de adivinhações lançado ao leitor em analogia a situação de cegueira do personagem narrador, e cita Van Gogh, Goya, Constable, Botticelli, e Picasso, e se reporta ao Humanismo² abordando a temática cristã citando a “A virgem com o menino”³ e “A última ceia”⁴. No artigo, *O autor explica-se* (2013), comentando sobre o *Manual*, Saramago afirma, “é a história de um pintor (não há que estranhar, sempre me interessei muito pela pintura) [...]”. O interesse do escritor pela pintura é notável no *Ensaio*, principalmente quando os quadros são descritos pela “voz desconhecida”, personagem que toma a fala, ou emerge, para narrar às imagens da pintura.

Ainda no *Ensaio*, dialoga com temas da pintura como *A liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix, o artista traz nesta representação uma reflexão política e social no momento da Revolução Francesa. Neste quadro, o artista representou de forma alegórica, uma mulher de vestes simples e rasgadas, descalça e de peito nu, tendo à mão direita a bandeira, e na outra uma arma, segue à frente guiando os revolucionários em busca da liberdade:

² Movimento literário e artístico nascido na Itália no século XIV com o filósofo e poeta Dante Alighieri.

³ Cf. *Madona Del Granduca*, c. 1505, Rafael Sanzio. GOMBRICH, 2012, p. 317.

⁴ Cf. “Última Ceia”, 1495-8, Leonardo Da Vinci. *Op. cit.* p.191.

Alguém tinha deitado a mão ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima, agora ia de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era *a liberdade guiando o povo*, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para os levar levantados como uma bandeira (1995, p. 225, grifo nosso).

Saramago também aludiu a outros temas: *As três graças*⁵, tomada da mitologia greco-romana, temática bastante difundida entre os artistas da Renascença e desdobrando-se até a Arte Moderna em versões observadas nas famosas *Banhistas* de Renoir e Cézanne; e, posteriormente, em versões atualizadas, a exemplo de H. Matisse, *A dança* (1909), e *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Pablo Picasso.

Brandão, analisando sobre a visualidade no romance *A caverna* (2000), classificou o processo narrativo do autor como “imagens da escrita”, traçando paralelos entre a construção gráfica do texto e as imagens que se projetam na narrativa:

Essa visualidade pode ser percebida em *A caverna* sob vários aspectos. A começar pelo próprio estilo da escrita de Saramago: a pontuação peculiar, que resulta em parágrafos longos em que se encadeiam uma sucessão de falas, pensamentos de personagens, discurso do narrador, idéias e opiniões da voz autoral. [...] Além da pontuação, em *A caverna* outra estratégia é marcante como traço de “visualidade” da escrita alegórica por imagens. Há no romance um descritivismo dos espaços narrativos, do Centro, da olaria e dos espaços intermediários. A narrativa descritiva fornece uma leitura visual desses espaços, em todos seus detalhes. Cada elemento, cada signo aparece como pedaço constituinte de cenários que se abrem ao olhar do leitor (2006, p. 5-6).

Certa vez, o escritor comentou sobre os seus livros como abertos à interpretação, e em diálogo com outras artes. Nesta ocasião, em palestra proferida em 1999⁶, no Palácio das Artes, no momento em que lançava o livro *Cadernos de Lanzarote*, o escritor apresentou-se ao público que o assistia, também como teatrólogo e ator. Comentando sobre as constantes adaptações de seus livros em peças encenadas inclusive no Brasil, o escritor compartilhou com a platéia a sua visão sobre a literatura, a palavra, a oralidade, o ofício do escritor, e principalmente, falou da criação artística, da literatura como criação. Também pontuou sobre o processo artístico do escritor (o seu em particular), e a maneira como vê as adaptações de seus textos na forma de outras expressões artísticas como o teatro e a dança.

⁵ Cf. Da mitologia grega: Talia, Eufrosina, e Aglaia.

⁶ Palestra no Palácio das Artes, Belo Horizonte, em maio de 1999.

Retomando a questão da pontuação singular na narrativa do autor, na entrevista a Carlos Reis, em *Diálogos com José Saramago* (1998), o escritor diz sobre o sentido da pontuação e assinala sobre o *inacabado*, como premissa do texto que é construído “com as costuras à vista”:

[...] então o que eu acho é que, se o leitor, ao ler, está consciente disto, se sabe que naquela estrada não há sinais de trânsito, ele vai ter de ler com atenção, vai ter de fazer isso a que chamei uma espécie de “atividade muscular”. E ele só pode entender o texto se estiver “dentro” dele, se funcionar como alguém que está a colaborar na finalização de que o livro necessita, que é a sua leitura. Isto que é verdade para todos os livros é muito mais verdade para um livro que se apresenta inacabado, com as costuras à vista. De certo modo pode dizer-se assim: os meus romances apresentam-se com as costuras à vista (REIS citado por BRANDÃO, 2006, p. 6).

Saramago já havia falado sobre a literatura se constituir do movimento e do “ritmo da(s) palavra(s) e a sua musicalidade”, a oralidade, e acrescentou que “o destino do livro ao ser lido é tornar-se livro mas também outra coisa”, e diz, “ele (o livro) acaba por converter-se em algo distinto do que foi lido”⁷ – o escritor, naquele momento faz tal assertiva após ter assistido a apresentação de uma peça a partir da adaptação do seu livro *O conto da ilha desconhecida* (1997), para o teatro, encenado pelo grupo Estúdio Stanislavsky.

Atualmente, dentre as inúmeras adaptações que provavelmente se desdobram da obra do autor, assinalamos aquelas realizadas para o cinema: *Enemy* (2013), do diretor Denis Villeneuve, adaptado do romance o *Homem duplicado* (2002); *Embargo* (2010), do realizador António Ferreira, a partir do conto *Objecto Quase* (1978); *Blindness* (“Ensaio sobre a cegueira”, 2008), do diretor Fernando Meirelles; e, o filme de animação *A maior flor do mundo* (2007), de Juan Pablo Etcheverry, do livro homônimo, o curta-metragem tem a narração do texto feita pelo escritor José Saramago, e o próprio autor aparece no filme representado na animação.

Sobre o desdobramento de obras de arte em obras posteriores, Cecília Almeida Salles explica os percursos tomados pelo objeto da arte que se concretiza na interlocução com o espectador a partir da ação criadora no processo que se dá na interpretação das obras de arte. Ao tratar da *Estética do movimento criador*, como

⁷ *Op. cit.*

denominou Salles em *Gesto inacabado* (2004), a partir da crítica genética, constata sobre as transformações da arte ante as escolhas do artista, o processo artístico, e o receptor (espectador) através da “ação transformadora”:

O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento. No entanto, o inacabado tem valor dinâmico, na medida em que gera esse valor aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras numa cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado (SALLES, 2004, p. 78, grifo do autor).

O percurso criativo sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações e operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece como processo inferencial na medida em que toda ação está relacionada a outras ações e tem igual relevância. A natureza inferencial do processo criativo significa a destruição do ideal de começo e de fim absolutos. Essa visão do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, contrapõe-se a criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta espontânea sem passado e futuro. A construção da nova realidade, sob essa visão, se dá por intermédio de um processo de transformação (SALLES, 2004).

Em *Originalidade e continuidade: tradição e imitação* (1989), Luigi Pareyson reportando-se às inúmeras questões que envolvem “Arte e história”, observou que existem duas vertentes inseparáveis ao processo que se dá entre a obra de arte, o artista, e o caminho da criação: esse dilema do artista diante do processo de criação quando se depara com “a criatividade” e o mero “servilismo da repetição”, mas é necessário saber separar (o que o especialista classificou de) “a imitação criadora e inovadora” e a “imitação repetitiva e reprodutiva”:

De fato, nenhum ato humano parte do nada, mas sempre se liga a uma realidade precedente, e, segundo a acolha no seu perfil ou no seu dinamismo interior, dela extrai um mero molde a ser reproduzido ou uma solicitação a prosseguir. Da mesma maneira na arte: a arte precedente pode ser vista na sua extrínseca e imóvel perfeição, e então a forma decai para fórmula, o modelo para módulo [...], a obra para estereótipo e não aparece senão a estéril reprodução [...]; ou então, pode ser considerada na sua perfeição dinâmica e na sua operativa exemplaridade, e então eis a possibilidade de um ato que transfere a eficácia operativa da arte precedente para a atividade nova, isto é, a possibilidade de uma operação que seja nova e original ao mesmo tempo que retoma e continua a antiga: em suma, a possibilidade de uma imitação criadora (p. 107, grifo do autor).

Assim, entendemos que é nesse processo em que se dá o movimento da criação, quando uma obra artística está sempre em interlocução às possibilidades outras de interação e interpretação gerando novos modos de recepção e representação. E, é como processo criativo, a partir dos registros das etapas da realização do filme no *Blog de Blindness*, nos registros audiovisuais, e junto à apreciação do filme, cerne da pesquisa, que apoiamos a análise dos dados deste trabalho.

1.2 NOTAS SOBRE A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Para a análise fílmica, segundo Aumont, em *A análise do filme* (2009), não existe método ou regra a ser seguida, todavia apresenta indicadores que podem facilitar o desenvolvimento deste trabalho. Entre os aspectos a serem abordados para a análise, o especialista destacou a importância do filme e a sua transcrição, e os “tipos de instrumentos” que podem ser utilizados nesta tarefa, a saber, os instrumentos descritivos, citacionais, e documentais.

Na análise fílmica os instrumentos *descritivos* são os planos do filme, as sequências, e as imagens. Os instrumentos *citacionais*, são os excertos de filmes, o fotograma, a banda sonora, e até mesmo esboços de cenas podem ser usados “para materializar a composição de certos planos”. Quanto aos instrumentos documentais, refere-se às fontes escritas sobre o filme analisado, podendo ser o argumento, fases de planificação, plano de produção, diário de rodagem, diário de realização escrito pelo cineasta, declarações, reportagens, entrevista, crítica, etc.

A seguir, faremos uma breve exposição sobre a linguagem cinematográfica considerando pertinentes para a melhor compreensão dos dados, observando-se a linguagem fílmica e os componentes da imagem, o foco subjetivo da câmera, e o *sentimento de realidade* suscitado através do filme.

São inúmeras as maneiras de narrar uma história, descrever fatos, sejam estes reais ou ficcionais; todavia o realizador cinematográfico no processo de criação do filme se depara diante infinitas possibilidades para materializar ideias e pensamentos na

no discurso audiovisual. Para o cineasta, o trabalho de criação é também o momento de fazer escolhas quando terá por tarefa determinar qual a melhor forma de expor suas ideias e objetivos, concretizá-las, naquilo que pretende mostrar ao espectador através da obra de arte.

Idealizar a forma de apresentar no filme, neste caso imagens audiovisuais, organizá-las em acordo a representar o que se tem em mente é premissa fundamental neste processo. A escolha da cenografia, a performance dos atores em cena, a trilha sonora, a iluminação, o figurino, o enquadramento da câmera, as locações e tudo o mais que se insere na disposição desse conjunto de elementos além do aparato técnico e/ou tecnológico, envolvem o processo de realização do filme diante do cineasta, tarefa difícil e intrincada.

O formato adotado no discurso audiovisual (forma de apresentar o filme) é, geralmente, uma escolha do realizador e faz parte do seu estilo ou método de trabalho. A composição das cenas e a montagem de que resulta o filme implica na intenção narrativa de acordo com os objetivos do diretor, e compreende dados de uma percepção subjetiva, mesmo que compartilhada com os atores, produtores e equipe técnica. A relação observada entre o discurso audiovisual e o realizador destaca-se pela necessidade de comunicar ao espectador o que está sendo apresentado no filme, e a busca de aproximar ao máximo à perspectiva do olhar do cineasta a recepção do público.

O cineasta é sempre primeiro um artista, e que é através de seu esforço para dispor diferentemente as coisas do real, através de sua intenção estética e das suas pesquisas de conotação, que ele chega às vezes a deixar atrás dele alguma forma que poderá posteriormente se tornar norma e eventualmente constituir um 'fato de linguagem' (METZ, 2010, p. 203).

Portanto, o discurso audiovisual é o componente artístico e expressivo da linguagem fílmica. A imagem e a montagem são os elementos fundamentais da linguagem cinematográfica e, é também na montagem que o realizador determina o sentido do filme. A visão do cineasta é o modo pelo qual comunica a ideia compreendida no discurso audiovisual e, a partir desta, se realiza a possibilidade da análise fílmica. Metz, considerando sobre a análise de filmes, diz que esta é uma tarefa essencial no

estudo da linguagem cinematográfica, quando a análise pode projetar-se amplamente entre diversas estruturas.

Sem dúvida, a crítica dos filmes – ou melhor, a sua análise – constitui tarefa essencial: são os cineastas que fazem o cinema, é através da reflexão sobre os filmes de que gostamos (ou de que não gostamos...) que conseguimos alcançar numerosas verdades referentes à arte do filme em geral. Mas existem outras abordagens. O cinema é assunto amplo para o qual há mais de uma via de acesso. [...] O cinema é antes de mais nada um *fato*, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia geral (2010, p. 16).

Ainda segundo Metz (2010, p.16), o filme compreende “a impressão de realidade” experimentada pelo espectador: “o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real”, e nisso consiste uma das questões mais específicas à linguagem cinematográfica. E, comparando com as outras artes, o romance, a peça de teatro, e a pintura figurativa, destaca que:

O filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real [...]. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ [...] conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total [...] mas mais forte do que em outras áreas, à vezes muito viva no absoluto -, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente ‘É assim’ (METZ, 2010, p.16).

Marcel Martin, seguindo o percurso de Metz, ao formular os seus escritos de cinema atribuiu à imagem fílmica “uma realidade material” de “valor figurativo”, atestando a imagem o resultado de “uma percepção objetiva” da realidade através do registro mecânico da câmera de objetos e coisas em geral. Distinguiu duas características para o que denominou “sentimento de realidade” suscitado na diegese da imagem cinematográfica:

A primeira, a “representação unívoca” considerada como “realismo instintivo”, pois no ato do registro, a câmera tende a captar os aspectos precisos e determinados, únicos no espaço e no tempo da experiência da realidade; na segunda característica, “a imagem fílmica está sempre no presente” como “fragmento da realidade exterior”, assim, ao mesmo tempo “se inscrevendo no presente de nossa percepção e de nossa consciência” enquanto espectador: “a defasagem temporal faz-se apenas pela intervenção do julgamento, o único capaz de colocar os

acontecimentos como passados em relação a nós ou de determinar vários planos temporais” (2003, p.21). Observa que “toda imagem fílmica está [...] no presente”, o passado e o futuro são apenas, valores atribuídos à imagem como noção de juízo, determinações ou dados através de “certos meios de expressão cinematográficos cuja significação aprendemos a ler” (MARTIN, 2003, p. 22 - 24).

A base da linguagem cinematográfica é a imagem, mas outros fatores coadunam o conjunto que torna a imagem instrumento narrativo e comunicador, o mais importante deles é o movimento. No fílmico, o movimento é considerado o elemento que aproxima o espectador à sensação de realidade experimentada na diegese, e se dá em duas vias, podendo ser denominadas de ordem objetiva e subjetiva, respectivamente: na temporalidade do filme (objeto) enquanto duração material do discurso audiovisual, e ainda no tempo da experiência perceptiva do espectador (sujeito) enquanto assiste ao filme. Retomando Metz, a “ficção no cinema é a diegese”, esta é a capacidade atribuída ao cinematográfico de “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado” (2010, p. 24-28).

A imagem, elemento primordial no discurso audiovisual, nela vários componentes vão somar significantes. A cor, a intensidade da luz, os objetos que compõe o cenário, a música, os sons e ruídos, as falas e gestos dos personagens na interpretação dos atores em cena, e uma infinidade de outros elementos se conjugam essenciais à construção de sentido, assim o discurso audiovisual se realiza a partir da reunião de todos esses componentes e das relações de sentido por eles estabelecida. Quando analisa sobre *As características fundamentais da imagem fílmica*, Martin afirma:

a imagem constitui o elemento de base na linguagem cinematográfica. Ela é matéria prima fílmica e desde logo, [...] uma realidade particularmente complexa. Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador (MARTIN, 2003, p. 21).

Além dos processos técnicos específicos, a imagem no filme compreende aquela que é a sua premissa fundamental, a visão do realizador, fundada nos objetivos que

pretende através do estilo que imprime a sua obra. Martin, também relaciona a “realidade estética” do filme ao “valor afetivo” coexistente ao processo de criação e produção das imagens na realização do trabalho cinematográfico (MARTIN, 2003, p.24).

A imagem fílmica proporciona [...] uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor. A percepção do espectador torna-se aos poucos afetiva, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade: no cinema, o público verte lágrimas diante de cenas que, ao vivo, não o tocariam senão mediocrementemente. A imagem encontra-se, pois, afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade. Sob esse aspecto, apela ao juízo de valor e não o de fato; na verdade, ela é algo mais que uma simples representação (MARTIN, 2003, p.25-26).

Segundo Martin (2003), a “realidade estética” do filme e o “valor afetivo” da imagem, constituem o que denominou “sentimento de realidade”. Observando-se que a intervenção subjetiva do realizador habilita o espectador a alcançar uma “equação pessoal”, ou seja, a “visão particular” do observador, quando a imagem traz no imaginário suas “deformações e interpretações”, sejam estas conscientes ou não:

É difícil perceber que só raramente a imagem possui esse simples valor figurativo de reprodução estritamente objetiva do real: é apenas o caso dos filmes científicos ou técnicos e documentários mais impessoais, isto é, [...] em que a câmara é um simples instrumento de registro a serviço daquilo que ela está encarregada de fixar sobre a película (MARTIN, 2003, p.24).

Assim, podemos pensar que o cinema nos adiciona numa representatividade estética, suscetível ao espectador através da imagem fílmica, concreta, a partir da visão do diretor e suas escolhas:

Escolhida, composta, a realidade que aparece então na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva, a do diretor. O cinema nos oferece uma *imagem artística* da realidade, ou seja, se refletirmos bem, totalmente *não realista* [...] e *reconstruída em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente* (MARTIN, 2003, p. 24, grifo do autor).

