

CAMILA CESCHIN MELFI MENEHINI

**O MAL BRANCO DE JOSÉ SARAMAGO NA TELA DE FERNANDO MEIRELLES:
A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA***

CURITIBA
2010

CAMILA CESCHIN MELFI MENEZHINI

**O MAL BRANCO DE JOSÉ SARAMAGO NA TELA DE FERNANDO MEIRELLES:
A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Prof^a Dr^a Brunilda Reichmann

CURITIBA
2010

SUMÁRIO

RESUMO	V
ABSTRACT	VI
INTRODUÇÃO	1
1 DO TEXTO LITERÁRIO AO FILME: O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS	
DO LEITOR / EXPECTADOR	14
1.1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: AS TESES DE HANS ROBERT JAUSS	14
1.2 AS TESES DE JAUSS E <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i> E <i>BLINDNESS</i>	19
1.2.1 A narrativa literária de José Saramago	19
1.2.2 A recepção do romance	22
1.2.3 <i>Ensaio sobre a cegueira</i> e o contexto sócio-cultural contemporâneo	29
1.2.4 A recepção da adaptação fílmica de Fernando Meirelles	32
2 TEORIAS DA ADAPTAÇÃO: NOVOS OLHARES	37
2.1 ADAPTAÇÃO ENQUANTO PROCESSO CRIATIVO E A VELHA QUESTÃO DA FIDELIDADE	41
3 A RECRIAÇÃO FÍLMICA DE FERNANDO MEIRELLES	50
3.1 OS <i>POSTS</i> DO BLOG DE <i>BLINDNESS</i>	50
3.2 PONTOS DE ESCUTA E PONTOS DE VISTA EM <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i>	59
3.2.1 A paisagem sonora da cegueira	61
3.2.2 A paisagem visual da cegueira	70
3.3 A PICTURALIDADE NAS OBRAS DE SARAMAGO E MEIRELLES	89
3.3.1 A descrição pictural em Saramago	89
3.3.2 Intermidialidade: a imagem e a busca da significação em Meirelles	101
4 <i>CEGUEIRA, UM ENSAIO</i>: VISÃO ALÉM DOS BASTIDORES	111
4.1 IMAGENS E RELATOS – SOBRE MÚLTIPLOS OLHARES	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	126
ANEXO A: NOTAS DE PRODUÇÃO/FICHA TÉCNICA DO FILME	129
ANEXO B: AUTORIZAÇÃO DE CESSÃO DE IMAGEM	157
ANEXO C: <i>POSTS</i> DO BLOG DE <i>BLINDNESS</i>	158

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a análise do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, e de sua adaptação fílmica, intitulada *Blindness* (2008), dirigida por Fernando Meirelles. Saramago publica em 1997, dois anos depois da publicação do romance, a obra *Cadernos de Lanzarote*, diário que relata, entre outros assuntos, o processo de escrita de *Ensaio sobre a cegueira*. Mais de dez anos depois, quando a obra é adaptada para o cinema, com roteiro de Don McKellar, o diretor também registra o processo de realização do filme através de um blog pessoal, intitulado *Blog de Blindness*. Dessa forma, os registros de ambos proporcionam ao leitor/espectador um olhar sobre os processos de criação das obras. A análise realizada no presente trabalho parte da gênese do romance em direção à adaptação fílmica, evidenciando os processos de mudanças e reinvenção que caracterizam as obras. O primeiro capítulo focaliza a recepção da obra literária e da adaptação fílmica, a partir das considerações teóricas de Hans Robert Jauss. A adaptação fílmica e o processo criativo que a envolve é problematizada no capítulo dois, respaldada pelos estudos contemporâneos de Linda Hutcheon, Robert Stam e Brian McFarlane. No capítulo três, destacam-se diversos aspectos da recriação fílmica, que evidenciam de que maneira ocorre a ressignificação do texto fonte de Saramago. No último capítulo, apresenta-se a obra *Cegueira, um ensaio*, também de Fernando Meirelles, livro publicado em outubro deste, dois anos após o lançamento do filme. Essa obra inclui entrevistas e depoimentos da equipe de produção, materiais que demonstram a preocupação estética de Meirelles na produção fílmica e revelam o caráter reflexivo e transformador de sua recriação.

Palavras-chave: Romance. Adaptação fílmica. Paisagem visual. Paisagem sonora. Picturalidade.

ABSTRACT

The objective of this study is the analysis of the novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995), by José Saramago, and the film adaptation, called *Blindness* (2008), directed by Fernando Meirelles. In 1997, Saramago published the book *Cadernos de Lanzarote*, a diary that reports, among other subjects, the process of writing the *Ensaio sobre a cegueira*, two years after the publication of the novel. More than ten years later, when the book was adapted to cinema, with the script by Don McKellar, the director also records the process of making the film through a personal blog, called *Blog on Blindness*. Thus, the records enable the reader/spectator to have a glance at the creative processes of the works. The analysis made in the present study begins with the novel and moves on to the film adaptation, showing the processes of change and reinvention that characterize the works. The first chapter focuses on the reception of the literary work and the film adaptation, constituting the Esthetics of Reception and the theses of the theoretician Hans Robert Jauss are used as the basis for the analysis. The adaptation and the creative process that surround it are problematized in chapter two, supported by the contemporary studies by Linda Hutcheon, Robert Stam and Brian McFarlane. In the third chapter, some stages of the film recreation are highlighted, which show how the resignification of the source text by Saramago is achieved. In the last chapter, the book *Cegueira, um ensaio*, also by Meirelles, published last October, two years after the launching of the film, is presented. This book includes interviews and statements by the production group, materials which demonstrate Meirelles' esthetic preoccupation in the production of the film and reveal the reflexive and transforming character of his recreation.