1.3 CINEMA E ADAPTAÇÃO

Fernando Meirelles já bastante conhecido pelos seus trabalhos no cinema com *Cidade de Deus* (Brasil, 2002) adaptado do romance de Paulo Lins, com roteiro de Bráulio Mantovani, quando ganhou projeção internacional recebendo quatro

indicações ao Oscar (Melhor Direção, Edição, Fotografia e Roteiro Adaptado), e *The constant gardener* (2005), faz a direção do roteiro de Jeffrey Cane adaptação do romance do escritor inglês John Le Carré.

O menino maluquinho 2: a aventura (1998), e *Domésticas: o filme* (2001), também adaptações, no primeiro caso, do livro infantil homônimo do escritor Ziraldo, e no segundo, a adaptação da peça homônima de Renata Melo, filmes anteriores ao despontar da carreira internacional do cineasta que se consolidou através da adaptação de *Cidade de Deus*. Seu mais recente trabalho no cinema é o filme *360º* (2011), com roteiro de Peter Morgan a partir da peça teatral *La ronde* (1897), do escritor austríaco Arthur Schnitzler.

No Ensaio sobre a cegueira, o filme ganhou o título de *Blindness* (Cegueira), para apresentação internacional, e a trama tem início quando uma inexplicável e desconhecida doença atinge uma cidade. É uma epidemia de cegueira, denominada por especialistas de “cegueira branca”, já que as pessoas infectadas passam a ver apenas uma superfície leitosa após serem atingidas por uma intensa luminosidade. A doença, inicialmente, se manifesta em um homem quando está ao volante do seu carro, parado em frente ao semáforo vendo a cor do farol mudar. Ele espera o verde para dar novamente a partida, mas não consegue, não pode ver. Daí em diante, tal cegueira se espalha entre as primeiras pessoas a manterem contato entre si.

Na versão de *Ensaio sobre a cegueira* na adaptação para o cinema realizada por Fernando Meirelles, o diretor preocupou-se em considerar as relações iconográficas ou ligadas a signos visuais características ao texto de José Saramago e mantidas como referenciais tomados de empréstimo, principalmente, às pinturas de grandes mestres da história da arte e de vários períodos e estilos de pintura. O quadro *A Parábola dos cegos*, é retomada do texto do romance de Saramago e transposta para o cartaz de apresentação e divulgação do filme.

Em dezembro de 2008, a seguir a estréia do filme nos cinemas F. Meirelles concede entrevista a *Revista Língua Portuguesa*, intitulada *O adaptador: cineasta de Ensaio sobre a cegueira discute a dificuldade de adaptar obras literárias difíceis de traduzir*

em imagens. Nesta ocasião, falando sobre a adaptação de livros para o cinema, revelou sobre os resultados do seu trabalho e a sua relação com a literatura:

eu leio muito e acabo me empolgando com certos livros. Nos três últimos filmes foi assim. [...] Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, fui convidado pelos produtores. Foi uma coincidência enorme, pois eu gostava muito do livro e sonhava em adaptá-lo. Em 1997 eu havia tentado comprar os direitos para o cinema, mas o Saramago nem quis conversar (LYRA, 2008, p 16).

Ainda nesta entrevista, considerando a realização de filmes a partir de livros, revelou que a sua maior dificuldade é sempre o roteiro: “em todos os filmes que fiz, sempre fico às voltas com o roteiro, é difícil ficar totalmente satisfeito. Cinema e literatura são linguagens muito diferentes, cada uma com suas características próprias”. Focalizando a relação do texto do livro com a imagem no cinema, o diretor conta da necessidade da ação dos personagens ser representada através da imagem: “Adaptar um livro é sempre um desafio, pois, no livro, o escritor conta a história, descreve cenários, coloca os pensamentos na cabeça dos personagens... No cinema é tudo muito visual, a história é contada pela ação dos personagens” (LYRA, 2008, p.16-17).

No romance *Ensaio sobre a cegueira*, o texto de Saramago é visto pelo cineasta como aberto a interpretações sem priorizar um único ponto de vista. Também considera que o seu interesse pela narrativa do romance foi mudando ao longo da leitura do livro: “Não há um eixo só. Meu interesse no livro foi mudando durante o correr do processo. Comecei interessado em ver como uma sociedade tão organizada como a nossa pode ruir de uma hora para outra” (LYRA, 2008, p.18).

A adaptação de textos literários para o cinema, atualmente, se confunde com a carreira de Fernando Meirelles, mas o cineasta afirma a intenção de filmar roteiros autorais aos quais também vem se dedicando. Ainda sobre roteiros, o cineasta diz da necessidade da referência visual no seu trabalho. No audiovisual a imagem é fundamental, é o princípio da linguagem cinematográfica. A imagem, no cinema, precisa mostrar em forma, gesto, corpo, movimento e ações dos personagens, além de palavras (a voz), e outros, aquilo que a narrativa do texto literário descreve em palavras.

Para Fernando Meirelles todo livro é possível de ser adaptado para o cinema desde que tenha “uma trama a que se apegar”, e completa, “um livro tem de ter alguma ideia por trás, boas cenas, boas imagens.” Na organização do roteiro para a idealização e construção das cenas, afirma sempre utilizar referências a partir de fotos, pinturas e outros filmes, sem fazer uso do costumeiro *storyboard* (LYRA, 2008, p. 18). Ainda sobre roteiros e o atual cinema em geral, F. Meirelles acredita não haver grandes mudanças naquilo que é fundamental à linguagem cinematográfica: “honestamente, acho que desde o começo do século passado, com aqueles russos como Eisenstein, quase tudo já estava inventado no cinema. Só ficamos recontando as mesmas histórias com um pouco mais de tecnologia” (LYRA, 2009, p.19).

Cinema é, primordialmente, visualidade, e nesse sentido o cineasta ressalta a importância da significação da imagem naquilo que o filme quer transmitir. Retomando Eisenstein e o cinema, concluímos a propriedade da assertiva do realizador quando observa que, o cinema, não mudou muito desde então, e podemos pensar até que o cinema sempre existiu, mesmo antes de ser cinema. No ensaio *Fora do quadro*, um dos textos que compõe a coletânea de artigos sobre cinema em *A forma do filme*, Eisenstein assim inicia sua descrição:

O cinema é: muitas sociedades anônimas, muito giro de capital, muitas estrelas, muitos dramas. A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo montagem. O cinema japonês é maravilhosamente dotado de sociedades anônimas, atores e argumentos. Mas o cinema japonês ignora completamente a montagem. No entanto, o princípio da montagem pode ser identificado com o elemento básico da cultura visual japonesa. Escrita – porque sua escrita é basicamente figurativa. O hieróglifo (EISENSTEIN, 2002, P.35).

Na relação imagem/palavra, no audiovisual, e aqui mais precisamente no filme, é pertinente considerarmos que a palavra está para a imagem, assim como a imagem está para a palavra numa trama, ou entrelaçar de contínuo diálogo quando só os sentidos conseguem separar a palavra sonora, e a imagem visível. No campo imagético, no imaginário particular tudo se agrupa, se congrega para dar contorno, formar novas relações de sentido, mas que será sempre outro a cada vez. No próximo capítulo será exposto o cerne desta pesquisa quando abordamos os meios e métodos utilizados pelo realizador Fernando Meirelles na versão do romance

Ensaio sobre a cegueira para o cinema na realização do filme *Blindness* (Canadá, Brasil, Japão – 2008).

2 O ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA DE FERNANDO MEIRELLES: A VISÃO DO REALIZADOR

“Eu sou um contador de histórias”
Fernando Meirelles

Em 2008 o diretor Fernando Meirelles apresentou ao público *Blindness* (Cegueira), uma realização a muito pretendida pelo cineasta. Antes de ser lançado mundialmente, o filme fez sua estréia no 61º Festival de Cinema de Cannes (neste mesmo ano) para um público bastante seletivo, composto principalmente de diretores, atores e produtores de cinema. Nesta ocasião o filme de Meirelles abriu o evento como convidado especial, sem concorrer à premiação.

Para o filme, o diretor recebeu o roteiro já pronto do produtor canadense Niv Fichman, após ser convidado a realizar a versão do romance para o cinema. O cineasta considerou o convite para dirigir o filme, além de uma surpresa, uma “coincidência assustadora”, pois já havia tentado comprar os direitos do romance alguns anos antes na intenção de filmar a história, mas o autor português recusou-se a tal proposta. Desta vez após insistência de Fichman, Saramago autoriza a filmagem do romance e acompanha o desenvolvimento do trabalho de Meirelles.

O roteiro de autoria de Don McKellar foi adaptado a partir do romance homônimo do escritor José Saramago, Prêmio Nobel de Literatura em 1998. *Blindness*, que no Brasil tem o título de *Ensaio sobre a cegueira*, é uma coprodução independente Canadá, Brasil, Japão, com os direitos de distribuição vendidos a empresa Miramax Films. Por ser uma coprodução voltada ao mercado de cinematografia internacional, os diálogos do filme são falados em inglês. Mas não é a única língua no enredo, também o japonês é falado em pequenos diálogos entre os personagens o primeiro homem cego e a mulher, interpretados pelo casal de atores orientais.

Para o roteiro foi mantida a aproximação narrativa com o texto do romance. Apesar do filme apresentar características próprias em termos de criação artística, podemos considerar o trabalho de Meirelles de ampla consonância ao texto literário, sendo

visto pelo cineasta como bastante fiel ao livro. A trama se passa em acordo com o romance não havendo alterações quanto aos personagens, espaços onde se desenvolve a ação, ou cronologia dos acontecimentos. Apenas observamos a atualização histórica para o contemporâneo se comparado ao momento em que o romance foi publicado, dando ênfase à maior aproximação com o espectador no contexto diegético.

As falas dos atores, em geral, seguem a argumentação, mas também são acrescidas com trechos reconhecíveis ao texto do romance. Essas inserções literárias em algumas cenas estão diretamente relacionadas aos diálogos dos personagens no romance, outras vezes são retiradas de trechos do narrador (no livro) e introduzidas na estrutura do diálogo na fala do personagem no filme. Quanto à narrativa fílmica, existe apenas uma condensação de eventos, normalmente já esperada, pois nem todas as cenas do livro constam no filme. Este procedimento se dá não só por uma questão de duração (do filme) que se tornaria muito longo, mas também pela necessidade de se manter o ritmo da ação. Nesse momento a participação do roteirista é fundamental, pois é este profissional que organiza a trama para que a história mantenha o núcleo da ação (e desdobramentos) – no caso que analisamos, refere-se ao texto do romance -, e o seu correspondente na interpretação dos atores em cena através da argumentação e o trabalho do diretor.

Em *O cinema e a produção*, Rodrigues (2002, p. 49-50), esclarece sobre algumas das principais funções do roteirista: “A função do roteirista varia bastante de acordo com o tipo de filme produzido. O roteirista pode ser chamado para desenvolver uma idéia, adaptar um livro ou uma novela, uma peça de teatro ou escrever um musical”. No cinema, o “roteiro é uma história contada com imagens, expressas dramaticamente em uma estrutura definida, com início, meio e fim, não necessariamente nessa ordem”. O roteiro nem sempre apresenta um encadeamento linear em relação à história que está sendo contada, na maioria das vezes a ordem das gravações das cenas do filme corresponde à disponibilidade dos atores e das locações, é só na montagem as sequências são organizadas de acordo com o enredo e os objetivos do diretor.

Além do roteiro, o diretor utilizou o texto do romance para o trabalho com os atores em cena, propondo que todos lessem o livro incluindo a equipe técnica. Ainda quanto ao roteiro, desde a primeira versão recebida por Meirelles até o início das gravações foram realizadas alterações em acordo com o cineasta, estas mudanças se tornaram muito dinâmicas no decorrer das filmagens e depois das primeiras gravações (o roteiro) já estava bem diferente do inicial escrito por McKellar. Apesar da liberdade do diretor para a intervenção direta no roteiro com ideias e a ação dos personagens – principalmente, na questão da improvisação sempre permitida por Meirelles aos atores com quem trabalha -, o argumento, por sua vez, não sofreu alterações e se manteve de autoria do roteirista canadense.

Na construção narrativa fílmica, o cineasta também se preocupou em considerar as relações iconográficas ligadas às metáforas visuais tão características ao texto de Saramago, e mantidas no audiovisual com referenciais tomados de empréstimo às pinturas de grandes mestres da história da arte. A “Parábola dos cegos” (1568) ou “O cego guiando os cegos” de Pieter Bruegel, é imagem emblemática no texto do romance transposta para o filme aludindo à famosa pintura. Em diversas cenas os atores serão vistos na formação da fila de cegos que vagam sem destino em meio ao caos da cidade destruída após ser tomada pela epidemia de cegueira branca que a todos acomete.

Durante as gravações do filme, o cineasta manteve um diário digital denominado *Blog de Blindness*⁸, com o intuito de registrar o trabalho com os atores e a equipe técnica. Ali descreveu alguns dos momentos mais importantes com os atores em cena, relatou sobre o desenvolvimento do trabalho nos sets de filmagens, e fez questionamentos e reflexões sobre o processo de realização do filme. O registro do cineasta no blog foi fundamental no entendimento de grande parte do processo de criação do realizador nesta pesquisa. Assim, trechos do blog serão recorrentes para a compreensão e melhor elucidação do trabalho do cineasta no processo de criação e direção em *Blindness*.

⁸ MEIRELLES, Fernando. *Blog de Blindness*. Postado de julho de 2007 a março de 2008. <http://o2filmes.com.br/blogs/blog_blindness>. Acesso em 6 de jun. 2014.

2.1 MEIRELLES E O *ENSAIO*

Desde que leu o livro pela primeira vez quando foi lançado no Brasil, Meirelles já pensava transformá-lo em imagens e contar a história no cinema. Naquela ocasião, entrou em contato com o representante do escritor José Saramago na tentativa de haver os direitos do livro para o projeto do filme:

Li o livro quase numa sentada e por uma semana aquelas imagens e a idéia de que tudo está por um triz me fizeram companhia. [...] Num impulso, sem ter a mínima idéia de como adaptaria aquele romance, liguei para o Luis Schwarcz, o editor brasileiro do José Saramago, e pedi que ele consultasse o autor sobre seu interesse em vender os direitos para uma adaptação cinematográfica (MEIRELLES, 2007)⁹.

Mas sem obter resposta favorável, o cineasta adiou o projeto do filme até lhe chegar o convite de Fichman, quando foi prontamente aceito. Considerando sobre o romance *Ensaio sobre a cegueira*, o cineasta ressalta as características do livro que o despertaram desde o início a filmar a história:

Me interessei por esta história porque ela expõe a fragilidade desta civilização que consideramos tão sólida. Em nossa sociedade, os limites do que achamos que é civilizado são rompidos cotidianamente, mas parece que não nos damos conta, a barbárie está instalada e não vemos ou não queremos ver. Para mim, era sobre isso o livro. A metáfora da cegueira branca ilustra nossa falta de visão. 'Eu não acho que ficamos cegos, diz um personagem. Acho que somos cegos. Cegos que podem ver, mas não vêem'. Por quanto sofrimento precisamos passar para que consigamos abrir os olhos e ver? Essa foi a primeira questão que me coloquei ao fechar a última página do livro (MEIRELLES, 2007).

Depois de confirmar o convite de Fichman e já trabalhando os personagens para dar-lhes corpo na representação audiovisual, o diretor analisa questões fundamentais do livro para a abordagem no cinema. Enfatiza, por exemplo, a intenção de focar mais nas relações entre os personagens, que acredita não ser tão tensionada no romance, e com isso assinala a preocupação de trazer à tona mais intensidade à ação nestas relações, mas com o cuidado de não torná-las “melodramáticas”:

⁹ O *Blog de Blindness* contém 15 *Posts*, para melhor localização dos textos no blog, daqui em diante, as chamadas para as citações serão identificadas com o sobrenome do diretor seguido da data do *post*.

Os personagens desta história não têm nomes e nem precisam uma vez que são todos indistintos, incapazes de enxergar uns aos outros. Foi pensando no percurso de cada um deles que percebi que o desmoronamento do qual o livro fala não é necessariamente da sociedade ou da civilização, mas de cada indivíduo. Ao perder a visão, os personagens fazem o percurso da desumanização, passam a se mover pelo instinto de sobrevivência [...]. É só o restabelecimento das relações amorosas, do afeto, do reconhecimento do outro que lhes dá a estrutura para reconstruir suas vidas e se humanizarem novamente. Acho que estamos dando uma ênfase maior a estas relações entre os personagens do que o livro dá. Opção arriscada, mas estou tomando cuidado para não virar melodrama (MEIRELLES, 2007).

Após reunir-se com Fichman e McKellar em São Paulo, Meirelles anuncia oficialmente o projeto da adaptação do romance para o cinema no Festival de Toronto em setembro de 2006, com o início das filmagens marcado para julho de 2007. Nesta ocasião o cineasta encontrou-se com José Saramago em Lanzarote quando conversaram sobre os detalhes do filme.

Desde o primeiro momento com Saramago quando Fichman e McKellar fazem a proposta da adaptação do romance para o cinema ao escritor, e já conhecendo as ressalvas do autor quanto à preocupação de uma adaptação que ferisse os propósitos do livro, a questão da liberdade de criação esteve sempre presente. Na exposição do projeto da versão para o cinema, Fichman esclareceu junto a Saramago, sobre a premissa da criatividade do diretor a cargo do filme e a seriedade e comprometimento de toda a equipe envolvida. Depois de todos os esclarecimentos sobre o filme em relação ao livro, o escritor permite a adaptação e se mostra entusiasmado.

Em Lanzarote, tendo em mãos o roteiro e depois de ter relido duas vezes o romance, como indica Meirelles, já estava trabalhando com o D. McKellar em uma nova versão. Falando ao autor sobre os personagens do livro para a versão fílmica, o cineasta considerou o velho da venda preta como “uma espécie de alter ego do escritor”, indicando o ator Danny Glover que foi aprovado por Saramago. Trabalhando o personagem no filme um dos objetivos do cineasta foi trazer-lhe maior importância ao pensá-lo como a representação do próprio autor dentro da trama (MEIRELLES, 2007).

Saramago é um homem alto e muito em forma para os seus oitenta e poucos anos, certamente pelo seu hábito de sempre caminhar ao invés de usar carro. É uma figura um pouco intimidante, eu estava tenso, mas ele foi muito amável e até afetuoso. Havia relido o livro duas vezes antes de ir para Portugal e já estava começando a trabalhar com o Don numa nova versão do roteiro (MEIRELLES, 2007).

Ainda com muitas dúvidas, o cineasta considerou a posição do escritor em deixar por sua conta a construção dos personagens no desenvolvimento da ação, o autor desde o início da ideia do filme sempre considerou o trabalho no cinema independente do livro, e um novo trabalho de criação, apesar do roteiro e a direção se desenvolverem a partir do romance. Quanto aos personagens, Meirelles esteve livre para trabalhar criativamente, apenas com a ressalva para o *cão das lágrimas*, vale lembrar que o escritor mantém o personagem do cão em algumas de suas narrativas, dedicando-lhe reconhecível importância, e na conversa com o diretor demonstrou-se preocupado na representação do cão:

Estava cheio de perguntas a fazer, mas senti que ele [Saramago] preferia não explicar muito as personagens ou as intenções do livro. Foi específico apenas com relação ao Cão das Lágrimas, 'tem que ser um cachorro bem grande', disse (MEIRELLES, 2007).

E, foi exatamente esta a única ressalva recebida por Meirelles (do escritor) na ocasião da exibição do filme em Portugal (em sessão exclusiva) para o autor, o cão utilizado para a cena foi considerado, "bonitinho demais". Neste encontro, Saramago se colocou à disposição do diretor, e demonstrou especial interesse e curiosidade sobre o filme:

Apesar de feliz pelo encontro, aquela noite me deixou apreensivo. Por ter sempre recusado a vender os direitos de seus livros para adaptação [...] achei que ele não estivesse interessado no filme. Para meu desespero, estava enganado. Ele está interessado sim, perguntou várias vezes quando ficaria pronto ou quando poderia assistir algo. Depois do nosso encontro, me mandou um e-mail dispondo-se a colaborar caso eu precisasse e dizendo-se totalmente confiante em relação ao nosso trabalho (MEIRELLES, 2007).

O produtor Niv Fichman, e McKellar também estiveram com Saramago nesta ocasião em Lanzarote, mas esse foi, principalmente, o momento de contato entre o escritor e o realizador do filme antes do início das gravações quando Meirelles passa informações e as ideias que pretende trabalhar diante da abordagem do romance para o cinema.

Em entrevista concedida a E. Simões (2006) durante o Festival de Toronto, por ocasião do anúncio da adaptação do livro de Saramago para o cinema, o produtor Niv Fichman falou a respeito das prerrogativas, e também das expectativas do autor quanto ao filme:

Niv Fichman, produtor do filme do lado canadense, conta que Saramago se animou justamente pela idéia de co-produção internacional, sem uma "voz dominante", além de uma promessa de que o filme não cairia nas mãos de um grande estúdio hollywoodiano. Aprovado o contrato, o escritor teria sido solícito, evitando, no entanto, fazer comentários sobre o roteiro. "Ele tinha mais idéias sobre elenco, coisas assim" [...].

O roteirista, também analisou sobre a sua impressão do livro, o estilo da escrita de Saramago voltada para a oralidade, e a aplicação da ação no romance levada para a linguagem fílmica; assim como no livro, para McKellar, a vertente humanista do texto é apontada como o foco central para o roteiro do filme:

A ação do livro é muito simples e clara. E, quando você se acostuma ao estilo, se torna bem fácil, porque a linguagem é bem oral [...]. Se eu apenas recontar a história, se transformar os cegos em zumbis, o longa será um erro, vai soar como um filme de gênero, de terror ou de ação, com um subenredo de vingança, o que seria uma desculpa para violência gráfica, como em muitos filmes americanos. Isto não seria fiel à obra. O tema essencial do livro é a dignidade humana. E como os artifícios para mantê-la, na nossa sociedade, são frágeis (SIMÕES, 2006).

Em fase inicial do projeto, e voltando-se para a pré-produção – período de preparação das locações e organização de materiais e equipe técnica, fase anterior às gravações -, Meirelles não diz muito sobre o filme naquela ocasião, preferindo deixar em aberto a abordagem que pretende dar a história no audiovisual. Apenas comenta aspectos relevantes ao texto do romance como a abordagem humanista própria à narrativa de Saramago e a metáfora da cegueira, mas sem apontar os caminhos que pretende utilizar para construir a história no cinema:

Tento não explicar o que eu gosto na história ou dizer sobre o que será o filme, porque reduz muito. Mas há aspectos do livro que me interessam, como a fragilidade da civilização. As pessoas perdem a visão e ocorre um colapso da civilização. [...] É uma metáfora sobre a cegueira destes tempos. Mas são muitos recortes. Quanto menos eu tentar explicar, mais leituras poderei fazer. É uma lição que aprendi com a maturidade (SIMÕES, 2006).

Após firmar o compromisso público com o filme, e o encontro com o escritor em Lanzarote, o cineasta se dedica à preparação para o início das filmagens. Nesta

etapa, se reuniu junto à equipe técnica integrada por César Charlone, Daniel Rezende e Guilherme Ayrosa, para o reconhecimento das locações antes de dar início às gravações, como observaremos a seguir.

2.2 AS LOCAÇÕES

Desde o momento das negociações para a adaptação foi proposto ao produtor Fichman, por Meirelles, que o filme fosse uma coprodução. Assim, foram acordadas locações no Canadá e no Brasil, sendo que metade do filme seria rodado em São Paulo. O Uruguai foi uma decisão posterior em função do diretor não ter encontrado (em São Paulo) o tipo de arquitetura que correspondesse às necessidades de uma cena ambientada em local urbano com possibilidade de ter as vias interditadas por mais de um dia (se necessário) e com a utilização de muito lixo espalhado e as ruas sendo intensamente molhadas pela chuva cenográfica que seria utilizada.

As locações foram selecionadas da seguinte maneira: para a gravação das cenas externas os sets foram rodados no Brasil, e no Uruguai. Em São Paulo, cidade selecionada para a maioria das cenas urbanas, as gravações aconteceram na Marginal Pinheiros, Higienópolis, Morumbi e Osasco. As cenas ambientadas no manicômio onde os cegos ficam confinados durante o período da quarentena foram gravadas em uma prisão desativada em Guelph, cidade localizada próximo a Toronto, no Canadá. Em Montevideu, no Uruguai, foi realizada uma das principais externas em via pública favorecida pelo conjunto arquitetônico (considerado bonito e bem conservado), e a tranquilidade do lugar com ruas de pouco tráfego em condições de se manter interditadas por um longo período de tempo sem que isso interferisse no trânsito local.

No romance de Saramago não há determinação de cidade ou país onde se passa a trama, esta proposta também foi mantida no filme e a ideia era desorientar o espectador ao tentar identificar as cidades. A solução foi misturar paisagens diferenciadas na mesma cena para manter a dificuldade da identificação dos locais onde as cenas foram rodadas. Na montagem, foi feito o recorte de imagens e a

justaposição de cenários urbanos para que o espectador não tivesse a percepção da geografia local neutralizando a identificação destas cidades.

Na intenção de provocar o público, foram criadas paisagens fictícias com a técnica de colagem de imagens, quando em determinadas cenas a paisagem é formada por recortes de diferentes cidades, sugerindo uma possível analogia com a perda da orientação espacial sofrida pelos cegos acometidos pelo mal branco; além do sentido de desorientação dos cegos prevista na diegese¹⁰ fílmica, a proposta de dar universalidade à história através dos espaços também foi considerada.

Assim, como no romance o filme agrega a possibilidade da história ocorrer em qualquer cidade ou país, sem especificidade da localização. Apenas sendo possível situar-se no tempo histórico, a contemporaneidade, também foco na diegese pensada como efeito de maior identificação possível com o espectador. Do livro publicado em 1995 até o filme realizado em 2008, há pouca dilatação histórica quanto a acentos políticos, sociais, ou tecnológicos, por exemplo, portanto, observa-se que as mudanças ocorridas nesse período não acarretaram relevância para provocar alterações no enredo do filme nesse sentido.

2.3 O ELENCO, OS PERSONAGENS E O ARCO DRAMÁTICO

Meirelles trabalhou com atores famosos e conhecidos do grande público nacional e internacional, trazendo para viver a protagonista a atriz Julianne Moore (a mulher do médico), e os atores Mark Ruffalo (o médico oftalmologista), Danny Glover (o velho da venda preta), e Gael García Bernal (o rei da ala três). A atriz Alice Braga (a moça dos óculos escuros); o ator, diretor e roteirista Don McKellar que vive o personagem do ladrão; os atores Yusuke Iseya (o primeiro homem cego) e Yoshino Kimura (a esposa do primeiro homem cego); Mitchell Nye (o garoto estrábico), Sandra Oh (Ministra da Saúde), Martha Burns (a secretária do consultório do médico), Maury Chaykin (o cego de nascença) e Mpho Koaho (o atendente de farmácia).

¹⁰ É diegético tudo o que se passa dentro da ficção que o filme apresenta.

Composto por elenco numeroso considerando os atores do grupo principal e aqueles que formaram o grupo de apoio ou figuração, o filme apresenta atores e atrizes de diversas nacionalidades, tornando o elenco bastante eclético neste sentido. Para a escolha dos atores do elenco principal, a performance em cena e o carisma que estes atores são capazes de provocar no público foi determinante, e indicada por Meirelles como requisito primordial. Outro fator importante na escolha dos atores foi à aproximação quanto às características físicas e a idade, mantidas no filme obedecendo as indicações dos personagens no romance. A resposta positiva ao convite feito a atriz Julianne Moore foi uma tentativa e ao mesmo tempo uma surpresa, segundo o cineasta. A atriz Sandra Oh, já havia mencionado, anteriormente, o interesse em participar de algum dos seus trabalhos, assim foi-lhe enviada proposta para uma pequena participação como Ministra da saúde - no romance este personagem é masculino.

Danny Glover foi escolhido para viver o velho da venda preta também pelas características físicas, e semelhanças com o autor José Saramago, personagem que Meirelles identificou como *alter ego* do escritor português: “a venda preta em um dos olhos e a catarata no outro tem alguma relação com os pesados óculos do autor e é algo carregado de sentidos”; e, para compor o vilão da história, a participação do ator Gael Bernal, que já havia trabalhado com o diretor Walter Salles em 2004 (MEIRELLES, 2007).

Segundo Gerbase, em *Direção de atores* (2010), a escolha dos atores é momento decisivo no processo de realização do filme, e esta é uma responsabilidade dividida entre o produtor executivo (visa os contatos e as negociações contratuais) e o realizador (escolhe, ensaia e dirige os atores). Para que o resultado do trabalho seja positivo, existem vários quesitos a observar-se na escolha do elenco, como: o cachê pretendido pelo ator, a disponibilidade, o histórico profissional, a idade, o tipo físico, o estilo de interpretação, o talento, a experiência, e os trabalhos anteriores com o diretor.

Diante dos requisitos apontados por Gerbase, e sanadas as indicações técnicas prementes, a escolha do elenco também envolve a preferência do diretor em

trabalhar com atores que lhe inspiram confiança e satisfação. No caso de *Blindness*, entre os atores brasileiros estão alguns já conhecidos do cineasta, é o caso da atriz Alice Braga e o ator Douglas Silva do filme *Cidade de Deus*. Os atores estrangeiros receberam o convite de acordo com a avaliação do diretor estudando a interpretação nos filmes em que atuaram, mas em alguns casos além da avaliação técnica, a escolha contou também com a admiração pessoal do cineasta sobre o trabalho do artista no cinema, como foi realçado acima.

Em *Roteiro de cinema e televisão*, Campos (2009, p.139), faz a seguinte definição de *personagem*: “é a representação de pessoas e conceitos na forma de uma pessoa ficcional”. Acrescenta ainda quatro categorias que constituem as ações do personagem de ficção no audiovisual, classificando-os segundo Foster (2005) em *personagem*: *redondo*, *tipo*, *arquétipo*, e *hipertipo*, cada uma dessas modalidades representam ações específicas na obra de ficção, a saber:

Personagem redondo: centraliza a pluralidade das ações tornando-o complexo, ativo, surpreendente e convincente, geralmente determinado pelo perfil ficcional de protagonistas e coadjuvantes. O *personagem tipo* está voltado a ilustrar um dado social, o meio, o coletivo, sendo mostrado pelo traço mais genérico da ação e de perfil bem marcado, como exemplo, observamos o malvado, a prostituta, e o ladrão. O *personagem arquétipo* é constituído por um dado fixo ou modelador que caracteriza uma destinação, geralmente, situado no âmbito simbólico ou primitivo, a exemplo da criança ou infante. O *hipertipo* apresenta-se de contornos semelhantes ao *personagem tipo*, pela associação ao aspecto coletivo, todavia denotando sentidos ou afetos: desejo de ascensão econômica, sedução, poder.

Na linguagem fílmica as características dos personagens têm por objetivo estruturar a trama e dar sentido a história na recepção e identificação com o espectador. Na classificação citada supra é possível localizar traços correspondentes à estrutura do perfil ficcional na trama das relações que compreendem os personagens em *Blindness*. No filme o acento coletivo e social é predominante na história. Assim como no romance os personagens apresentam características a determinado grupo ou situação a que estão ligados socialmente, seja a profissão, o gênero, a idade, ou

a predominância do comportamento. Também no filme os personagens não são identificados, não possuem nomes e nem uma história prévia, não sabemos onde moram, se possuem família, filhos, ou qual o *status* social, raça, etc.

Observa-se nestes personagens a dificuldade para indicar qualquer traço de subjetivação¹¹, isso porque é exatamente na súbita perda da identidade em decorrência da cegueira branca, e na brusca imersão no aparato coletivo pela desconstrução da individualidade, que o social se inscreve na defasagem dramática; potencializando-se no desenvolvimento do enredo através do aflorar dos instintos mais recônditos voltados para as necessidades de sobrevivência e satisfação, seja no filme e no romance.

Ainda segundo Campos (2009), na obra de ficção o personagem pode ser *lírico*, *épico*, ou *dramático*. O personagem dramático é determinado através dos “jogos de ações” quando a posição que cada personagem desempenha dentro da trama é dimensionada no conflito e na inter-relação das ações. No filme a ação é classificada como drama, pois se dá na rede de ações e “como os personagens agem e reagem”, ou seja, a ação de um ou mais personagens determina a reação do(s) outro(s), e assim sucessivamente. Os personagens também podem ser classificados com a importância que desempenham no enredo de acordo com o sentido da história, em: *protagonista* (agente da ação), *coadjuvante*, *coro* ou *figurante*.

Na abordagem da função do personagem, vamos nos ater apenas ao personagem principal em *Blindness, a mulher do médico*, que funciona como agente nas relações e na maioria das situações localizadas na história. Este personagem determina o eixo das relações no enredo e através dele se desloca os fluxos da ação. A personagem *a mulher do médico*, ainda que protagonista e condutora da trama, focalizada entre os cegos como a única que pode ver, também não comporta subjetividade no perfil ficcional, pois o personagem parece-nos ser uma espécie de anti-reflexo daqueles que conduz.

A seleção de personagem principal da narrativa segue a mesma demanda da seleção do principal ponto de vista do seu narrador: *estabelecer uma referência a partir da qual a narrativa será composta e, [...] recebida pelo*

¹¹ Cf. Subjetivação ou Subjetividade, o termo oposto é Objetivação.

espectador – e, assim dar unidade e facilitar composição e recepção (CAMPOS, 2009, p.150, grifo nosso).

Retomando Campos (2009), o especialista classifica como “personagem-avesso” aquele que realça os traços do perfil do personagem a quem está ligado por antagonismo. No filme observa-se esta possibilidade no personagem o rei da ala três, como vilão da história aterroriza o grupo de cegos conduzidos pela mulher do médico. O rei da ala três, de perfil torpe faz inversão de caráter quando comparado ao personagem principal, a mulher do médico. Outro elemento fundamental é o narrador, “a materialização mais explícita de narrador dentro de personagem é a câmera subjetiva” (p. 59). O uso da câmera subjetiva implica em três funções: focalizar o personagem, ter consciência do que esse personagem vê e como vê, e observar a reação dele ante a ação.

A câmera subjetiva representa o narrador mostrando o ponto de vista daquele que narra o sentido da história, conduzindo o espectador para o foco da ação, ou seja, aquele que deve ser o ponto de vista do observador diante do filme:

A definição do principal ponto de foco de uma fala [...] é estabelecer uma referência em torno da qual a fala será emitida e, mais tarde, recebida pelo espectador – e, assim dar unidade e facilitar narrativa e recepção. É em torno desse ponto de foco principal que os demais elementos de uma fala se articularão – sejam eles portadores de conteúdo formais, ou estilísticos (CAMPOS, 2009, p.197).

No cinema, o narrador muitas vezes está no olhar e na voz do personagem central (protagonista) quando este personagem determina o foco do observador, ou seja, tudo que é visto e sabido aos olhos do espectador do filme passa por esse personagem. Na maioria das vezes, o protagonista é quem toma o lugar do narrador, a história é mostrada de acordo com o que é visto e vivido por ele. Mas pode ser também um personagem secundário, ou aquele que entrelaça as relações tendo acesso a todos (ou, quase todos) os eventos da trama revelando ao espectador coisas que apenas ele tem conhecimento, pode fazer isso como reflexão de uma situação ou pensamento, denominado *voz-over*¹². Em outros casos poderá ser focalizado no personagem em *voz-off*¹³, quando o espectador só tem

¹² (V. O.) voz do narrador (personagem) comentando/pensando alto dentro da cena.

¹³ (V. Off) voz do personagem quando ele está fora da cena.

conhecimento de sua existência através dos outros personagens, esse personagem, geralmente, não é mostrado na cena. Há casos em que a focalização do narrador é dinâmica e muda com o decorrer das ações dos personagens, não se fixando apenas ao ponto de vista único.