Key words: Romance. Film adaptation. Visual landscape. Sound landscape. Pictorial.

INTRODUÇÃO

Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim...

José Saramago

Escritor de um estilo inconfundível, José Saramago produziu ao longo de décadas. Sua obra, que compreende vários gêneros literários, entre eles poesia, crônica, conto, romance, dramaturgia e diário, revela um escritor talentoso e obstinado, que transforma com facilidade o ato de escrever em arte. Saramago é o único escritor de língua portuguesa que recebeu o Nobel de Literatura (1998), alcançando projeção mundial através de suas obras, muitas vezes consideradas polêmicas e alvos de censura.

Vindo de uma família pobre, filho de mãe analfabeta e avós também analfabetos, José de Sousa Saramago contraria o determinismo social que poderia ter lhe atingido. Segundo ele mesmo declara: “Eu não quero cair, enfim, nesta coisa do miserabilismo: eu fui pobre, eu fui pobre, eu fui pobre [...]”. E acrescenta: “Não houve uma força superior que olhasse para mim e dissesse: bom, eu vou te preparar uma vida muito bonita. [...] Agora, **é uma vida que não podia ter sucedido [...] em termos de pura lógica**¹” (minha ênfase). Contrariando a lógica, sua trajetória revela um autor reconhecido como um dos mais importantes escritores da atualidade, recebedor de inúmeros prêmios e distinções durante sua vida e, nesse ano de 2010,

¹Trechos da entrevista de José Saramago a Edney Silvestre, no Jornal da Rede Globo de Televisão, em 2007, disponível em: <http://www.globo.com/>.

homenagens póstumas após o seu falecimento².

Este trabalho tem como objetivo a análise da obra *Ensaio sobre a cegueira*, em suas representações literária e fílmica. A obra literária foi publicada por Saramago em 1995 e, por se constituir objeto de observação nesse primeiro momento, faz-se necessário contextualizá-la em meio à vasta produção literária do escritor. Pois, observando a sua trajetória podem-se perceber as mudanças que ocorrem em seu modo de escrever com o passar dos anos e de que maneira o *Ensaio* torna-se, então, tão singular como objeto de análise.

A obra *Ensaio sobre a cegueira* presta-se a múltiplas possibilidades para análise. Em seu diário, *Cadernos de Lanzarote*, (1997), o escritor fornece rico material sobre o momento de sua produção, revelando ao leitor algumas de suas escolhas e estratégias. O romance conta ainda com a adaptação fílmica sob direção de Fernando Meirelles (2008), objeto de estudo em um segundo momento, sob a ótica das estratégias utilizadas na adaptação que envolve o processo criativo da recriação de Meirelles. A obra passa claramente por um processo de mudanças e reinvenção contínua. Sua primeira transformação parte da concepção inicial do escritor, que é modificada no processo de escritura do romance. Com a adaptação fílmica, anos depois, a obra é resgatada passando por novo processo de transformação.

A análise objetiva partir da gênese da obra de Saramago em direção à obra de Meirelles, observando os múltiplos processos de transformação. Fernando Meirelles também “reflete” sobre sua obra e, através de seu blog pessoal, intitulado *Blindness*, o leitor pode acompanhar de maneira mais intensa em seu processo de

² José Saramago faleceu em 18 de junho de 2010, aos 87 anos. Dentre as muitas homenagens recebidas, a Biblioteca Nacional de Portugal realizou a exposição *Memórias de Saramago*, no período de julho à setembro de 2010. No Brasil, a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) e a Bienal do Livro de São Paulo também programaram homenagens ao escritor.

recriação. O *corpus* da análise será constituído dos diários de Saramago (*Cadernos de Lanzarote*), do romance *Ensaio sobre a cegueira*, do blog de Fernando Meirelles e da adaptação fílmica do romance.

Retomo, então, a contextualização da obra de José Saramago e de suas demais produções, considerando este ser um importante aspecto a ser observado.

Saramago publicou seu primeiro romance aos 25 anos, intitulado inicialmente *A viúva*, mas publicado sob o nome *Terra do pecado* (1947). Após essa obra inicial, o autor escreve poemas e contos, divulgados em jornais. Esboça também o início de alguns romances, porém não os publica. O fato é que até 1966, dezanove anos depois da publicação de seu primeiro romance, Saramago não publicaria nova obra, dedicando-se nesse período à tradução de grandes escritores e filósofos, entre eles Tolstoi, Baudelaire e Hegel. Em sua autobiografia, declara: “[...] começava a tornar-se claro para mim que não tinha para dizer algo que valesse a pena”³. Esse longo vácuo se encerra em 1966, com o lançamento de *Os poemas possíveis*, que marca seu retorno à literatura. Os poemas e as crônicas compõem as próximas publicações do escritor, entre elas o livro de poemas *Provavelmente alegria* (1970) e crônicas publicadas nas obras *Deste mundo e do outro* (1971) e *A bagagem do viajante* (1973). Produz também peças teatrais nesse período e, em 1977, a obra *Manual de caligrafia e pintura*, que traz o romance novamente como parte principal de sua obra. Mas é com o romance *Levantado do chão*, publicado em 1980, que, segundo Saramago, “nasce” o modo de narrar que caracteriza sua ficção novelesca⁴. O autor se refere ao seu modo particular de escrita, no qual há a supressão da maior parte dos sinais convencionais de pontuação, demarcadores de

3 Citação retirada da autobiografia de Saramago, disponível no site da Fundação José Saramago: <http://www.josesaramago.org/>

4 Parte da autobiografia de Saramago, disponível em: <http://www.josesaramago.org/>

pausas e entonações. Sua escrita provém do caráter oral de sua prosa e passa a ser sua marca registrada, aliada ao caráter político e social de suas obras.