Em *Blindness* o narrador pode ser observado em três momentos distintos: no início do filme é mostrado como o ponto de vista do diretor, o realizador está na posição de narrador da história. Depois, no decorrer do filme, o narrador é transferido e o ponto de vista dado ao observador passa a ser a personagem a mulher do médico, conduzindo a ação e o foco da trama. No terceiro momento, por duas ocasiões distintas, a narração é feita pelo personagem o velho da venda preta quando é acentuado o foco subjetivo da história através desse personagem.

No cinema, o narrador é focalizado mostrando a visão que determinado personagem tem a respeito da história narrada; nesse momento é o ponto de vista desse personagem que conduz a ideia que o realizador deseja passar ao espectador do filme denominando-se câmera subjetiva. O personagem narrador é a câmera subjetiva, quando:

Numa filmagem, os personagens se materializam nos atores, e o narrador, principalmente, nos instrumentos de captação de imagem e de som, a câmera e o microfone. Sendo câmera, o narrador verá os pontos de foco da sua atenção – o personagem que age, o objeto que define o momento, a sobra que prenuncia ou oculta. Sendo microfone, ele ouvirá apenas ou mais intensamente os sons dos seus pontos de foco (CAMPOS, 2009, p.83).

Ao trabalhar à adaptação, seja de um livro, peça teatral, história real, ou transposição de qualquer trabalho realizado em mídia, o cineasta, geralmente, não tem necessidade de criar personagens, pois estes já estão prontos. Mas há casos onde o diretor tem necessidade de fazer atualizações ou ajustes, seja por acentuações históricas, culturais, ou sociais. Noutros casos é preciso tornar a história mais concisa reduzindo alguns personagens, ou por vezes acrescentando para explicar detalhes mais complexos. Em *A arte da adaptação*, Seger, explica:

No caso da adaptação, uma vez que os personagens já foram todos criados, o trabalho inicial do adaptador consiste basicamente em escolher, cortar e combinar personagens. A partir do momento em que essas decisões já tiverem sido tomadas, o adaptador precisará contar com as mesmas habilidades necessárias para a criação de personagens, pois

alguns deles terão de ser recriados e redefinidos. Em algumas histórias, pode ser preciso até mesmo criar personagens adicionais, para deixar a trama mais clara (2007, p.149).

Na adaptação do texto literário para o cinema, cada personagem deve funcionar como elemento a favor da história no sentido de facilitar a fluência narrativa na linguagem fílmica. Seger (2007), a partir de estudos da adaptação de textos para o cinema, definiu quatro funções que determinam a importância do personagem no processo da adaptação: (1) ajudar a contar a história; (2) ajudar a revelar os personagens principais; (3) revelar, personificar ou falar sobre o tema; (4) acrescentar colorido e textura à história.

Em *Blindness*, os personagens do eixo principal responsáveis pelo segmento da história foram mantidos em acordo com o texto do romance, apenas personagens secundários foram subtraídos e outros de função semelhante foram condensados, sem que isso resultasse em qualquer prejuízo ao enredo, pois “em se tratando de cinema, a técnica de combinar personagens pode ajudar a aperfeiçoar e concentrar o foco da linha de ação dramática” (SEGER, 2007, p.158).

O arco dramático quando se trata de cinema, é aquele momento em que a trama dá a virada e os personagens acompanham experimentando o ato da transformação emocional e/ou de caráter, daí em diante outro estágio da história, e dos personagens se desenrola. “Um arco dramático tem sempre direção e movimento, e pode dar início à formação de uma linha de ação dramática” (SEGER, 2007, p. 119).

No filme a ação dramática está ligada a dois eixos, a saber, (a) a história narrada, e (b) as ações dos personagens, respectivamente, o eixo dramático principal ou os movimentos e reviravoltas do enredo, e o secundário que se desenrola nos jogos de ações estabelecidas entre os personagens; isso significa que no enredo mais de um personagem deve sofrer essas mudanças, assim encaminhando o desfecho em acordo com o objetivo da ação e sentido da história que está sendo apresentada pelo realizador.

O elenco principal do filme concentra o grupo de personagens que em vários momentos aparece formando a fila de cegos lembrando o quadro de Bruegel quando vagam pela cidade, e antes se apoiando uns nos outros quando caminham pelos corredores do manicômio onde ficam confinados no período da quarentena até o momento da fuga em meio ao incêndio que o destrói. Assim como no livro esta cena será uma constante no enredo. No romance *Ensaio sobre a cegueira* os personagens não apresentam identidades e a denominação destes é feita apenas pelos traços peculiares, no cinema a caracterização dos personagens segue o perfil ficcional do texto literário.

A descrição dos personagens no livro é feita pelo narrador que nos oferece os traços físicos, emocionais, e psicológicos, acentuados pelo autor através das reflexões, sensações, e emoções que cada um deles dispõe no enredo. Mas, quando se trata de um filme essa descrição geralmente é mostrada ao espectador através das ações dos personagens. As descrições físicas no audiovisual não se mostram relevantes, neste caso, se resumindo aos traços físicos dos atores somados ao figurino e não ao perfil ficcional do personagem em questão. Devemos considerar também que o perfil dos personagens no filme segue o romance *Ensaio sobre a cegueira*, isso sugere que o foco do perfil ficcional se concentre menos em descrições físicas, do que nas ações desses personagens dentro da história.

Os personagens abaixo relacionados foram mantidos em acordo com o romance e constituem o centro da trama em *Blindness*. Estão ligados por eixo dramático que se desdobra estruturando a rede de acontecimentos a partir do instante em que o primeiro cego é acometido pela cegueira branca, até o momento seguinte, no encontro de todos na sala de espera do consultório do médico. Logo a seguir, os pacientes na sala de espera do consultório e o próprio médico oftalmologista serão contaminados pela epidemia de cegueira branca disseminada entre os habitantes da cidade.

A mulher do médico

Ela é a mulher que pode ver. A única a se manter ilesa ante a cegueira branca, e apenas ela poderá guiar os cegos em meio ao caos. A personagem tem pela frente

o desafio de suportar a visão da barbárie, degradação, e desumanização a que os outros, cegos, foram poupados. Assim, precisará manter-se lúcida e vívida para conduzi-los a salvo de volta a casa, pois será os olhos-guia nesta jornada insólita de retorno ao lar. Como guia de cegos e mentora do esclarecimento, discernimento, e da razão, toma para si a responsabilidade de manter a todos o mínimo de humanidade possível naquelas condições de precariedade a que estão expostos. Esta mulher de visão é quem ainda detém a capacidade de ver e assistir o desmantelamento de uma sociedade que se mostra tão segura de seus feitos e conquistas. Sobre esta personagem o cineasta observa:

Com o tempo, lendo o roteiro e já preparando as filmagens, fui ficando mais interessado na psicologia dos personagens, em suas relações, em como o sofrimento ajudou cada um a abrir os olhos. Eles não são heróis. *A mulher do médico, por exemplo, não é uma super-heroína de filme de ação. Ela é uma pessoa que vai amadurecendo diante das circunstâncias* (LYRA, 2008, p.18, grifo nosso).

O médico oftalmologista

É aquele que detém o conhecimento científico para diagnosticar doenças nos olhos de seus pacientes, mas desta vez isso não será possível, pois esta doença é inexplicável, algo que o conhecimento científico, estudos e pesquisas em laboratórios de todo o mundo não decifrarão. Segundo Meirelles, o personagem “começa o filme como um médico meio arrogante, muito seguro de si, mas, depois que perde a visão [...], desmonta. Ele parece uma pessoa de verdade, e não o típico protagonista machão de cinema americano”. Este personagem antes bastante seguro dos conhecimentos que detinha na sua profissão, descobrirá que não tem as respostas para tudo, pois daí por diante dependerá da mulher para saber onde está e conseguir caminhar, tomar banho, ir ao banheiro, e fazer todas as coisas simples do dia a dia de cego (MEIRELLES, 2007).

O primeiro homem cego e a mulher do primeiro homem cego

A princípio um casal comum como tantos outros que habitam as grandes cidades contemporâneas. Vivem, aparentemente, a rotina do dia a dia, voltados para o trabalho e sem dar muita atenção a demonstrações de afeto, configurando o modelo de rotina experimentado pela maioria dos cidadãos. Para este casal o roteiro do filme trouxe uma imersão dramática não evocada no texto do romance:

No roteiro, há uma relação conflituosa entre o Primeiro Homem Cego e A Mulher do Primeiro Homem Cego. Eles já são apresentados brigando [...]. No livro não é assim. Estranhei esse tom hostil do roteiro a princípio, mas depois vi que havia ali uma oportunidade para a criação de um bom arco dramático para o casal (MEIRELLES, 2007).

No início do filme, o casal tem comportamento quase mecânico, sem demonstrações de carinho ou afeto, até o momento em que a cegueira os reaproximará e aos poucos se descobrirão novamente; em dois momentos do filme, voltados para o casal, observamos o desdobramento entre as limitações impostas pela cegueira branca, o desalento, e a posterior reaproximação afetiva.

O velho da venda preta

Este personagem carregado de mistério, intensidade dramática e reflexiva, é visto pelo diretor como (já frisado antes) alter ego do escritor português. É apresentado na descrição de suas características físicas como um homem velho, vivido, portanto de muitas experiências, e por isso, já conhece alguma coisa do mundo. Usa uma venda preta em um dos olhos, e o outro olho acometido pela catarata está prestes a cegar também; enxerga mais pelo instinto, pela acuidade da observação dos modos, se assim podemos descrever, do que propriamente pela capacidade do olhar. Assim, poderá ser alguém capaz de ver para além das limitações impostas pela doença que lhe acomete os olhos. Para o diretor,

por não enxergar muito bem talvez este personagem viva mais em contato com seu mundo interno e imune à superficialidade do mundo sensorial, o que lhe permite, mesmo quando vítima da cegueira branca, compreender melhor e refletir sobre o caos onde todos estão instalados (MEIRELLES, 2007).

Em duas sequências do filme, o personagem o velho da venda preta assume o lugar do narrador em *voz-over*, em focalização subjetiva a narração se dá dentro da cena. O cineasta observa a relação entre a epígrafe do livro e esse personagem da seguinte maneira:

Na epígrafe do livro Saramago diz: 'Se podes olhar, veja. Se podes ver, repara'. Olhar com a percepção mecânica da visão, ver como uma observação mais atenta do que nos aparece à vista, uma visão analítica, e finalmente reparar no sentido de se libertar da superficialidade da visão e se aprofundar no interior do que é o homem e assim conhecê-lo. Se isso faz algum sentido, *este Velho da Venda Preta será um homem que repara, que tem subjetividade e vida interior* (MEIRELLES, 2007, grifo nosso).

A moça dos óculos escuros

É apresentada como uma mulher jovem e bonita. Pode ser vista como prostituta, mas não há confirmação sobre isso, na cegueira nada está às claras. Durante a trama vai atingir o ladrão com o salto do seu sapato, quando presos no manicômio, causando-lhe grave ferimento resultado da falta de assistência e medicamentos, o que o levará a morte. Na abordagem de Meirelles, a personagem demonstra segurança e determinação, e está (quase sempre) ao lado da mulher do médico e da esposa do primeiro homem cego, assumindo a proteção do garoto estrábico numa postura maternal diante da criança.

O garoto estrábico

O menino estava com a mãe no consultório do oftalmologista, quando chega à sala de espera o primeiro homem cego acompanhado da esposa, e onde já estavam reunidos a moça dos óculos escuros e o velho da venda preta à espera da vez para a consulta com o médico. Separado da mãe em meio à confusão instaurada na cidade pelos sucessivos casos de cegueira, recebe atenção e cuidados da moça dos óculos escuros. O personagem, não apresenta estrabismo, como descrito no romance, apenas é mostrado como uma criança que faz uma consulta de rotina. O menino vai se juntar ao grupo de pacientes do médico quando todos se reencontram no manicômio acometidos pela cegueira branca.

O rei da ala três

É o vilão da história. Esse personagem revela certa dose de ironia e humor que lhe são acrescentados como acento de vilania. Durante o ensaio, ao lado de Julianne Moore protagonizando uma das cenas mais violentas do filme (o estupro coletivo), Bernal com os olhos vendados caminhando no set entre o material cenográfico encontra um vidrinho de esmalte: abre o frasco, cheira o conteúdo, e pinta as unhas, numa cena que foi criada durante o primeiro dia de gravação do ator. Meirelles, conhecido por aprovar momentos de improvisação no trabalho desenvolvido com os atores, observa que: “já haviam me dito que ele (Bernal) é um ator que costuma interferir bastante na criação de seus personagens e essa foi mais uma razão para chamá-lo”. Descrevendo sobre o personagem, o cineasta explica: “o vilão cruel ficou parecendo um trapalhão [...] alheio ao sofrimento que estava provocando ao seu

redor. Um cara mais irresponsável do que perverso e talvez por isso mesmo até mais assustador” (MEIRELLES, 2007).

O ladrão

Ao lado do primeiro homem cego no momento em que cegou, o ladrão é aquele que o conduzirá até a casa. Lá, insiste em lhe fazer companhia até a chegada da esposa que está no escritório onde trabalha, mas o cego desconfia do interesse demonstrado pelo ladrão em continuar a lhe ajudar depois de constatar que se tratava de pessoas abastadas, proprietários de uma bela casa, carro, etc. O ladrão, por sua vez, insiste em ajudá-lo, mas o homem cego se despede agradecendo e dispensa a sua companhia. Logo após deixar a casa, o ladrão lhe rouba o carro. Pouco tempo depois, o ladrão e o primeiro homem cego se reencontrarão na condição de cegos, mas desta vez no manicômio abandonado onde serão confinados durante a quarentena da cegueira.

2.4 A PINTURA: O ICONOGRÁFICO COMPONENTE DA IMAGEM NO FILME

Não pretendemos enumerar catalogando todas as referências à pintura que aparecem nas cenas do filme, pois são inúmeras, e esta seria tarefa passível de controvérsias. Sabe-se que ao longo da História da Arte vários artistas recorreram às obras de épocas anteriores, ou mesmo obras de artistas contemporâneos para criar novos trabalhos fazendo algo que denominamos, no âmbito artístico, de releituras. Nesse caso, o trabalho artístico realizado a partir da figuração de obra anterior não perde o estatuto de obra de arte, ou se classifica como obra derivada. A releitura, geralmente é realizada para aludir com homenagem, ou fazer uma crítica a determinada obra e/ou artista de relevância estética e histórica. Mas também foi intensamente exercida no passado como método de aprendizado quando os grandes mestres da arte treinavam os alunos-assistentes como copistas em suas oficinas, permitindo-lhes realizar trabalhos menores em nome do próprio artista.

No filme, seria pouco provável poder afirmar sem que restassem dúvidas, a propósito do cineasta ter ou não tomado tal obra específica como referência, salvo

aquelas que o próprio Meirelles revelou. Todavia podemos sugerir, e é o que pretendemos demonstrar, posteriormente, sobre algumas pinturas relacionando-as às cenas do filme, em certos casos, também ao texto do romance *Ensaio sobre a cegueira*.

Meirelles ao trabalhar as cenas de *Blindness* optou por utilizar a pintura como referência através de quadros emblemáticos de diversos períodos da história da arte, e de fácil reconhecimento quando vistos projetados na tela, e foi o que ocorreu, segundo relato do cineasta. Trata-se de “uma história sobre visão”, assim denominou o texto do romance de Saramago. No blog também registrou sobre a intenção de trabalhar imagens conhecidas e já incluídas no imaginário individual e coletivo ao longo dos tempos, no caso, imagens de quadros famosos e de fácil identificação pela relevância estabelecida com as artes visuais.

Artistas como Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch, Rembrandt, Francis Bacon, Kazimir Malevich e Lucian Freud, são citados pelo diretor. Mas outros artistas identificados através de suas pinturas também podem ser vistos citados nas cenas do filme através do enquadramento da câmera, de acordo com a posição e os gestos dos atores em cena, a incidência da luz no ambiente, e até nos diálogos dos personagens.

Uma “homenagem”, é a maneira como Meirelles se refere a estas obras de arte das quais utilizou a imagem para compor as cenas do filme. O trabalho do diretor sempre esteve ligado às artes visuais, mesmo em produções anteriores. É notado o relevo proposto pelo cineasta ao tratar as imagens audiovisuais enfatizando a fotografia, a pintura, as artes gráficas e, principalmente, o próprio cinema - parte constituinte no trabalho de criação quando recorre às imagens de outros filmes como citação, na construção de novas cenas. Em seu diário de filmagem descreveu sobre a questão da representatividade da imagem na produção do filme, e o uso dos ícones picturais no filme:

A idéia de reproduzir quadros num filme não é original, mas nesta história sobre visão, trazer referências do imaginário humano ao longo do tempo pareceu fazer algum sentido. Fora este Bruegel, quem conhece um pouco de pintura vai identificar referências a Hieronymus Bosch, Rembrandt, Malevich, alguns dadaístas, cubistas, Francis Bacon, gravuras japonesas, e principalmente algumas telas do Lucien Freud que nem referências são, são

cópias mesmo. Homenagem. O que me espantou ao reproduzir estes quadros foi constatar que apesar do nosso empenho em buscar imagens expressivas no filme, cada vez que estas referências aparecem na tela elas saltam. Isso talvez explique porque estes artistas resistiriam ao tempo. Em seus trabalhos, conseguiram alguma espécie de síntese que mesmo nessas cópias, fora do seu tempo, ainda continuam expressivas (MEIRELLES, 2007, grifo nosso).

A seguir, o cineasta observa também sobre a expressividade e o poder de síntese que compreende certas imagens; destacando a importância narrativa da imagem na construção do discurso audiovisual, e em especial nos seus trabalhos no cinema:

Buscar imagens/síntese que expressem o filme como um todo é uma espécie de distúrbio que tenho. Sempre que penso em algum filme, me vem associada uma imagem como se fosse um registro emocional das duas horas de projeção. Às vezes são imagens espetaculares. Por exemplo: Penso em “Fitzcarraldo”, do Herzog e me vem a imagem daquele barco preso por cordas puxadas por centenas de índios sendo arrastado morro acima, não por acaso a imagem do pôster. Mas às vezes são imagens bem mais simples, como a expressão da Liv Ullmann olhando a Ingrid Bergman tocar Sonata ao Luar em “Sonata de Outono” ou a mãe do Bambi correndo na neve antes de ser baleada pelos caçadores. Sempre que ouço a expressão “cinema brasileiro” me vem um plano de “Vidas Secas”, aquela família andando contra a claridade do chão árido. Ao fazer um filme, fico tentando criar ou encontrar uma imagem que tenha este poder de síntese (MEIRELLES, 2007).