A década de 80 marca a intensa produção do escritor. Se inicialmente houve um vácuo de quase 20 anos entre sua primeira publicação e as subsequentes, Saramago parece recuperar o tempo, apresentando ao leitor obras que demonstram cada vez mais sua maturidade enquanto escritor. Entre essas produções destaca-se a obra *Memorial do convento*, de 1982. A maneira com que fatos históricos mesclam-se ao seu modo peculiar de narrá-los, acrescentando elementos como a ironia e a sátira, desperta a atenção de críticos e leitores, transformando a obra em um marco na carreira do escritor que conta, ao longo dos anos, com tradução em mais de 30 países. As obras que seguem são: *O ano da morte de Ricardo Reis* (1986), *A jangada de pedra* (1986) e *História do cerco de Lisboa* (1989).

Cada vez mais conhecido e reconhecido pelos leitores e críticos é no início dos anos 90 que o escritor causa grande polêmica, ao publicar em 1991 o romance intitulado *O evangelho segundo Jesus Cristo*. O enredo, que apresenta o *Novo testamento* sob a ótica de um Cristo humanizado, causou polêmica entre críticos, leitores e a sociedade em geral. A obra chegou a ser retirada da lista das produções que concorreriam ao Prêmio Europeu de Literatura da época, atitude tomada pelo subsecretário de estado da Cultura de Portugal Sr. Antonio de Sousa Lara. Após esse episódio, Saramago declara em sua autobiografia que a censura levou-o a decisão de mudar de residência para a Ilha de Lanzarote, no arquipélago de Canárias. Sobre a obra, com o distanciamento de alguns anos, a crítica publicada no Diário de Notícias de Portugal em outubro de 1998 define com clareza o panorama da época:

É a obra mais polêmica de José Saramago e aquela que, indirectamente, o levou a sair de Portugal e a refugiar-se na ilha espanhola de Lanzarote. [...] Com um José

destruçãdo por ter fugido e deixado as crianças de Belém nas mãos dos assassinos de Herodes; com uma Maria dobrada e descrita, logo no início do livro, em pleno acto de conhecer homem; com um Jesus temeroso, um Judas generoso, uma Madalena voluptuosa, um Deus vingativo e um Diabo simpático, não era de esperar outra reacção das almas mais sensíveis e mais devotas do catolicismo português. E verdadeiramente viperinas são as várias páginas onde o escritor português se entretém a descrever minuciosamente os nomes e a forma como morreram os mártires dos primeiros séculos do cristianismo. Assim se escreveram os heréticos Evangelhos segundo Saramago, para irritação de muitos e prazer de alguns. Como convém.⁵

Saramago apresenta uma produção que se intensifica com o passar dos anos. O escritor produz a peça *In Nomine Dei*⁶ em 1993. Em abril do mesmo ano inicia a produção do diário *Cadernos de Lanzarote*. A obra é composta de cinco diários, referentes ao período de 1993 a 1995. No Brasil são lançados, em 1997, uma única edição contendo os diários I, II e III, referentes ao período de 1993 a 1995. Nos diários, Saramago expõe seu cotidiano enquanto escritor, descrevendo seus compromissos sociais, entre eles os prêmios recebidos de diversas partes do mundo. Em 1995, por exemplo, o escritor relata a notícia de que lhe havia sido atribuído o Prêmio Camões⁷, o mais importante prêmio literário de autores de língua portuguesa, tendo como referência o conjunto de sua obra. Mas, muito além de seu cotidiano, Saramago lança um olhar minucioso sobre os acontecimentos do mundo. Seu olhar retorna ao leitor em forma de registro, nos quais suas opiniões pessoais, políticas, religiosas e sociais se fazem presente. O período referente aos três diários iniciais (1993-1995) apresenta ainda, conforme a própria obra anuncia, “os impasses

5 Trecho publicado no site da Fundação José Saramago, disponível em: <http://www.josesaramago.org/> A data de publicação do artigo do Diário de Notícias é 9 de outubro de 1998. A ortografia do trecho é a de Portugal.

6 *In nomine dei* (Em nome de Deus) refere-se a rebelião Anabaptista ocorrida no século XVI, em Múnster, na Alemanha, episódio marcado pelos sangrentos conflitos entre católicos e protestantes.

7 O Prêmio Camões foi instituído pelos governos do Brasil e de Portugal em 1988 e é atribuído anualmente. Dentre os autores que o receberam estão Jorge Amado, Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Telles e João Ubaldo Ribeiro.

íntimos do escritor diante de seu trabalho”⁸, referindo-se ao período de escritura do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), obra que lhe rende, em 1998, o Prêmio Nobel de Literatura.