Notamos também que Meirelles volta o olhar para os Movimentos da Arte Moderna para configurar o espectro visual das imagens em cena. O Cubismo, o Dadaísmo e o Abstracionismo Geométrico, são algumas das vertentes frisadas pelo realizador. Enquadramentos aludindo a artistas do Renascimento, a mitologia greco-romana, e a dramaticidade das pinturas do Barroco com foco no *chiaroscuro*¹⁴ de Caravaggio e Rembrandt também constituem o cenário destas imagens no filme.

¹⁴ Cf. Técnica de pintura do período Barroco Internacional no século XVII.

2.5 AS METÁFORAS AUDIOVISUAIS

2.5.1 A cegueira branca

Fernando Meirelles passou por várias etapas de sets de filmagens, muitos cortes e novas montagens, além das sessões de apreciação com a presença da equipe técnica e alguns amigos, com resultados muitas vezes nada favoráveis, segundo o diretor. E, após estas sessões de apresentação eram sempre realizados outros cortes, novas filmagens e edições. Um desses momentos é descrito pelo cineasta no blog quando comenta sobre alguns dos momentos mais importantes no processo de realização do filme:

No final de novembro de 2007, com a quarta versão da montagem concluída, fui ingênuo ou arrogante a ponto de achar que o filme já estivesse quase pronto. Certo disso, resolvi fazer uma sessão para amigos. Pensei que iria receber alguns aplausos, ouvir poucos toques, fazer os inevitáveis ajustes e acabar o processo.

O Colégio Santa Cruz nos cedeu seu auditório, e eu nem fui conferir se o projetor estava calibrado corretamente para a cópia precária que tínhamos. Não estava, mas os detalhes técnicos não impediriam ninguém de apreciar o filme.

Mas, invés dos poucos toques que aguardava, o que recebi foi uma artilharia pesada à queima-roupa. “Fogo amigo”, como dizem em Brasília. Não doeu tanto. Sabia que todos estavam apenas interessados em me ajudar a melhorar o filme. Amigos do peito – mesmo assim foi duro.

Após a projeção, os aplausos foram mais educados do que entusiasmados, e seguidos de uns cinco segundos de silêncio.

“Ferrou”, pensei. Para evitar o constrangimento geral, abri a fuzilaria com um tiro no próprio pé: “Não estou muito seguro em relação ao primeiro ato do filme. O que acham?”

Um filme sobre cegueira onde o diretor não conseguiu enxergar o que só naquele momento se revelou.

Irônico. Lembrei da expressão “gelatina inútil”, que é como Gloucester se refere aos seus olhos em Rei Lear, por não ter enxergado que Edmundo, seu filho bastardo, o enganava. É também sobre este tipo de cegueira que fala esta história (MEIRELLES, 2007).

Take 1

O filme tem início quando a câmera focaliza o farol do semáforo mostrando as cores vermelho e verde, é uma imagem do semáforo em *close*¹⁵. Nos intervalos, as cores se alternam entrecortadas por *flashes* de imagens de automóveis trafegando em alta velocidade e alguns pedestres. A cena em primeiro plano mostra imagens confusas e pouco definidas com focalização próxima aos carros em velocidade, trazendo a sensação de confusão e caos típico das grandes cidades.

¹⁵ Focalização em plano muito próximo, detalhado ou fechado, dando ênfase ao objeto no quadro.

Na sequência, as imagens são mais nítidas e melhor definidas mostrando os elementos que compõem a paisagem urbana: à medida que a câmera desloca-se ampliando o campo de visão em plano geral numa tomada de cima, quando o ponto de vista da câmera se posiciona acima do objeto focalizado. Logo, é mostrado o intenso fluxo de carros no cruzamento entre duas grandes avenidas da cidade, o movimento dos pedestres na rua, o intenso tráfego de veículos nas avenidas, o barulho das buzinas dos carros, a confusão e o tumulto característico das grandes metrópoles. Ali bem perto, numa dessas avenidas um homem não consegue seguir em seu automóvel, está cego.

Take 2,

Ele é o primeiro cego em meio à confusão causada pelo veículo parado no semáforo, é socorrido por alguns transeuntes, um deles é o ladrão, o próximo a ser atingido pela cegueira. Enquanto o primeiro homem cego é levado para casa pelo ladrão que conduz o seu carro, descreve o que se passa com os seus olhos, e diz: “Tem movimento. Como partículas. Como um brilho num mar branco. É como nadar em leite” (MEIRELLES, DVD - 2008).

BLINDNESS, assim aparece na chamada do filme: fundo branco, leitoso, com a palavra blindness brilhante em movimento. É uma imagem sobreposta à cena do diálogo entre o primeiro cego e o ladrão, e coincide com a descrição que ele faz dos sintomas que lhe são acometidos pela cegueira branca.

Meirelles faz a apresentação do filme dentro da própria cena quando o primeiro cego descreve sobre o que lhe ocorre, fisicamente, ao ladrão, enquanto conversam dentro do carro. Forma icônica utilizada para apresentação e representação visual do que está por vir na história mostrada no filme. Esta imagem se torna bastante interessante quando o diretor introduz o *quadro branco* como argumento visual entre o texto de Saramago e a narrativa fílmica.

Take 3

O ladrão deixa o primeiro cego no apartamento, e ao percebê-lo sair, pelo barulho da porta que se fecha, ele (o primeiro homem cego) tem o gesto automático de olhar

através do visor da porta. Esta cena mostra o olho numa tentativa insólita de alcançar novamente a visão. A lente do visor da porta se distende e alcança proporções para além do normal, enquanto o olho de quem observa através dele, se reduz. No romance, nota-se o trecho que ilustra a cena, diz o narrador:

Suspirou de alívio ao ouvir o ruído do elevador descendo. Num gesto maquinal, sem se lembrar do estado em que se encontrava, afastou a tampa do ralo da porta e espreitou para fora. Era como se houvesse um muro branco do outro lado. Sentia o contacto do aro metálico na arcada supraciliar, roçava com as pestanas a minúscula lente, mas não os podia ver, a insondável brancura cobria tudo (SARAMAGO, 1995, p.15).

Assim, é mostrada a imagem do olho dilatado em formato de círculos concêntricos ampliados em velocidade explosiva tomando todo o enquadramento da cena ou quadro da câmara. Este recurso é o convite feito ao espectador na forma simbólica, simples e direta na qual é trabalhada a imagem tornando absolutamente clara a proposta do cineasta, que mais do que a cegueira, pretende pensar a visão na construção audiovisual, admitida quando define o texto de Saramago como “história sobre visão”.

Take 4

O primeiro homem a cegar chega ao consultório do médico guiado pela esposa, ao examiná-lo o doutor não encontra nenhuma anomalia em seus olhos. O médico lhe prescreve um encaminhamento para exames mais especializados. Na sala de espera do consultório do oftalmologista estão reunidos aqueles que serão os próximos infectados pelo mal branco, inclusive o médico: a moça dos óculos escuros, o garoto estrábico, o velho da venda preta, a esposa do primeiro cego, e a secretária do consultório do médico. Pouco tempo depois, estarão todos reunidos no manicômio num reencontro inusitado, além do ladrão e a mulher do médico que será a única a se manter ilesa.

Take 5

Já em casa, o médico e a esposa reunidos para o jantar, conversam a respeito daquele dia no consultório. Nesta cena do filme em ambiente doméstico, o oftalmologista narra para a esposa sobre a avaliação do diagnóstico de seu paciente incomum. O médico fala sobre o paciente inusitado atendido naquele dia em seu

consultório, e sobre a suposta doença, *agnosia*, denominação a incapacidade visual para reconhecer objetos familiares. Ela comenta: “*Agnosia*, agnosticismo, aposto que tem haver com ignorância ou descrença, há muito julgamento nessa palavra” (DVD - 2008). É interessante assinalar que a personagem a mulher do médico com esta frase dá a dica para o que irá transcorrer na ação daí por diante, condicionando a relação em os termos *agnosia* e descrença; o que poderia ser esta descrença citada pela personagem a mulher do médico? Descrença na humanidade, no amor, na vida, na amizade, na honestidade, tolerância, respeito?... Eis uma questão.

2.5.2 O lugar da cegueira: a cidade e o manicômio abandonado

Em *A República*, Platão descreve a *pólis* como tratado de ações e comportamentos sociais. A cidade como rede social e organizacional para o desenvolvimento (político) humano. Nessa medida, é possível pensar a cidade como lugar simbólico da liberdade, autonomia, ordem e justiça, da organização social dos cidadãos em direitos e deveres, ou pelo menos é o que deveria ser uma cidade ou lugar civilizado. *Civitas* (do latim), ou cidade, designa comunidade política e economicamente organizada:

Aristóteles mostra por um lado que, sendo o homem ‘por natureza um animal político’, ‘a cidade é um fato de natureza’ e por outro que, tendo alcançado seu desenvolvimento máximo, realiza sua ‘independência econômica’ e permite desse modo ‘viver bem’ (DUROZOI, 1996, p.79).

Na descrição de Durozoi a partir de Aristóteles, é possível entender o homem e a cidade como um organismo engendrado, articulado, uno, portanto uma extensão de saber e conhecimento, organização e harmonia. Todavia nota-se que à descrição acima não é reconhecível às cidades contemporâneas. Ao contrário, hoje, encontramos a cidade como sinônimo de aglomeração, privação, indiferença, desordem, degradação e caos, e estas são apenas algumas das inúmeras questões enfrentadas pelos habitantes das metrópoles atuais. Em *Blindness*, a cidade é focalizada com as mesmas dificuldades de qualquer outra cidade que conhecemos e, por isso mesmo, símbolo da dinâmica urbana verificada no dia a dia de qualquer cidade.

Uma cidade sem nome como no romance de Saramago, reunindo aspectos comuns a todas, daí verificando-se a universalidade do lugar proposto para o enredo, e local da ação dos personagens no filme. Sabemos que hoje as cidades não passam de conglomerados reunindo diversidades desencontradas e em choque, sobre esta questão, Bauman (2009, p.35) adverte: “As cidades contemporâneas são os campos de batalha nos quais os poderes globais e os sentidos e identidades tenazmente locais se encontram, se confrontam e lutam”. Caldeira, quando descreve sobre a cidade de São Paulo, cidade que sediou uma das locações do filme -, com sua rápida e voraz expansão demográfica, diz:

Hoje é uma cidade feita de muros. Barreiras físicas são construídas por todo lado: ao redor das casas, condomínios, parques, praças, escolas, escritórios. *A nova estética da segurança decide a forma de cada tipo de construção, impondo uma lógica fundada na vigilância e na distância* (citada por BAUMAN, 2009, p.38, grifo nosso).

A cidade em *Blindness* é representada como lugar ideal destacando-se o acento para o local da liberdade e cidadania (identidade, privacidade, justiça, direitos e deveres) como oposto da reclusão, ou daqueles que cegos pela luz são recolhidos de sua liberdade e privacidade para o confinamento de pessoas no manicômio abandonado. A cinefotografia mostra a cidade como lugar aprazível, enfatizando a beleza paisagística, a limpeza urbana, a presença de praças e árvores, e apesar das características comuns a qualquer cidade atual com os barulhos (buzinas e arrancadas do acelerador dos automóveis) e aglomerações do trânsito (tráfego intenso de pessoas e veículos), se mostra como local distinto à convivência e harmonia, pensando-se sempre dentro de uma visão cosmopolita.

No manicômio, longe da cidade e da civilidade perdida, os cegos já não terão direitos, identidade, privacidade, discernimento, ética, perderão também qualquer crença e alguma moral que ainda lhes restou. No filme da mesma maneira que o romance de Saramago, o manicômio demonstra ser o local do encontro e do confronto do homem consigo mesmo através da fome, dor, brutalidade, injustiça, desrespeito, indignação, e morte.

A chegada no manicômio é marcada pela imagem alegórica novamente tomada à famosa pintura “Parábola dos Cegos” de Bruegel, célebre por representar a vida

simples dos trabalhadores camponeses em suas tarefas diárias e festividades. Nesta composição, o pintor representou os cegos caminhando juntos apoiados uns nos outros com as mãos postas no ombro guiados por bastões. Caminham sem direção certa, tropeçando e, por vezes caindo, “a paisagem indiferente, a débil corrente de homens, órbitas vazias nos rostos erguidos para o céu, tropeçando nas trevas absolutas do destino e da razão” (FAURE, 1990, p. 231). Ironicamente, no romance Saramago tem como guia alguém que vê, uma mulher, a esposa do médico oftalmologista e, que também faz parte deste grupo de cegos. As pinturas deste artista do Renascimento são consideradas de temática “tipicamente humanista” denotando o afastamento da tradição composicional da época, e voltando-se ao popular (ARGAN, 2011).

O espaço do manicômio denota o local fechado e abandonado, cercado por muros altos que impedem a visão da paisagem exterior aos poucos já esquecida por todos. Oferece aos seus novos habitantes pequenas janelas com grades, instalações precárias e inadequadas, e falta-lhes a comida suficiente para todos. Um clarão paira no lugar ilustrando o ambiente que reuni cegos que apenas visualizam uma superfície branca e brilhante. No filme, o ambiente inóspito fica explícito nas acomodações precárias desgastadas pelo uso, e pelo abandono; a iluminação insipiente nas cenas ambientadas a noite; e, o tratamento cenográfico com paredes e vidraças sujas, objetos e lixo espalhados nas salas e corredores enfatizando a construção do enredo.

Os personagens desta trama descobrirão o lado obscuro de si mesmos, e a partir daí uma série de experiências por eles nunca antes imaginada, decorrerá. Em meio ao caos e a cegueira a que estão imersos, conhecerão a barbárie quando primeiro se despojarão de bens pessoais, direitos e identidades: ali se tornarão iguais, pois na cegueira não reconhecem a si mesmos e nem ao outro. Terão que dividir a comida que falta, precisarão cuidar uns dos outros se quiserem sobreviver, nada os uni e nada os aproxima a não ser a fragilidade e precariedade a qual agora estão expostos, perdidos e sem lugar, vagando desorientados entre escombros e dejetos, sujeitos a restos e sujeira, sem destino ou direção.

2.5.3 A Pintura em diálogo com o filme e o romance

“A Conversão de São Paulo” (1601), Caravaggio, imagem evocada através da metáfora da luz que cega, é igualmente alusiva ao texto do romance, também citada na cena dos santos vendados na igreja. Descreve sobre o apóstolo Paulo que perseguia os cristãos e, é “chamado a ver”, através de uma intensa luz que o assalta e cega por três dias seguidos durante a sua ida de Jerusalém para Damasco.

A pintura mostra um homem que é derrubado do cavalo sobressaltado com a intensidade da luz, quando lhes sobrevém aos olhos o forte clarão que impede o homem de ver. Nesta representação de Caravaggio, a luz tem forte apelo dramático e comunicador fundado na estética barroca do *chiaroscuro* inaugurada pelo artista, e inconfundível nas suas representações em pintura no séc. XVII; também reconhecido como o *chiaroscuro caravaggesco*, o artista influenciou pintores como Rembrandt, Rubens e Velázquez, dentre outros de seu tempo. Sobre este quadro, o historiador e crítico de arte comenta:

A luz é pura e simplesmente concentrada como a de um holofote, de modo a parecer um objeto palpável e como tal participar da ação. Torna-se real em uma medida imprevista e, em igual realidade, torna nítidos os corpos e as cores dos objetos. [...] A transcendência do divino não surge como um além separado do mundo, mas como a realidade da alma humana (BAUMGART, 2007, p.270).

Considerando a relação pintura e cinema na linguagem fílmica de *Ensaio sobre a cegueira*, na versão do diretor, podemos observar outros temas citados. A “Anunciação”, tema recorrente ao Renascimento, e principalmente, registrado por Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli, Fra Angélico, e Filippo Lippi, dentre os mais conhecidos neste período, aparece como provável referência na construção da cena em que o médico conversa com a esposa, ainda presos nas dependências do manicômio, pouco antes de voltarem à liberdade da cidade agora assaltada e destruída.

O enquadramento da câmera lembra a estrutura clássica da pintura deste período. Na cena em primeiro plano, o médico está sentado (à direita do plano do observador) de cabeça inclinada e diante dele (de pé) está a mulher. Uma pequena

fonte de luz entra pela vidraça da janela e incide sobre o personagem da mulher do médico iluminando o ambiente escuro do interior da sala, o contraste de luz e sombra ressalta o *chiaroscuro* premissa do barroco.

Proveniente da mitologia greco-romana, “O julgamento de Páris”, e outras vezes denominada “As três graças”, foi temática bastante difundida na pintura entre os séculos XV e XVII, período em que emerge o Neoplatonismo de Dante Alighieri no *Quattrocento* italiano.

A “Alegoria da primavera” (c. 1482), de Sandro Botticelli, apresenta o conjunto das Três graças em meio ao pomar florido ladeadas pelos deuses Vênus, Eros, e Mercúrio. Na pintura de Peter Paul Rubens (1639), tem como motivo a ciranda formada pelas três deusas: Juno, Vênus e Minerva, representadas nuas em sugestivo movimento de dança. Antes, também vemos o motivo das três deusas na representação de Rafael (1505), e Lucas Cranach (c.1530), dentre outros artista do período. Na representação de Cranach em “O julgamento de Páris”, as ninfas estão expostas nuas na composição da paisagem tendo ao fundo a figuração de uma cidade (JANSON, 2007, p.699).