O romance *Ensaio sobre a cegueira* demarca uma importante e substancial mudança no modo através do qual Saramago apresenta o enredo de suas obras. Em publicações anteriores, os elementos da narrativa, entre eles o tempo e o espaço, representavam importantes referências, delimitados e explicitados pelo autor, através das datas, locais e referências a personagens históricos. O romance *Ensaio sobre a cegueira*, porém, propõe ao leitor a busca de um novo modo de percepção da narrativa, pois, a partir de agora, o autor opta por um maior índice de indeterminação do tempo e do espaço.

Saramago, em conferência realizada na Itália em 1998⁹, traça uma breve retrospectiva de suas publicações até então na qual explicita uma comparação entre suas obras anteriores e o *Ensaio sobre a cegueira*. Ele declara:

[...] ao longo de todos estes romances desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é como se eu me tivesse dedicado a descrever uma estátua [...] o rosto, o gesto, as roupagens, enfim, tudo isso, descrever a estátua. Imaginem que bela é, ou pelo contrário, que horrível, e essa descrição teve várias expressões que vão desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* passando por todos os outros livros até a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, porque quando o acabei eu não tinha, não sabia que tinha andado a descrever uma estátua, para isso tive de perceber o que é que acontecia quando deixávamos de descrever e passávamos a entrar na pedra. E isso só pôde acontecer com o *Ensaio sobre a cegueira* [...] que foi quando eu percebi que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor que era ter acabado a descrição da estátua e ter passado para o interior da pedra.

8 Trecho retirado da contra-capa da obra, publicada pela Companhia das Letras, edição do ano de 1997.

9 A conferência intitulada *A estátua e a pedra* ocorreu em Torino, em 7 de maio de 1998 e está disponível no site da Fundação José Saramago: <http://www.josesaramago.org/>

Seguindo o aprofundamento das problemáticas humanas e na direção do “interior da pedra”, segundo o próprio autor declara, o romance *Todos os nomes* (1995) intensifica o olhar de Saramago voltado ao ser humano, através de um enredo que revela a busca e a necessidade de encontrar o outro. Nas palavras do próprio escritor: “Em Todos os nomes o universo passa a ser o espírito de uma pessoa nessa necessidade de encontrar outra pessoa”¹⁰.

Nos anos que se seguem Saramago publica, até 2009, mais oito romances. Sua obra apresenta diversidade, incluindo em sua bibliografia a produção de contos (um deles transformado em animação infantil intitulado *A maior flor do mundo*), uma peça de teatro (*Dom Giovanni ou o Dissoluto absolvido*) e um novo projeto, intitulado *O caderno*. A obra *O caderno* se apresenta como uma coletânea de textos do autor, publicados em seu blog¹¹ pessoal, inaugurado em 2008. Da mesma forma através da qual o diário publicado nos *Cadernos de Lanzarote* lançava ao leitor temas polêmicos, tendo como referência os principais acontecimentos do mundo, essa nova obra parte do cotidiano para promover, no estilo saramaguiano, reflexões acerca da vida, morte, religião, conflitos políticos e sociais, entre outros temas. A obra, publicada em mais de 10 países, desdobra-se no mesmo ano em *O caderno 2*, nova coletânea de textos. Novamente, a obra de Saramago provoca polêmica: na Itália, por exemplo, a editora que publicava as obras do escritor se recusa a fazê-lo, pois entre as crônicas há pronunciamentos do escritor sobre o primeiro-ministro da Itália Silvio Berlusconi que foram considerados ofensivos pela editora. Após o lançamento, realizado por outra editora, a obra torna-se, na época, o livro de ensaios

¹⁰ Trecho da conferência *A estátua e a pedra* citada anteriormente.

¹¹ O blog de Saramago com os textos publicados em *O caderno* e *O caderno 2* estão disponíveis no endereço: <http://caderno.josesaramago.org/>

mais vendido na Itália¹². O fato é que as opiniões pessoais de Saramago publicadas em seu diário e nos cadernos refletem sobre questões políticas, econômicas e sociais de maneira tão pungente, que muitas vezes despertam sentimentos bastante contraditórios entre as diversas camadas sociais. Suas obras, agora me referindo de maneira mais direta aos romances, tratam principalmente de problemáticas humanas, enfatizando antigas e recorrentes questões, tais como a vida e a morte. Em trecho de seu diário, o próprio escritor afirma:

Em certa altura da conversa, afirmei que o romance já não tinha por que continuar a contar histórias, que as histórias do nosso tempo as contam o cinema e a televisão, e que, sendo assim, ao romance e ao romancista não restava mais que regressar às três ou quatro grandes questões humanas, talvez só duas, vida e morte, tentar saber, já nem sequer “donde vimos e para onde vamos”, mas simplesmente “quem somos”. (SARAMAGO, 1997, p. 169)

Em busca de problematizar as grandes questões humanas através de suas obras, Saramago conquista o mercado mundial, contando com grande parte de sua obra amplamente traduzida e publicada, além de adaptações para o teatro e cinema. Dentre as adaptações das obras do autor, destaca-se a adaptação fílmica da obra *Ensaio sobre a cegueira*, a ser analisada no decorrer do presente trabalho.