No texto do romance, Saramago alude a esta temática humanista com essencial delicadeza e sutileza de detalhes, quando descreve a chegada dos cegos à casa do médico. Meirelles retoma a cena com as atrizes J. Moore, A. Braga e Y. Kimura no lugar das três deusas, focalizadas a partir da cena do banho na varanda da casa enquanto a cidade é varrida pela chuva. O reencontro do lar, a segurança de estar novamente em casa, enfim, a possibilidade do retorno e a purificação do ser, a limpeza, a comida e roupas limpas, antes estavam sujos, perdidos e sem destino. As três mulheres reunidas, sentindo a vasta chuva que derramava - se sobre aquela cidade desconhecida, então se puseram para fora da casa, na varanda, para se lavarem, também as suas roupas, e ainda recolher a água que lhes era tão cara.

No filme, as três mulheres são focalizadas em plano de conjunto aberto¹⁶, e o enquadramento da cena está centralizado no banho quando são vistas através da

¹⁶ Na cena enquadra três ou mais atores no mesmo foco dramático.

vidraça da janela que serve de moldura para o quadro. As personagens simbolizando as três graças se lavam sob a chuva em movimentos de dança aludindo à representação das deusas.

Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas, como vieram ao mundo, parecem loucas, devem de estar loucas, pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança, [...] meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios, como se demora e perde na escuridão do púbis, como enfim alaga e rodeia as coxas, [...] cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu. Só Deus nos vê, disse a mulher do primeiro cego, que, apesar dos desenganos e das contrariedades, mantém firme a crença de que Deus não é cego, ao que a mulher do médico respondeu, Nem mesmo ele, o céu está tapado, só eu posso ver-vos, Estou feia, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Estás magra e suja, feia nunca o serás, E eu, perguntou a mulher do primeiro cego, Suja e magra como ela, não tão bonita, mas mais do que eu, Tu és bonita, disse a rapariga dos óculos escuros, Como podes sabê-lo, se nunca me viste (1995, p.266 - 267).

2.5.4 O cartaz e a capa do DVD: distribuição brasileira

O cartaz de apresentação de *Blindness* distribuído para os cinemas brasileiros faz alusão ao quadro de Bruegel, mostrando a formação da fila de cegos, transferindo para a publicidade do filme a metáfora da cegueira. A imagem no cartaz tem a fotografia dos atores principais perfilados a partir do primeiro plano até o infinito tendo ao fundo a paisagem da cidade diluída no fundo branco que simula a cegueira. Traz à frente a protagonista, Julianne Moore, seguida dos atores Mark Ruffalo, Danny Glover, Gael G. Bernal, Alice Braga e Mitchell Nye, Yoshino Kimura e Yusuke Iseya.

A posição dos atores na foto também coincide a hierarquia dos personagens começando com a mulher do médico seguida pelos demais, assim como no desenrolar da história, ela estará sempre guiando esse grupo de cegos. Na fotografia a imagem em primeiro plano é mais nítida, e à medida que se afasta do observador vai ficando desfocada com as formas menos definidas. O título do filme vem situado logo abaixo da foto dos atores, com a inscrição *Ensaio sobre a cegueira* (para o Brasil), dando ênfase a palavra CEGUEIRA (*blindness*) em tamanho de fonte aumentado, fazendo um paralelo ao título internacional do filme.

3 DIREÇÃO E CRIAÇÃO EM *BLINDNESS*

3.1 O OLHAR E A CENA

Desde o reconhecimento internacional com o filme *Cidade de Deus*, a equipe de profissionais do cineasta com os quais já trabalhava em projetos publicitários vem acompanhando-o na realização de trabalhos no cinema. Esta equipe em *Blindness* é formada por César Charlone (Fotografia), Daniel Rezende (Montagem), Guilherme Ayrosa (Som direto) e Alessandro Larroca (Finalização de áudio), Marco Antônio Guimarães (Trilha sonora), Tule Peak (Direção de arte), e Ana Van Steen (Maquiagem). Junto a sua equipe de produção também se reuniram profissionais dos países onde se realizaram as gravações, segundo o diretor, a interação entre as equipes trouxe novas experiências e trocas no conhecimento de técnicas e métodos de trabalho para as duas partes.

As filmagens de *Blindness* foram iniciadas em julho de 2007, no Canadá, nas cidades de Toronto e Guelph - primeira etapa prevista para o filme. Foram sete semanas de filmagens dentro de uma prisão desativada localizada em Guelph que serviu como o cenário do manicômio. Para Meirelles, esse foi o momento mais difícil em termos de dramaturgia pela forte carga emocional que envolveu os atores durante as gravações, e a difícil tarefa de preparar todo o elenco para as cenas da cegueira. Neste momento foi fundamental o trabalho do preparador de atores Chris Duurvoort, pois trabalhando com numeroso elenco, dentre as maiores preocupações do cineasta estava à interpretação dos personagens-cegos.

Quando pensava nas cenas da cegueira, o cineasta relatou que receava os atores andando com os braços estendidos para frente, como zumbis, e isso não caracterizava a maneira de cegos caminharem, assim foram realizadas oficinas de preparação de elenco específicas para estas cenas. O cineasta observa sobre a importância do elenco (de apoio) e comenta: “Falo em figurantes pois neste filme eles não são apenas gente que cruza o quadro imitando o movimento das ruas. Aqui estão todos cegos. Todo mundo tem que atuar” (MEIRELLES, 2007).

O processo de preparação dos atores teve início com as oficinas de experimentação sensorial de espaços e objetos. Começou reunindo numa sala pequenos grupos do pessoal da figuração que depois de vendados eram estimulados a explorar o local cenográfico disposto com móveis e objetos variados durante algumas horas. O objetivo era trabalhar os gestos, a movimentação e a interação entre os atores no reconhecimento espacial sem a possibilidade da visão. Daí por diante esses exercícios de percepção se estenderam aos demais, e Meirelles considerou interessante reunir também os atores do elenco principal e a equipe técnica para que todos pudessem integrar a ideia do filme na abordagem pretendida a partir da experiência pessoal.

A oficina com os atores permitiu que o diretor observasse inúmeras questões, por exemplo, sobre os movimentos dos atores no espaço cenográfico antes de começar o trabalho no ambiente externo (as ruas e espaços públicos em geral), e a reação demonstrada nas emoções e expressões do corpo que resultavam da experiência sensória:

No começo andavam animados, usavam as mãos, encontravam os obstáculos que eram colocados no caminho, disputavam um biscoito. Mas depois veio o tédio, algumas sensações estranhas, depressão às vezes, paz para alguns. Essas oficinas foram evoluindo. Aos poucos, o Chris foi aumentando o número de participantes e passou a levá-los para espaços maiores ou para passeios ao ar livre. [...]. Aprendi muito sobre som nas horas em que fiquei cego e decidi que vamos ser muito experimentais em nossa mixagem. Percebi também como a percepção do espaço é fragmentada e precária quando se usa apenas as mãos para entendê-lo, então decidi simplesmente abolir a geografia neste filme. [...] Observando algumas destas sessões, notei como as pessoas ficam leves quando estão com a venda, e muito mais rígidas ou pesadas quando tentam reproduzir o mesmo movimento com os olhos abertos (MEIRELLES, 2007).

O próximo passo consistiria em manter o bom desempenho dos atores sem o uso das vendas, esse seria o critério fundamental para a encenação e o prosseguimento do trabalho nas gravações. O diretor F. Meirelles também participou das oficinas sensoriais e a partir de sua própria experiência chegou a algumas conclusões relacionadas ao tratamento do ambiente e do som. Seria utilizada a desconstrução do espaço cênico através da mobilidade dos atores sem a preocupação do uso da marcação lateral de entrada e saída – no audiovisual esta relação fica implícita na imagem como continuidade narrativa. Em termos de encenação, isso significa que não seria respeitada a noção de sentido (posição dos atores na cena anterior em

ralação a cena que segue) inserindo o princípio de descontinuidade, ao invés da linearidade - técnica cinematográfica comumente usada para orientar o observador quando assiste ao filme.

Considerando os locais onde se passa o enredo, seja a cidade ou o manicômio, a intenção era levar o espectador a possibilidade de uma suposta desorientação pela sensação visual na localização do personagem na cena e para isso foi abolida a geografia cenográfica. Outra escolha do cineasta foi pelo uso da música experimental como coadjuvante na fragmentação da imagem fílmica em sintonia com a iluminação trabalhada nos efeitos de luz e sombra. Meirelles destaca a *visualidade* como princípio do filme:

Quem tentar entender qual corredor leva a qual parte do asilo vai perder o seu tempo. Rodamos cada cena como nos dava na telha, sem nos preocupar se o ator deveria sair pela direita ou pela esquerda, na esperança de dar ao espectador um pouco de desorientação que a experiência da oficina me trouxe. *Reflexos o tempo todo, imagens abstratas, mal enquadradas, desfocadas ou superexpostas completarão a receita da desconstrução do espaço (ou da visão?) neste filme* (MEIRELLES, 2007, grifo nosso).

Utilizando-se de recursos que estimulam a acuidade do olhar, desde o início do filme o sentido da visão está em destaque quando já na primeira sequência o semáforo mostra as cores que se alternam num jogo de luzes. A oscilação das cores chama a atenção do observador que reconhece a analogia na condição do personagem o primeiro homem cego, no automóvel em frente ao semáforo. As cores do farol são códigos visuais (internacionais) de sinalização para a orientação no trânsito e se destina aos habitantes das cidades, neste momento também se reportando ao espectador do filme provável habitante de uma de tantas cidades contemporâneas.

O cineasta escolhe as cores *vermelho* e *verde* para sinalizar o início do filme em lugar do amarelo, cor indicada na frase que abre o romance de Saramago: “O disco amarelo iluminou-se” (1995, p.11). Mas, tal qual a cor amarelo, o vermelho é uma cor quente, vibrante, e por esta razão os sinais luminosos chegam primeiro à percepção óptica e com mais intensidade: as cores quentes¹⁷ tendem a chamar mais a atenção e prender o nosso interesse pela força do estímulo visual. A metáfora da

¹⁷ São o vermelho e o amarelo, e as demais cores em que eles predominem (PEDROSA, 2009, p. 18).

cegueira branca marca o começo do filme através das cores dialogando com o texto do romance, forma simbólica de indicar do que se trata a história que será mostrada dali por diante, segundo Meirelles (2007), “uma história sobre a visão”.

O tema da cegueira branca evocada na metáfora da luz no romance, também no filme, traça paralelos com o sentido da visão. A luz e o olho são coadjuvantes para a visão sendo que um não pode existir sem o outro. Somente na presença da luz o olho pode reconhecer as formas, as cores e os objetos do mundo visível, caso contrário tem-se a escuridão e a impossibilidade do olhar. Observando sobre as características da *Cor* e da *Luz*, Pedrosa explica:

A cor não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz. Seu aparecimento está condicionado a dois elementos: a luz (objeto físico, agindo como estímulo) e o olho (aparelho receptor, funcionando como aparelho decifrador do fluxo luminoso, decompondo-o ou alterando-o através da função seletora da retina). [...] O elemento determinante para o aparecimento da cor é a luz. O próprio olho, que a capta, é fruto de sua ação, ao longo da evolução da espécie. [...] A luz tem sua existência condicionada pela matéria. O mundo material apresenta-se-nos sob duas formas principais: substância e luz. A luz, forma de expressão da matéria, é radiação eletromagnética, emitida pela substância (2009, p.17 - 23).

É o estímulo provocado pela luz ao olho que possibilita a visão ao abrir - mos os olhos todas as manhãs. No romance, Saramago faz o alerta: *atenção*, quando indica o amarelo que se acende no farol do semáforo. Chevalier, em *Dicionário dos símbolos* (2009, p.40), sobre a cor amarelo, classifica: “intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão”. Nesse sentido, Pedrosa ainda acrescenta: “É a mais clara das cores e a que mais se aproxima do branco numa escala de tons” (2009, p. 110).

Podemos pensar que o autor de *Ensaio sobre a cegueira* utiliza a cor como metáfora da luz e da cegueira branca já na frase inicial do texto quando faz a aproximação simbólica da luz do farol amarelo com o clarão que cega. Meirelles, por sua vez, enfatiza o contraponto no audiovisual quando usa as cores trabalhando o jogo de luzes preenchendo todo o quadro ou *frame*¹⁸ com a cor vermelha focalizada no semáforo, logo no início do filme. O cineasta substitui a cor amarelo, e ao invés

¹⁸ Fotograma ou a menor unidade de um filme.

alterna o vermelho e o verde, utilizando para isso o sistema cromático de cor-luz¹⁹: o amarelo é uma cor secundária resultante da mistura das faixas luminosas do vermelho e do verde - cores primárias de cor-luz junto à cor azul. Com isso o cineasta traça a relação entre cor, luz, e visualidade, como argumentos sensoriais para representar a cegueira branca que se dá pela extrema luminosidade que faz cegar os olhos impossibilitando a visão.

Em *O olho e a visão*, Pedrosa sublinha a capacidade de alerta desempenhada pelo sentido da visão, seja em homens ou animais. O sentido da visão no homem atua como instrumento de defesa e proteção de maneira mais acentuada se comparado aos demais sentidos (audição e olfato, por exemplo), além de possibilitar as noções de medida e proporção, necessárias para a localização no espaço e/ou no tempo, fundamentais na organização da vida:

O olho é o mais ativo instrumento de defesa dos gêneros animais. Discernir o que os cerca já é julgar as possibilidades favoráveis e as adversas, já é o início da definição do amigo ou inimigo da espécie. Os demais órgãos dos sentidos desempenham a mesma função, porém de maneira [...] menos precisa e bastante mais imperfeita. Somente o olho é capaz de informar a distância, a direção e a forma dos objetos. Basta dizer que todo o conhecimento humano relativo a medidas de grandeza, do micro ao macro (volume, comprimento, área, peso, distância, velocidade, intensidade luminosa, cor, etc.), tem sua origem primeira na percepção visual (2009, p. 31).

Na história onde todos perdem a visão e passam a enxergar apenas um “mar de leite” ou “mar branco” - salvo uma mulher -, fica explícita a fragilidade dos personagens indefesos diante da privação da capacidade de ver, o que logo resultará num mar de caos e degradação humana ao cegarem todos, pouco a pouco. Nesse caso, sabe-se que a cegueira não se dá pela escuridão e sim pela forte luz branca, aquela luz intensa e brilhante que invade os olhos encobrendo a visão.

Após algumas considerações sobre Cor e Luz, para melhor elucidar - mos como esses elementos participam na construção narrativa das cenas retomamos a abordagem no filme: o farol vermelho se ilumina e dá o sinal de alerta; parece-nos

¹⁹ Relativo à Teoria Tricromática de Thomas Young (1773 – 1829): postulou que o olho devia conter receptores feitos de partículas que oscilavam com determinados comprimentos de ondas de luz (FRASER, 2007, p.24).

ser a ideia do cineasta a nos avisar enquanto espectadores, que o primeiro passo será estarmos atentos não apenas às ações e a história no plano audiovisual, mas principalmente à percepção do olhar e às sensações pelo estímulo visual. O semáforo é visto em primeiro plano²⁰, a seguir em plano aberto²¹ a *plongée*²² é focalizado o intenso fluxo de automóveis nas avenidas da cidade, logo é mostrado o cruzamento onde os carros ficam retidos no momento em que se dá o primeiro caso da cegueira branca atingindo um homem no interior do automóvel em frente ao farol.

Pensando as características da imagem nas cenas de *Blindness*, observamos que o filme se divide em três partes essenciais: a primeira parte, considerada do início do filme até o momento em que o primeiro grupo de cegos chega ao manicômio logo após o médico e a mulher; a segunda parte se passa durante todo o período da quarentena dentro do manicômio onde estão confinados os cegos; e, a terceira parte iniciada após o momento da fuga do manicômio depois do incêndio quando os cegos retornam a cidade, e daí até a sequência final de retorno a visão. Para cada uma destas etapas do filme nota-se que a imagem sofrerá alterações, Meirelles trabalha os diferentes momentos da ação dos personagens alterando a focalização e a iluminação de cada cena sempre voltada à ação dramática em curso.

Na primeira parte do filme a focalização traz a iluminação natural dos espaços com o colorido das cenas aludindo ao olhar naturalista que temos no dia a dia. Neste momento a única intervenção é marcada pelo quadro branco nas ocasiões do acometimento da cegueira quando o personagem é surpreendido ao cegar. Para o espectador o quadro branco funciona como o foco de luz que cega, ou seja, é a representação audiovisual da cegueira branca que vem sempre acompanhada do som ou ruído introduzindo na cena o contraponto sonoro. Com esse recurso o cineasta preenche a ausência da imagem pela percepção auditiva, já que, enquanto espectadores, nós também estamos privados da visualização das formas.

O som (similar a um sino) cria uma relação com a condição da cegueira [...]. Dessa forma, constitui-se de repetição de tema musical ou elementos melódicos associados às personagens ou mesmo às ideias, criando, assim, uma convenção sonora com significado específico (ALVES, 2012, p. 114).

²⁰ Plano mais próximo do espectador usado para dar maior evidência ao ator e ações do personagem.

²¹ Plano geral aberto: utilizado para mostrar cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, mostrando de uma só vez o espaço da ação.

²² Câmera de cima para baixo.

Comumente quando perdemos um dos sentidos é natural que outro seja acionado para a compensação sensorial. É sabido que pessoas privadas do sentido da visão aprimoram a capacidade auditiva. Mesmo na experiência comum de fechar os olhos percebemos melhor os sons que nos cercam, pois na ausência da visão a audição se torna mais aguçada.

O livro a partir do qual o filme foi adaptado, devido à própria situação que aborda – uma epidemia de cegueira branca – utiliza a descrição de estímulos sonoros como importante ferramenta narrativa. Um cego, via de regra, desenvolve uma audição mais apurada e passa a ter neste sentido seu principal canal de percepção do mundo. É bastante frequente no romance de Saramago que fatos sejam narrados sob o “ponto de escuta” dos personagens cegos [...] (PEREIRA, 2010, p. 50).

No filme o som acompanha o quadro branco quando é apresentado na tela de projeção ativando a relação entre os dois sentidos, visão e audição. O quadro branco, usado como metáfora da cegueira além de sinalizar que o personagem cegou naquele instante também intervém na continuidade das cenas caracterizando função narrativa para o observador fazendo a quebra (corte²³) entre a situação em curso e a próxima cena, ou nova ação.