Como foi mencionado, através da leitura do diário de Saramago *Cadernos de Lanzarote* é possível observar alguns detalhes sobre o processo de escrita do romance, como as escolhas e estratégias de construtividade textual do escritor. A ideia inicial do romance é explicitada pelo autor em 20 de abril de 1993:

Esta manhã, quando acordei, veio-me à ideia o *Ensaio sobre a cegueira*, e durante uns minutos tudo me pareceu claro – excepto que do tema possa vir a sair alguma

12 Informação publicada no site RTP: rádio e televisão de Portugal, no dia 26 de outubro de 2009, disponível em: <http://www.rtp.pt/homepage/>.

vez um romance, no sentido mais ou menos consensual da palavra e do objecto. [...] Penso que poderia utilizar, adaptando-o a esta época, o modelo 'clássico' do 'conto filosófico', inserindo nele, para servir as diferentes situações, personagens temporárias, rapidamente substituíveis por outras no caso de não apresentarem consistência suficiente para uma duração maior na história que estiver a ser contada. (SARAMAGO, 1997, p. 15)

Uma das preocupações citadas no trecho acima, que perdurará durante todo o processo de escritura da obra, refere-se à maneira pela qual a obra poderá ser percebida, ou mesmo classificada. Saramago idealiza um romance, mas, ao mesmo tempo, adianta o cunho filosófico que sua obra terá, ainda que não tenha iniciado a escrita de fato. A ideia de "conto filosófico" vai ao encontro da definição de *Ensaio*, classificado como um texto literário situado entre o poético e o didático, que expõe ideias, críticas e reflexões éticas e filosóficas a respeito de um tema. O ensaio tem como características principais ser um texto mais flexível e não necessariamente formal, no qual se defende um ponto de vista pessoal e subjetivo sobre um tema. Saramago faz de seu romance um ensaio, expondo já no título sua escolha. Desta maneira, seu ponto de vista sobre os caminhos da sociedade contemporânea alcança maior liberdade, flexibilidade e novas possibilidades de interpretação.

Outra preocupação recorrente é quanto à consistência dos personagens, sendo a alternativa encontrada inicialmente pelo escritor a de criar personagens temporárias, ideia que será modificada mais tarde. Sobre a concepção desse novo universo de cegos e em relação ao tempo narrativo necessário para se desenvolver essa nova realidade, o autor decide, em junho de 93: "Dificuldade resolvida. Não é preciso que as personagens do *Ensaio sobre a cegueira* tenham de ir nascendo cegas, uma após outra, até substituírem, por completo, as que têm visão: podem

cegar em qualquer momento. Desta maneira fica encurtado o tempo narrativo” (SARAMAGO, 1997, p. 64).

As primeiras linhas do romance são escritas alguns meses depois, em agosto. Saramago, escritor experiente e de obras de sucesso, registra estar hesitante frente ao início da obra, revelando sua frequente preocupação com o capítulo inicial de suas obras:

Continuo a trabalhar no *Ensaio sobre a cegueira*. Após um princípio hesitante, sem norte nem estilo, à procura das palavras como o pior dos aprendizes, as coisas parecem querer melhorar. Como aconteceu em todos os meus romances anteriores, de cada vez que pego neste, tenho de voltar à primeira linha, releio e emendo, emendo e releio, com uma exigência intratável que modera na continuação. É por isto que o primeiro capítulo de um livro é sempre aquele que me ocupa mais tempo. Enquanto essas poucas páginas iniciais não me satisfizerem, sou incapaz de continuar. Tomo como um bom sinal a repetição desta cisma. (SARAMAGO, 1997, p. 101)

Essa preocupação lhe rende uma das interessantes características da obra, o fato dos personagens não terem nomes próprios. O autor declara que os nomes representam uma “muleta” nas obras e que sua intenção é povoar o livro de “sombras”, referindo-se novamente a ideia de personagens temporárias. A opção pela ausência dos nomes próprios resulta na referência aos personagens explicitando suas características físicas ou sua profissão, tendo como exemplo algumas das personagens principais: “o primeiro cego”, “o médico”, “a mulher do médico”, “o velho da venda preta”, “a rapariga de óculos escuros”, entre outros.

O primeiro capítulo da obra, finalizado em agosto de 93, é revisto pelo escritor em dezembro, que afirma ter modificado o que havia escrito anteriormente. A obra parece ser “esculpida” por Saramago, que valoriza cada escolha: “a importância que pode ter usar uma palavra em vez de outra, aqui, além, um verbo

mais certo, um adjetivo menos visível, parece nada e afinal é quase tudo” (SARAMAGO, 1997, p. 173).

Saramago descreve estar vivenciando algo inédito, que em trinta anos jamais havia lhe acontecido: a criação de mais de uma obra ao mesmo tempo. Isto porque ao mesmo tempo no qual escreve o diário *Cadernos de Lanzarote* prepara o romance *Ensaio sobre a cegueira*, além de registrar casos e situações de seu passado para compor o livro inicialmente intitulado *Livro das tentações*¹³. O romance *Ensaio* só é citado novamente em abril do ano seguinte (1994), passagem na qual o escritor retoma sua preocupação inicial com a definição de sua obra: “Sentei-me a trabalhar no *Ensaio sobre a cegueira*, **ensaio** que não é ensaio, **romance** que talvez não o seja, uma **alegoria**, um **conto ‘filosófico’**, se este fim de século necessita tais coisas” (SARAMAGO, 1997, p. 275, minha ênfase). Percebe-se, através do trecho, que à medida que a obra vai sendo composta o autor agrega novas características e sugere novas terminologias para defini-la, ainda em processo de produção. Na continuidade do trecho destaca-se o humor leve do escritor, percebido ao sugerir que suas personagens lutam pela liberdade no processo de feitura da obra:

Passadas duas horas achei que devia parar: os cegos do relato resistiam a deixar-se guiar aonde a mim mais me convinha. Ora, quando tal sucede, sejam as personagens cegas ou videntes, o truque é fingir que nos esquecemos delas, dar-lhes tempo a que se creiam livres, para no dia seguinte, desprevenidas, lhes deitarmos outra vez a mão, e assim por diante. A liberdade final da personagem faz-se de sucessivas e provisórias prisões e libertações. (SARAMAGO, 1997, p. 275)

O romance de Saramago é visivelmente transformado e, de maneira constante, pelo escritor. Ele modifica sua ideia inicial sobre a obra, realizando alterações significativas no enredo e na concepção dos personagens. Em uma das

13 O livro só seria publicado em 2006, sob o título de *As Pequenas Memórias*, um livro de recordações do escritor que abrange o período de seus quatro a quinze anos.

passagens de seu diário *Cadernos de Lanzarote* (08/07/1994), explicita que considera haver trilhado inicialmente um caminho equivocado, retomando assim a escrita que antes julgava “sem esperanças”. O autor declara:

O ensaio saiu do atoleiro em que tinha caído há já não sei quantos meses [...] Todos os motivos que vinha dando, a mim mesmo e a outros, para justificar a inação em que me achava – viagens, correspondência, visitas – podiam, afinal de contas, ter sido resumidos desta maneira: o caminho por onde estava a querer ir não me levaria a lado nenhum. A partir de agora, o livro, se falhar, será por inabilidade minha. Antes, nem um gênio seria capaz de salvá-lo. (SARAMAGO, 1997, p. 324)

Alguns dias depois, esclarece ao leitor qual seria o seu equívoco na composição da obra: “Uma coisa seria querer fazer um romance sem personagens, outra pensar que seria possível fazê-lo sem gente. [...] Levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade” (SARAMAGO, 1997, p. 332).

A obra é concluída pelo escritor em agosto do ano seguinte (1995), dois anos após o seu início. A ideia do livro, porém, havia surgido em 1991, quase quatro anos antes, como afirma o escritor. O fato é que, ao contrário do que o leitor possa imaginar, a obra não se apresenta pronta ao escritor, sendo que a inspiração inicial que o motiva passa por um longo processo de, segundo o próprio autor, “transpiração”: “E lutei, lutei muito, só eu sei quanto, contra as dúvidas, as perplexidades, os equívocos que a toda a hora se me iam atravessando na história e me paralisavam. Como se isto não fosse bastante, desesperava-me o próprio horror do que ia narrando” (SARAMAGO, 1997, p. 578). Saramago ainda questiona a si mesmo o que havia enfim permanecido de sua ideia inicial, declarando: “Da idéia

inicial direi que ficou tudo e quase nada: é verdade que escrevi *o que* queria, mas não o escrevi *como* o tinha pensado” (SARAMAGO, 1997, p. 578).

Acostumado às polêmicas que suas obras frequentemente geram ao público e crítica em geral, quando questionado de que modo a obra *Ensaio sobre a cegueira* poderia então contribuir para a reflexão das pessoas, o autor responde:

Os livros podem pouco. Se pudessem muito, se pudessem tudo, imagino que a humanidade seria mais feliz. Desejaria que o *Ensaio sobre a cegueira* fizesse pensar, que ao lê-lo as pessoas perguntassem a si próprias: “É assim que somos? Aonde nos leva o caminho por onde vamos?”. Se tal suceder já poderei dar-me por satisfeito. (*Jornal Lusitano*, 27 de novembro de 1995)¹⁴

14 Trecho de entrevista concedida ao *Jornal Lusitano*, disponível no site da Fundação José Saramago, no tópico *Imprensa*: <http://www.josesaramago.org/>.

1. DO TEXTO LITERÁRIO AO FILME: O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DO LEITOR/ESPECTADOR

1.1 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: AS TESES DE HANS ROBERT JAUSS

Observando o desenvolvimento da teoria literária e demarcando suas principais fases, pode-se observar o deslocamento, ou mudança de foco, no estudo crítico da literatura. Até meados do século XIX, o estudo das obras literárias voltava-se principalmente ao estudo biográfico do autor, delineado pelos modelos da crítica romântica. Nas primeiras décadas do século XX, observa-se, através de tendências como o Formalismo russo e o *New Criticism*, a análise voltada essencialmente ao texto, elegendo-o como objeto privilegiado de estudo.

O Formalismo, que se desenvolveu na Rússia entre 1914 e 1930, evidencia dentre seus princípios a preocupação com a materialidade do objeto literário, compreendendo a obra como produto estético. O movimento foi marcado pela negação às explicações e abordagens que privilegiavam fatores extraliterários. Dessa forma, aspectos históricos, biográficos e sociológicos, dentre outros, eram desconsiderados na análise de obras literárias. Os principais teóricos, que contribuíram e aprofundaram conceitos do movimento foram Roman Jakobson, Vitor Chklovski, Boris Eikhenbaum e Boris Tomachevski.

Surgindo entre as décadas de 1920 e 1930, o *New Criticism* (Estados Unidos) teve como seu período mais representativo as décadas de 40 e 50. Apesar de uma maior diversidade de posicionamento entre os participantes do grupo, denominados *new critics*, o estudo das técnicas empregadas pelo autor em detrimento do conhecimento de sua “vida e obra” representa uma de suas ideias

principais. Dessa forma, a leitura e crítica da obra literária teriam como base o estudo detalhado dos elementos internos do texto, denominado *close reading*. O *New Criticism* e o Formalismo privilegiaram os aspectos relativos ao texto em si, desconsiderando, no entanto, aspectos relativos à sua recepção e à importância do leitor nesse processo. A figura do leitor e seu papel privilegiado no processo de leitura e constituição de sentido do texto surge nas tendências mais contemporâneas dos estudos literários, tendo a Estética da Recepção e suas variadas vertentes como representantes.

A Estética da Recepção tem como seus principais representantes Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Stanley Fish. Dentre esses, a abordagem do presente trabalho destaca as considerações de Jauss acerca do valor estético da obra literária, considerando-o como autor significativo para a análise da obra *Ensaio sobre a cegueira*.

Jauss, em 1967, critica a maneira pela qual a teoria literária abordava até então a história da literatura. Em sua aula inaugural na Universidade de Constança, intitulada *O que é e com que fim se estuda a história da literatura?*¹⁵, Jauss tece várias considerações sobre a teoria e historiografia literárias, caracterizando esse panorama:

Vigora dois modelos de história literária: o primeiro, mais atual, “ordena seu material segundo tendências gerais, gêneros e o ‘resto’, para, em seguida, tratar as obras individuais dentro dessas rubricas em sucessão cronológica”. O outro, que segue o padrão da Antiguidade, encarnado pelas *Vidas Paralelas*, de Plutarco, ordena seu material de modo linear segundo o paradigma de grandes autores e valoriza-os conforme o esquema de ‘vida e obra’”. (JAUSS, citado em ZILBERMAN, 1989, p. 30)

15 Sua palestra é publicada, após ampliação de algumas idéias pelo autor, em 1969 com o título de *A história da literatura como provocação à teoria literária* (mesmo título publicado na edição brasileira pela Editora Ática, em 1994).

A partir dessas considerações pode-se aferir que, priorizando o estudo de autores canônicos e suas “obras-primas”, o novo não seria valorizado. Jauss acrescenta:

[...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos **critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade.** (JAUSS, 1994, p. 8, minha ênfase)

Analisando criteriosamente embasamentos teóricos anteriores, como o Marxismo e o Estruturalismo, Jauss apresenta um novo ponto de vista, unindo a história e a estética da obra literária. O valor estético de uma obra pode ser percebido através da recepção inicial do leitor e sua comparação com outras leituras (seu sistema histórico-literário ou seu léxico cultural); já o valor histórico, através da compreensão da recepção de uma obra a partir de sua publicação e pela recepção do público ao longo do tempo. Sua proposta é exposta a partir de sete teses, onde as quatro primeiras apresentam o caráter de premissas, apresentando linhas metodológicas explicitadas nas três últimas. As teses fazem parte da obra *Towards an Aesthetic of Reception* (1982), uma de suas mais importantes publicações.

A primeira tese refere-se à **historicidade da literatura**, que não está relacionada à sucessão de fatos literários, mas sim a um diálogo que possa ser estabelecido entre o leitor e a obra. A obra literária, segundo Jauss, não pode ser vista como um objeto que oferece a mesma experiência a cada leitor, por seu caráter dialógico. A esse caráter dialógico, o teórico acrescenta a noção de acontecimento literário (*literary event*), segundo o qual o leitor passa, a partir da leitura de determinada obra, a ter novos critérios de avaliação para futuras leituras.

O acontecimento literário segue atuando e causando efeitos no leitor quando a leitura de determinada obra é retomada, havendo leitores que se apropriam do trabalho anterior ou autores que queiram imitá-lo, sobrepujá-lo ou refutá-lo¹⁶.

O **saber prévio do leitor** apresenta-se como objeto de estudo de Jauss em sua **segunda tese**, determinando a recepção. Esse conhecimento prévio, também denominado sistemas histórico-literários de referência, pode ser originado pelo leitor ou evocado pelas obras. Jauss o denomina **horizonte de expectativas**. Segundo ele, a criação literária, mesmo quando aparenta ser nova, dialoga com as experiências do leitor, despertando lembranças e, ao mesmo tempo, suscitando expectativas (JAUSS, 1982, p. 23). O **horizonte de expectativas do leitor** determina sua primeira reação à determinada obra, de acordo com sua individualidade e de convenções literárias da época. Cada criação literária suscitaria, nesse caso, reações específicas.

Na **terceira tese**, o teórico apresenta a noção de **distância estética**, a partir da qual se pode perceber o caráter artístico de uma obra. Jauss coloca como “arte culinária” (*culinary art*) obras que satisfazem o horizonte de expectativas do leitor, não implicando em mudanças nas convenções e em seus sistemas literários de referência, apresentando um formato familiar ao leitor. Como exemplo pode-se citar os *best-sellers*. A distância estética representa o afastamento que pode ocorrer entre o horizonte de expectativa inicial do leitor e o despertado pela obra literária. A mudança do horizonte de expectativa causada no leitor pode ser percebida através de sua reação: aprovação ou rejeição, sucesso imediato ou gradual da obra literária. Nesse processo, uma obra que inicialmente não coincida com o horizonte de

16 Na versão em inglês: “A literary event can continue to have an effect only if those who come after is still or once again respond to it – if there are readers who again appropriate the past work or authors who want to imitate, outdo, or refute it” (JAUSS, 1982, p. 22).

expectativas do leitor pode passar a fazer parte do referencial histórico-literário do público na medida em que seja reconhecida pelo leitor.