A partir da chegada do médico e a mulher ao manicômio, a focalização se apresenta desnaturalizada com as cores desbotadas em tonalidades muito claras: para a iluminação ambiente verifica-se a incidência da luz direta (luz branca) muito intensa indicando a mudança da ação dramática e a relação com a brancura da cegueira. Nesta etapa temos novo indicador dramático da ação, o contraste de luz e sombra, efeito visual originário do Barroco²⁴ usado na pintura do século XVII, especialmente por artistas como Caravaggio e Rembrandt.

Especialmente nas cenas mais violentas em duas ocasiões pontuais: a cena da violação das mulheres como moeda de troca por comida, ou ainda, no episódio do incêndio no manicômio quando a cega atea fogo ao colchão no intuito de acabar com o sofrimento daquele estado de coisas em que todos, homens e mulheres, estavam submetidos. Foi utilizado para compor o ambiente cenográfico o forte contraste de sombras lembrando a coloração usada como efeito dramático nas

²³ Em uma sequência é o corte de uma cena para outra.

²⁴ Cf. Giulio C. Argan, *Imagem e persuasão*. Companhia das letras, 2004.

composições barrocas em pintura. Esse recurso foi determinante para enfatizar o acento dramático também na linguagem fílmica quando Meirelles cria o cenário de violência, terror, e concupiscência - tomando o tratamento pictural barroco como símbolo -, usando a desconstrução das formas no espaço através da penumbra onde os corpos e objetos se diluem.

Deixando o ambiente e os personagens na penumbra, o espectador não tem clareza da ação, portanto não conseguindo distinguir com evidência o que se passa na encenação. Provavelmente a essa impossibilidade de nitidez da imagem dificultando a visualização é acrescentada o temor e a angústia passível de ser denotada nas personagens femininas aterrorizadas ante a impossibilidade de defesa ou fuga, pois é tácito o que lhes ocorre, e esta é a única certeza que experimentam na condição de mulheres ali naquele local de degradação.

O observador então experimenta uma situação em que reconhece o que está sendo mostrado na cena por compreender do que se trata - uma ação de extrema violência e brutalidade (o estupro coletivo de mulheres) -, todavia não há a possibilidade de visualizá-la com nitidez na escuridão em que está sugerido o ambiente da degradação do humano na obscuridade da razão, da racionalidade (no sentido do sensível), e do discernimento. Podemos ouvir os gemidos dos homens misturados aos gritos de dor e choros das mulheres em seu desespero, contudo as formas dos corpos e rostos apresentam-se confusas e difusas nas sombras. Nessa etapa dá-se a segunda parte do filme, como indicado anteriormente.

Após a fuga do manicômio no retorno à cidade, as imagens voltam a ser naturalizadas deixando a predominância do branco e das tonalidades lavadas para retomar a coloração natural, isso pode ser observado principalmente nas cenas externas quando é mostrada a paisagem com a vegetação (árvores, flores, frutos). A passagem pela cidade até a chegada à casa dá-se com a personagem a mulher do médico como guia de cegos e protetora destemida capaz de tudo para assegurar-lhes a sobrevivência. A câmera subjetiva²⁵ acompanha o destino da mulher à

²⁵ Quando o espectador ou o ator tem o ponto de vista da câmera e se move com ela, ou se move no lugar dela.

procura de comida e roupas para si e os outros que a acompanham e dela dependem. A cidade é mostrada através dos olhos desta personagem quando encontra o depósito de comida de uma loja, ou no momento em que entra na igreja e reconhece os santos vendados enquanto alguém fala as cegas no templo. Daí por diante se dá a caminhada de encontro ao lar, a chuva que lava a cidade e a todos, e a celebração do reencontro em casa.

O tempo decorrido na história que não temos informação de datas do início e fim dos acontecimentos da cegueira branca, também é marcado pela cor: na casa do médico há sobre a mesa um prato branco com três frutos frescos que lembram tangerinas, focalizados em primeiro plano quando o médico e a mulher são levados para a quarentena. Ao retornarem a casa do médico e da mulher após toda a saga entre o manicômio e a cidade, é novamente mostrado o prato com as frutas, mas desta vez os frutos já estão deteriorados, vemos o aspecto da cor e da forma, e através desta indicação o espectador conclui sobre a passagem do tempo e a duração da episódica da ação no filme.

A alteração da cor na imagem corresponde aos aspectos da trama, e se dá na medida em que a ação se transforma de acordo com as tensões dramáticas em analogia ao processo de degradação dos personagens. Outro elemento utilizado por Meirelles para levar carga dramática à ação é o *chiaroscuro*, determinado pelo forte contraste entre áreas de luz e planos escuros, a partir da técnica proveniente da pintura, usada no cinema pelo diretor que admite no seu trabalho referências a artistas de diversos estilos e épocas. Em *A cegueira sob duas ópticas: o livro e a adaptação para o cinema*, Andrade, afirma:

A transposição do livro para o filme problematiza as complexas relações sociais atualmente e exemplifica o caráter mais popular do cinema [...]. Cada uma das linguagens possui especificidades estéticas únicas. Como era de se esperar, há semelhanças e diferenças na adaptação do livro para o cinema, sendo que os elementos que as diferem enriquecem a transposição (ANDRADE, 2012, 254).

3.2 O VISÍVEL E O INVISÍVEL NA CEGUEIRA BRANCA

É interessante estar atento às transformações da iluminação trabalhada a cada cena na acentuação dos contrastes de claro-escuro na passagem das sequências de acordo com a intensidade da ação e a temática da cena. A imagem ora traz ênfase à luz branca na coloração muito clara, em tonalidades lavadas e desbotadas; ora, imagens muito escurecidas acentuando as sombras e a penumbra. Tanto numa como noutra situação a proposta do cineasta é dificultar a nitidez na visualização desconstruindo a forma.

Nas cenas de intensa luz e brancura (saturação luminosa) a nos incomodar a visão, como espectadores, é notada a possibilidade do estranhamento em analogia (visual) à cegueira branca provocada nos cegos da história. Diferentes técnicas de focalização da imagem foram observadas nas cenas em todo o filme, dentre estas destacamos aspectos que prevaleceram: imagens duplicadas, sobrepostas e refletidas; imagens justapostas ou rebatidas (em simetria); fusão de imagens; e, a desintegração da forma até chegar à abstração através do efeito da luz branca. A introdução do quadro branco faz a quebra da sequência introduzindo nova ação à cena.

Em *A narrativa na encruzilhada: a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema*, a autora compara os modos como o realizador F. Meirelles desenvolve a adaptação do texto literário para o cinema utilizando os subsídios oferecidos no romance, e observa:

Meirelles é minucioso neste processo. A cada passo mostra o ponto de vista dos personagens: imagens desenquadradas e desfocadas, jogos de reflexos e transparências, em vidros e espelhos, combinados ou não com efeito de 'mar branco', [...], *de forma a fazer o espectador experienciar as limitações impostas pela cegueira, descritas, no livro, pelo narrador* (SOUSA, 2012, p.89, grifo nosso).

Como exemplo, citamos as cenas do manicômio promovendo efeitos de indistinção das formas na acentuação da luz (brancura), ou por oposição, a plena escuridão - quando não há possibilidade do espectador distinguir com precisão o que está focalizado na cena. Aludindo a cegueira branca, assim como os personagens, o

espectador é levado a experimentar uma imagem indefinida composta de formas diluídas de pessoas e coisas no quadro branco. Sobre o assunto, Sousa afirma:

Quanto ao tom do filme, ele é-nos dado essencialmente pela imagem: no início, as imagens são claras, coloridas e realistas. Depois, incluem cada vez mais efeitos para mostrar a cegueira que alastra. À medida que o narrador literário vai sendo mais explícito e rude na descrição, a imagem no filme reflecte mais graficamente a degradação e imundície, e vai escurecendo, escuridão que atinge o pico nas cenas de violação e na do incêndio (2012, p. 93).

Outro fator importante no efeito de desconstrução da imagem pretendida por Meirelles tem seu correspondente na música. A notação minimalista da música do Grupo Uakti ao longo do filme enfatiza os cortes e as quebras na continuidade das cenas marcando a introdução dos quadros brancos que interferem nas sequências, outro dado importante é a presença da música como marcação de eventos emocionais e psicológicos. A música que, neste caso, mais se assemelha a timbres de sinos e campainhas, determinou o ritmo das cenas junto ao enquadramento, focalização, e iluminação. Lembramos que no audiovisual o som faz parte da imagem e está integrado a esta como coisa única na apreensão das formas sensíveis e audíveis.

[...] como os personagens não vêm, a imagem torna-se difusa e percebemos mais claramente a acção através dos sons ambiente, por exemplo, nas situações em que os vilões se aproximam ou vigiam a entrada da camarata [...] ou, nas cenas de violação, os gritos e gemidos de dor das mulheres e as gargalhadas maquiavélicas e os gemidos de prazer dos homens. Nestes casos, a imagem é desfocada, confusa, quase indiscernível; são os sons que guiam o espectador pela narrativa e não a imagem (SOUSA, 2012, p. 91).

Faltando a possibilidade de fixar as imagens do mundo através da memória visual, o espaço se reduz apenas ao espectro de incertezas para os personagens mostrados na história. E, nisso consiste uma das premissas do cineasta ao tentar conduzir o observador ao estranhamento, e à experiência do olhar que se desloca do quadro branco de luz saturada, para noutros momentos chegar à penumbra e quase escuridão - e nessa dinâmica pensar a narrativa reflexiva e provocadora do romance de José Saramago.

Ressaltamos a habilidade e a coerência na ralação traçada entre a metáfora da luz aplicada à fotografia de C. Charlone no filme. A adequação das metáforas visuais

presentes no texto do romance à linguagem cinematográfica com os recursos disponíveis para isso, foi em muitos momentos o grande desafio do cineasta, e motivo de reflexões e análises de qual a melhor forma, o melhor método, e usos de materiais para trabalhar a imagem e alcançar o resultado desejado. No trecho abaixo nota-se o acento barroco compondo a dramaticidade da paisagem no romance descrita por Saramago em analogia com a composição no audiovisual:

[...] ali por sua vez se despiu, olhando *a cidade negra sob o céu pesado. Nem uma pálida luz nas janelas, nem um reflexo desmaiado nas fachadas*, o que ali estava não era uma cidade, era *uma extensa massa de alcatrão que ao arrefecer se moldara a si mesma em formas de prédios, telhados, chaminés*, morto tudo, apagado tudo. [...] Entrou. Tinham-se tornado em *simples contornos sem sexo, manchas imprecisas, sombras a perderem-se na sombra*. Mas para eles, não, pensou, *eles diluem-se na luz que os rodeia*, é a luz que não os deixa ver. *Vou acender uma luz*, disse, neste momento estou quase tão cega como vocês [...] (SARAMAGO, 1995, p.260, grifo nosso).

A situação dos personagens no filme denota o reflexo da dúvida sobre a condição humana: a condição de labirinto e a perda da identidade diante da cegueira, a descrença no humano aliada à impossibilidade da visão segue nos descaminhos que cegos trilham em meio à cidade. Vagam como *peregrinos*, como descreveu o autor, caminhando imersos à luz que lhes ofusca os olhos sem saber onde estão e para onde se dirigem - a não ser pelo fato de ter alguém que os guie, uma mulher, todavia ainda imersos na brancura tateando em vão. Sempre recorrendo à pintura de Bruegel também descrita no romance, é interessante notar como Saramago descreve sobre esta questão em dois trechos escolhidos por exemplificar com maior clareza o quadro do pintor renascentista:

Diz-se a um cego, *Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir*, é que não há comparação entre viver num *labirinto* racional, como é, por definição, um manicômio, e *aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade*, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar (1995, p.211, grifo nosso).

O cineasta pensou o seu trabalho vendo o livro como “obra aberta” a muitas interpretações. Com o andamento das filmagens muitas dúvidas ainda povoavam suas ideias sobre o trabalho no filme, e Meirelles procurou manter no audiovisual a

relação com o texto do romance como premissa para o foco narrativo, com isso demonstrando preocupação especial na ênfase reflexiva do livro:

Esse é um texto que gera muitas perguntas, mas nenhuma resposta, levanta questões sobre a evolução do homem, nos faz refletir criticamente mas não aponta direções. Cada um terá que descobrir o caminho por si só. É uma história pós-moderna. *Creio que por ser assim tão aberto, este livro permite que cada um o leia projetando suas próprias questões e todas as leituras parecem fazer sentido.* Não é à toa que tanta gente diz ser este o seu livro favorito, quem dera fazer um filme com 5% desta qualidade (MEIRELLES, 2007, grifo nosso).

Em diálogo com o romance, o cineasta trabalha nas cenas do filme a ideia da desconstrução da forma utilizando-se de recursos pictóricos como a ausência da luz (sombras) em contraste com os quadros brancos de saturação luminosa, enfatizando as metáforas visuais.

No jogo de luz e sombras, convoca o espectador a ver e pensar as imagens, mais que isso, questionar e até duvidar (por vezes) na impossibilidade de reconhecer os atores e objetos em cena, quando na indefinição da forma levada até o grau de abstração pressupõe analogias às incertezas a qual estamos submetidos em nossa sociedade atual. Na aproximação com a pintura como referências para algumas cenas, Meirelles acrescenta à linguagem cinematográfica o diálogo com a plasticidade e os códigos das artes visuais dialogando com o observador através do uso de cores, formas, e temática criando um aparato intertextual favorável nesse confronto.

3.3 A BANDA SONORA: A MÚSICA EM *BLINDNESS*

A banda sonora é o conjunto de sons no filme, e se divide em três categorias: as falas, a música, e os ruídos. J. Aumont, em *A análise do som fílmico* (2009, p.133), define que o material sonoro pode ser classificado de acordo com as diferentes funções que assume em: *explicação, caracterização, e descrição*. O audiovisual é a junção de sons e imagens em um mesmo plano, e no filme isso se dá através da montagem no trabalho de pós-produção. A banda sonora reúne o aparato sonoro

existente no filme, e está relacionada ao ritmo da ação, as motivações afetivas e emotivas, e as denotações psicológicas, reflexivas e informativas.

Nos primeiros anos do cinema antes do advento da sonorização, a imagem além de agregar valor de qualidade plástica atuava como elemento simbólico e semântico. Todavia devemos entender que esses aspectos da imagem continuam presentes e inseparáveis às formas sensíveis, a diferença está no ganho de autonomia adquirida pela imagem com a adição do som.

Com o cinema sonoro, “a utilização normal da palavra [...] libera em parte a imagem de seu papel explicativo para que possa consagrar-se à sua função expressiva” (MARTIN, 2003, p. 114). No cinema mudo “a imagem tinha então que assumir sozinha uma pesada tarefa explicativa além de sua significação própria: intercalação de planos ou montagem rápida destinadas a sugerir uma impressão sonora [...]” (Martin, 2003, p.113). Neste momento do cinema a imagem agregava funções para além das qualidades plásticas como as indicações do som que eram feitas através de códigos visuais voltados a sugerir ao espectador as sonoridades do filme: as palavras (intertextos), a música e os ruídos (sons da natureza, máquinas, chiados, etc.).

A partir do cinema sonoro a função essencial do som, em linhas gerais, se fixou em reafirmar o que está sendo mostrado na imagem, mas não se limita a isso. Ainda segundo Martin, “o som coloca à disposição do filme um registro descritivo bastante amplo. De fato, pode ser utilizado como *contraponto* ou *contraste* em relação à imagem, [...], de maneira *realista* ou *não realista*” (2003, p.113, grifo do autor). O som tem função narrativa e está relacionado à continuidade através dos diálogos, da atmosfera musical, e efeitos sonoros em geral. O especialista relacionou as diversas contribuições do som para o cinema, e assinalou as mudanças ocorridas na realização dos filmes, que modificaram em grande parte a montagem, a focalização e o enquadramento dos planos.

Dentre as novas funções assumidas pelo som desde então, e utilizadas hoje no cinema, observa-se: *o realismo* ou *a impressão de realidade*, o som aumenta a

autenticidade, credibilidade e materialidade estética da imagem; *a continuidade sonora* é o que proporciona unidade ao filme tanto ao nível da percepção quanto ao da sensação estética; *a utilização da palavra*, além dos diálogos, a voz em *off* abre ao cinema o domínio da psicologia ao tornar possível o recurso da exteriorização dos pensamentos mais íntimos; o *silêncio*, passa a exercer função dramática e simbólica; *as elipses de som e imagem*, quando é ocultada a imagem para que sobressaia a ação; *a justaposição da imagem e do som*, favorece a criação de todo tipo de metáforas e ações simbólicas; e, *a música*, pode estar relacionada a ação ou, no filme, ser material expressivo único (MARTIN, 2003, grifo do autor).

Em *Blindness*, a trilha sonora do filme foi criada pelo Grupo Uakti que tem como maestro o Marco Antônio Guimarães (compositor e arranjador), e os músicos Paulo Sérgio Santos, Arthur Andrés Ribeiro e Décio Ramos.

O Uakti é um grupo brasileiro de música instrumental fundado em 1978, e conhecido por utilizar instrumentos musicais não convencionais que são fabricados artesanalmente pelos próprios músicos utilizando-se de materiais alternativos como tampas de painéis, baldes, tubos de PVC, garrafões plásticos, borracha, cordas, madeiras, vidros, e todo o tipo de material que os músicos consideram possível de extrair sons. Alguns desses instrumentos são: chori, gig, pan, iarra, tampanário, unicordio, marimbas, trilobita, tambor d'água, tambor metálico, tubo-grande, garrafa soprada, flauta-pan, dentre outros. Os músicos também tocam instrumentos convencionais, mas para o filme de Meirelles todas as composições foram criadas a partir de instrumentos alternativos em composições inéditas.

Uma das principais diferenças entre a linguagem literária e a cinematográfica é a presença da trilha sonora. O cinema conta com essa componente de força inquestionável que muitas vezes transmite uma mensagem mais contundente que a própria cena imagética. No filme, a música [...] confere o tom certo para as cenas, aumentando a intensidade (e tensão, obviamente) em momentos como o do incêndio e transmitindo tranquilidade e júbilo, como na cena em que os cegos nas ruas recebem a água da chuva como algo divino [...] A trilha conduz o espectador para aquela sensação pretendida e respalda as imagens (ANDRADE, 2012, p. 258).

Desde a idealização da música para o filme, o cineasta pretendia o uso de som experimental, algo que surpreendesse o público e fosse o diferencial sonoro no

filme. Sendo um filme sobre visão, como sempre enfatizou, e utilizando a ausência da imagem como metáfora da luz através dos quadros brancos e, em algumas vezes também a ausência da luz em quadros escuros, o som precisaria sobressair-se; segundo o diretor:

[...] a idéia de fazer a trilha com o Uakti foi justamente trabalhar com timbres desconhecidos, com o intuito de colocar o espectador num universo sonoro tão novo quanto o mundo da cegueira. Orquestra, quartetos de cordas, pianos ou violões, por serem muitos 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).

As músicas foram compostas da seguinte maneira: foi pedido pelo cineasta, “a criação de uma trilha sonora minimalista, sem temas grandiloqüentes”, e sessenta faixas foram criadas para o filme pelo Marco Antônio e seus músicos - a trilha do filme foi exclusivamente composta com as músicas do Uakti. Em fase de montagem do filme, Meirelles recebeu do músico seis faixas para serem colocadas em cenas específicas com pontos de entrada e saída de som definidos, e mais cinqüenta e quatro temas para serem utilizados de acordo com a mixagem, “após uma rápida introdução para cada composição, ouvíamos tentando imaginar para qual cena do filme funcionaria” (MEIRELLES, 2008).

O trabalho com a trilha sonora fez com que Meirelles priorizasse o ritmo e a ação dramática. Em certas cenas o diretor pretendeu imprimir maior ritmo à ação através da música, e para conseguir tal efeito foram necessários procedimentos de mixagem de som:

Música leve para cena dramática, [...], muitas cenas precisavam de uma música que as fizesse crescer em tensão ou que fossem mudando de clima pouco a pouco”. [...] Para conseguir estas mudanças de clima, começamos a combinar mais de uma música numa mesma cena. Às vezes somávamos três ou quatro pistas” (MEIRELLES, 2008).

O uso do som em contraponto à imagem lembra-nos o que já havia assinalado Martin (2003, p.94), nesse contexto o som funciona como “metáfora dramática”, desempenhando “um papel mais direto na ação, proporcionando um elemento explicativo útil para a condução e compreensão do enredo”.

A unidade entre som e imagem é realçada a cada cena nos contrapontos, luz, timbres sonoros, quadro branco, ou ainda na ausência de luz, o quadro escuro,

confrontando a significação da imagem no audiovisual. Em *Blindness*, esta equivalência foi pretendida para trazer a instância da cegueira branca à tela de projeção na tentativa de mediatizar tal expectativa com o público.

3.4 A IMPROVISAZÃO: A MARCA DE F. MEIRELLES NO CINEMA

A improvisação que se tornou a marca do diretor em seus trabalhos no cinema também faz parte de algumas das sequências mais marcantes em *Blindness*. O trabalho com os atores está sempre carregado de criatividade, e para os momentos de interpretação a criatividade do ator é vista como somada aos processos técnicos e a direção da cena. Nos ensaios a motivação para o improvisado é incentivada e bem recebida pelo diretor e, é dessas intervenções criativas que surgem as novas possibilidades na construção de um arco dramático, ou o traço de um perfil ficcional do personagem.

Desde o trabalho de direção no filme *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles se tornou conhecido mundialmente quando obteve quatro indicações ao prêmio Oscar. Nesse filme, trabalhou com mais de duzentos atores principiantes que faziam parte da Ong. Nós do Morro, projeto de teatro desenvolvido por Guti Fraga com crianças e jovens de comunidades (favelas), sendo fundado posteriormente o grupo Nós do Cinema, a partir do trabalho realizado no filme (NAGIB, 2006). O cineasta passou a ser conhecido pela liberdade de interpretação que dispensa aos atores, motivo que cativou uma legião de admiradores no círculo de artistas. No trabalho de interpretação é sempre possível esta abertura, diz, mas ressalta que isso não significa que tudo seja improvisação, para improvisar é necessário muito trabalho sério e criterioso.

Meirelles recebeu o roteiro do filme já pronto, como vimos, mas ainda assim a marca do diretor se manteve presente também na participação dos atores em momentos de improvisação e criação. Sempre permitida durante as gravações, e algumas vezes até incentivada, esse procedimento se tornou a sua marca registrada no cinema. A abertura que o diretor transmite aos atores no *set* carrega liberdade à interpretação,

e não por acaso o desejo de vários atores em participar de seus filmes. O cineasta revela que poder improvisar durante a atuação é o sonho da maioria dos atores, mas esta é uma prática pouco comum se tratando de cinema, principalmente em grandes produções.

Em *Blindness* algumas cenas foram marcadas pela improvisação, como é o caso em duas sequências relacionadas a seguir:

Nesta primeira sequência, a cena está ambientada no manicômio e mostra o casal, o primeiro homem cego e a esposa: a câmera focaliza o casal em primeiro plano, eles estão sentados no pátio interno ao manicômio, e a frente do casal arde uma fogueira. Após a finalização do diálogo, a atriz (Yoshino Kimura) chora e a câmera mostra em plano aberto o lixo que alimenta o fogo tendo ao fundo o muro que cerca o local de confinamento. O diálogo da cena foi realizado a partir da conversa natural entre o casal, segundo Meirelles, a atriz não sabia que estavam sendo gravados naquele instante. Tudo acontece quando os atores conversavam sentados diante do fogo, antes de ser iniciada a gravação: lembrando a semelhança de uma ocasião vivida por eles a pouco tempo, diante do templo na comemoração do ano novo no Japão. A cena foi rodada, o roteiro foi abolido, e as falas ficaram em condução livre a cargo do ator Ysuke Iseya.

No segundo caso, o rei da ala três (Gael Bernal) quando todos estão confinados às condições precárias do manicômio: o personagem se declara rei e ironizando as comunicações do governo feitas pela TV a cegos, quebra o aparelho de televisão e começa a cantar *I just called to say I love you*, canção bastante conhecida do público gravada por Stevie Wonder (cantor norte-americano que não obstante, é cego). Esta cena de total improvisação numa brincadeira do Gael, segundo Meirelles, foi um momento de descontração entre os atores antes de rodar quando o cineasta viu ali uma ironia que combinava com o perfil ficcional do personagem interpretado por esse ator, decidindo por incorporá-la ao filme.

Segundo Gerbase (2010), o trabalho de interpretação dos atores segue princípios atribuídos a *Tipos de ações* que podem ser: Ações interiores; Padrões de ações físicas; Sistema, e não-fórmulas (Stanislavski); Memória sensorial; Memória afetiva;

Improvisação; e Antistanislavski. Cada método assinalado supra, geralmente, segue determinações em acordo com o propósito do realizador no resultado pretendido com os atores e o tipo de filme.

No cinema, a improvisação é rara se comparado ao teatro que a utiliza com frequência. Gerbase ainda destaca que: “as improvisações costumam ser ferramentas para melhorar cenas especialmente difíceis, que parecem resistir a todos os esforços” (p. 57). O especialista explica que na improvisação os atores devem abandonar a marcação e o roteiro, e “simplesmente representem a ação como ela se apresenta em sua essência, criando diálogos e ações em tempo real” (p. 57). No cinema, Meirelles considera o trabalho com os atores um momento de criação, e por isso mesmo vê como uma prática conjunta e não somente o trabalho do diretor, acredita que abrir a possibilidade criativa enriquece e traz novos caminhos à interpretação, principalmente na construção do personagem e seus desdobramentos na ação contribuindo com a história e refletindo-se no resultado do filme.

4 CONSIDERAÇÕES

No primeiro capítulo deste trabalho priorizamos uma abordagem a narrativa do escritor português José Saramago a partir de breve análise às características narrativas na obra deste autor no *Ensaio sobre a cegueira*, mas também considerando outros textos.

Para isso focalizamos as relações de aproximação entre o texto literário, verbalidade, e a visualidade observada na narrativa de base alegórica quando a percepção do autor voltada à presentificação do cotidiano, a oralidade, e a intertextualidade, recorre inúmeras vezes as descrições tomadas de empréstimos às artes visuais.

Relacionamos o ensaio *Visibilidade* de Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, aos traços de visualidade no texto de Saramago, em especial, no *Ensaio sobre a cegueira*, na intenção de situarmos aproximações entre literatura e imagem através do pensamento de Calvino sobre a criação literária.

Efetuada as relações entre texto e imagem através do ensaio de Calvino, exemplificamos sobre esta questão com as narrativas *Levantado do chão* (1980), *Manual de pintura e caligrafia* (1977), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), e *A caverna* (2000), também apontamos para a adaptação dos livros do autor em outras formas de expressão artística, inclusive para o cinema. A seguir, assinalamos brevemente sobre a linguagem cinematográfica, e traçamos breve histórico do cineasta Fernando Meirelles no trabalho da adaptação de livros para o cinema.

No segundo capítulo, é onde tratamos do trabalho de criação do realizador Fernando Meirelles quando explicitamos, a partir da interpretação dos dados registrados pelo cineasta no *Blog de Blindness*, o processo de realização do filme. Também analisamos o trabalho do diretor através do filme *Blindness*, material imprescindível e cerne desta pesquisa. Para isso abordamos sobre a visão do realizador no trabalho de construção do discurso audiovisual a partir do texto do romance *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, e o roteiro de Don McKellar. Nesta parte do

trabalho levantamos questões como: as locações, o elenco, os personagens, a pintura, as metáforas audiovisuais, a pintura em diálogo com o texto do romance, e a forma de apresentação publicitária do filme.

No terceiro capítulo, tratamos de aspectos da criação e direção do filme, todo o trabalho desde o início da pesquisa está sempre focado na interpretação dos dados, seja, o filme e os relatos do cineasta F. Meirelles durante o período das gravações. Nesta ocasião analisamos sobre os usos da luz, da cor, o tratamento da luminosidade das cenas através da metáfora da visão, e também às relações efetuadas pelo cineasta com a pintura e o texto do romance. Como informações relacionadas ao processo criativo do realizador, abordamos sobre a trilha sonora composta pelo Grupo Musical Uakti, no item Banda sonora, além do trabalho singular e pouco comum no cinema que o diretor realizou com os atores, a Improvisação.

Durante o trabalho de pesquisa muitas dúvidas estiveram presentes em todo o percurso, a maioria delas centradas na preocupação de se estar contemplando os quesitos necessários para a abordagem do assunto. Mesmo tendo verificado ao longo da pesquisa que não havia uma regra a ser seguida, pois da coleta realizada sobre o tema, o filme *Blindness* na versão do romance *Ensaio sobre a cegueira* para o cinema, encontramos as mais diversas abordagens sob diferentes aspectos. Assim, concluímos que o trabalho foi satisfatório trazendo amplo aporte informativo na abordagem do assunto pretendido, e proporcionando novas aproximações investigativas sobre a temática, possivelmente podendo ser desenvolvidas em trabalhos posteriores.

5 REFERÊNCIAS

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção: Fernando Meirelles. Produção Rombhus Media, Bee Vines Pictures, O2 Produções. Distribuição: Miramax. Canadá, Brasil, Japão, 2008. 1DVD.

LA GRANDE STORIA DELL' ARTE: Il quattrocento (seconda parte). Roma: Gruppo Editoriale L'espresso, 2003.

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna:** do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de D. Bottmann e F. Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. **Arte moderna na Europa:** de Hogarth a Picasso. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

_____. **Clássico anticlássico:** o renascimento de Brunelleschi a Bruegel. Tradução de Lourenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Imagem e persuasão:** ensaios sobre o barroco. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** 10 ed. Tradução de Estela Abreu e Cláudio Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme.** Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Texto e grafia, 2009.

_____. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** 5 ed. Tradução de Eloisa A. Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme.** 7ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2009.

BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo.** Campinas: Papirus, 2008.

BAUMAN, Zigmunt. **Confiança e medo na cidade.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahah. 2009.

BAUMGART, Fritz. **Breve história da arte.** Tradução de Marcos Holler. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAZIN, André, **Cinema:** ensaios. Tradução de Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas à luz:** a encenação no cinema. Tradução de Maria Luiza Machado. Campinas: Papirus, 2008.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória.** 2ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** 3ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** 2ed. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário dos símbolos.** Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Silva, 2009.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna.** Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Tradução de A. Tugny, O. Teixeira e R. Caixeta. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos ao cinema moderno.** Tradução de Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** 2 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: ed. 34, 2010.

DUROZOI, Gérard. **Dicionário de filosofia.** 2ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1996.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Tradução de Hildegard. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Apresentação, notas e revisão téc. José Carlos Avellar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FAURE, Élie. **A arte renascentista.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema.** Rio de Janeiro: EdPuc-Rio: 7 Letras, 2010.

FRASER, Tom e BANKS, Adam. **O guia completo da cor.** Tradução de Renata Bottini. São Paulo: Senac-SP, 2007.

GERBASE, Carlos. **Direção de atores.** 3 ed. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2010.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

JANSON, H. W. **História geral da arte: renascimento e barroco.** Tradução de J. A. Ferreira de Almeida com adaptação para o português de Maurício B. Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac-SP, Itaú cultural, 2009.

LYRA, Marcelo. **O adaptador:** cineasta de *Ensaio sobre a cegueira* discute a dificuldade de adaptar obras literárias difíceis de traduzir em imagens. Revista Língua Portuguesa. São Paulo, ano 3, n. 38, dez. 2008.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia.** Tradução de M. Krauss e V. Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela:** modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Paulo Nevez. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** 2 ed. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro:** matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

PANOFZKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** 3 ed. Tradução de Maria Clara Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PAREYSON, Luigi. **Problemas de estética.** 2 ed. Tradução de M. Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente.** 5 ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1989.

PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Senac-SP: Itaú Cultural, 2003.

RABIGER, Michael. **Direção de cinema:** técnicas e estética. Tradução de Sabrina R. Netto. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção.** Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. Revista. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 2 ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SARAMAGO, José. **Cadernos de lanzarote**. Companhia das Letras, 1997.

_____. **Da estátua à pedra**. Belém: Edufpa e Fundação José Saramago, 2013.

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

_____. **Levantado do chão**. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **Manual de pintura e caligrafia**. Lisboa: Caminho, 1983.

_____. **O caderno**: textos escritos para o blog setembro de 2008 – março de 2009. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação**: como transformar fatos e ficção em filme. Tradução de Andres N. Mariz. São Paulo: Bossa nova, 2007.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. de Marie-Anne Kremer e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

TULLARD, Jean. **Dicionário de cinema**: os diretores. Tradução de M. Gomes Júnior. Porto Alegre: L&PM, 1996.

WATY, Ivete, S. FONSECA, Maria Nazareth, CURY, Maria Zilda. **Palavra e imagem**: leituras cruzadas. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

Websites

ALVES, Renata da Costa. **A reescritura de *Ensaio sobre a cegueira* no cinema**: ressignificações das imagens. Dissertação de Mestrado em Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/ri/bitstream/riufc/8083/1/2012_dis_rcalves.pdf. Acesso em: 20 set. 2013.

ANDRADE, Júlia Pereira Zuza. **A cegueira vista sob duas ópticas**: o livro e a adaptação para o cinema de *Ensaio sobre a cegueira*. Impossibilia. Universidade de Coimbra, nº 4, 30 outubro 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-ACegueiraVistaSobDuasOpticasOLivroEAAdaptacaoParaO-4052369.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2013.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. **As cavernas em *A caverna***: dialética, alegoria e multiplicidade de sentido em José Saramago. Nau literária. Porto Alegre, v. 02, n. 2, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://seer.dev.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/4878/2793>. Acesso em: 22 fev. 2014.

BRUEGEL, Pieter. **Pieter Bruegel, O velho**. In: Wikipedia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pieter_Bruegel,_o_Velho>. Acesso em 4 mar. 2014.

MENDES Júnior. **Cronópios**: vivíssima literatura, ano 8, 2008. Psicologia como ciência: a crise da subjetividade privatizada. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3381>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

MEIRELLES, Fernando. **Blog de Blindness**. Disponível em: <http://o2filmes.com.br/blogs/blog_blindness>. Acesso em: 8 mar. 2013.

OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de. **O cinema nacional contemporâneo**: a produção de Fernando Meirelles sob a perspectiva do pós-moderno. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Culturas Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/14017/1/Vanessa%20Kalindra.pdf>>. Acesso em: 4 mai. 2013.

OPOLSKI, Débora Regina. **A análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio sobre a cegueira**. Dissertação de Mestrado em Música, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009. Disponível em: <http://www.artes.ufpr.br/musica/mestrado/dissertacoes/2009/DISSERT_DEBORA%20OPOLSKI%20.pdf>. Acesso em: 4 mai. 2013.

PEREIRA, Kira Santos. **Se podes ouvir, escuta**: a gênese audiovisual de Ensaio sobre a cegueira. 2 v. Dissertação de Mestrado em Comunicação – Estudos dos Meios e da Produção Mediática, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde.../2964121_1>. Acesso em: 2 jul. 2013.

SARAMAGO, José. **Sempre um papo**. Palestra gravada no Palácio das Artes, Belo Horizonte, maio de 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uqSqBAH1RIQ>>. Acesso em: 6 jan. 2014

SIMÕES, Eduardo. **Meirelles adapta livro de Saramago**. Folha de São Paulo, 13 de setembro de 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1309200607.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

SOUSA, Marta Noronha. **A narrativa na encruzilhada**: a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação - Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2012. Disponível em: <http://www.comunicacao.uminho.pt/cecs/content_res.asp>. Acesso em: 8 mar. 2013.

SOUZA, Adriana Vieira de. **Muito além do que se vê**: a alegoria em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. Dissertação de Mestrado em Letras, Programa de Pós-

Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_5012_.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2013.

UAKTI. Home page. Disponível em: <<http://www.uakti.com.br/>>. Acesso em: 8 set. 2013.

UAKTI. In. Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Uakti>>. Acesso em: 8 set. 2013.