Em sua **quarta tese**, Jauss tece considerações sobre a **constituição de sentido do texto ao longo da história**, sendo fundamental a reconstrução do horizonte de expectativas do leitor. Essa reconstrução possibilita compreender a historicidade do texto e as questões às quais ele está atrelado, uma vez que o teórico considera o texto como resposta às perguntas de uma determinada época e público. O potencial de sentido de uma obra não se encontra em seu caráter reprodutivo, mas no processo produtivo que o envolve apresentando, por exemplo, respostas a novas perguntas.

As três últimas teses sugerem a maneira pela qual Jauss prevê o estudo de obras literárias, considerando os aspectos: diacrônico, sincrônico e a relação entre a literatura e aspectos da vida prática do leitor. **O aspecto diacrônico**, analisado na **quinta tese**, refere-se à recepção da obra ao longo do tempo. Nesse caso, o valor de uma obra não deve ser determinado levando-se em conta apenas sua recepção inicial, uma vez que a obra pode não corresponder, naquele momento, ao horizonte de expectativas do leitor. Esse aspecto revela o processo da análise recepcional de um texto como algo dinâmico e não-linear, que permite rever e encontrar novos significados para textos, muito além daqueles de suas épocas de origem.

O aspecto sincrônico, descrito na **sexta tese**, busca pontos de articulação entre obras produzidas na mesma época, considerando as inter-relações entre elas. A sincronia é um fator importante uma vez que, através da comparação de obras de um mesmo período histórico, percebe-se qual gênero foi priorizado na obra em

relação a outros, visualizando assim a especificidade da recepção em diferentes momentos históricos.

Em sua **última tese** Jauss analisa **a relação entre a literatura e a vida do leitor**, pressupondo uma função social para a obra literária. Essa função social se manifestaria na genuína possibilidade da experiência literária penetrar o horizonte de expectativas da vida prática do leitor, determinando antecipadamente sua compreensão de mundo e influenciando seu comportamento social (JAUSS, 1982, p. 39). Na medida em que a literatura possa promover rupturas da percepção comum que o leitor tenha sobre sua própria vida e que propicie uma visualização diferenciada desses aspectos o caráter emancipador da literatura é cumprido.

1.2 AS TESES DE JAUSS E *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* E BLINDNESS

1.2.1 A narrativa literária de José Saramago

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, como dito anteriormente, foi publicado em 1995 e escrito no período que compreende os anos de 1993 a 1995. Durante esse período, o autor José Saramago revelou em alguns relatos de seu diário – *Cadernos de Lanzarote* – de que maneira o processo de escritura do romance se desenvolveu. O detalhamento desse processo e as escolhas do escritor permeiam a obra, evidenciando o horizonte de expectativas de Saramago.

Em 04 de março de 1995, Saramago faz as seguintes considerações críticas:

À medida que ia falando, tornava-se-me cada vez mais claro quanto a mim próprio me inquieta o pessimismo desse livro. *Imago mundi*, lhe chamei [...], visão

aterradora de um mundo trágico. Desta vez, a expressão do pessimismo de um escritor de Portugal não vai manifestar-se pelos habituais canais do lirismo melancólico que nos caracteriza. Será cruel, descarnado, nem o estilo lá estará para lhe suavizar as arestas. No *Ensaio* não se lacrimam as mágoas íntimas de personagens inventadas, **o que ali se estará gritando é esta interminável e absurda dor do mundo.** (SARAMAGO, 1997, p. 496, minha ênfase)

Mas quais seriam as questões históricas atreladas ao texto, como pressupõe a quarta tese de Jauss¹⁷? Os fatos históricos da época de escritura do livro (1993-1995) evidenciam um período em que a *imago mundi*¹⁸ não difere muito do panorama traçado por Saramago. Em seu próprio diário, há citações sobre a violência e desrespeito do homem a seus semelhantes. Em relato do dia 04 de março de 1993, o autor nega a existência de Deus, o que na verdade, o faz com frequência, uma vez que se declara ateu. Mas, utiliza-se dessa negação para expor os conflitos de uma sociedade marcada por diferenças:

Deus, definitivamente, não existe. E, se existe é, rematadamente, um imbecil. Porque só um imbecil desse calibre se teria lembrado de criar a espécie humana como ela tem sido, é – e continuará a ser. Agora mesmo, aqui na vizinha ilha de Hierro, quatro populações engalinharam-se à pancada porque todas elas se achavam com direito a levar às costas um pedaço de pau a que chamam Virgen de los Reyes. E em Sivas (Turquia) uma pandilha de criminosos de “direito religioso”, chamados integristas islâmicos, incendiaram o hotel onde vivia Aziz Nesin, editor de alguns capítulos dos *Versos satânicos* no jornal de esquerda *Aydinlik*. Da façanha dos dilectos filhos de Alá resultaram 40 mortos e 60 feridos. (SARAMAGO, 1997, p. 72-73)

17 As teses de Jauss serão abordadas neste capítulo não seguindo, porém, a sequência apresentada pelo teórico.

18 *Imago mundi*: ou retrato exemplar, uma das mais antigas funções retóricas reconhecidas à figura da imagem. Interpretação do mundo mediante imagens e elementos que o representam de forma simbólica. O lugar representado numa *Imago Mundi* é sempre uma projeção do mundo, e muitas vezes de um mundo idealizado até os limites da imaginação criativa. Tanto a arte medieval quanto as artes herméticas se valeram de uma série de formas e imagens para expressar o significado metafísico do mundo. (E-dicionário de termos literários, disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>).

O trecho acima evidencia dois conflitos nos quais o fanatismo religioso é determinante. O acontecimento da Turquia alcança uma grande proporção pelo número de mortos e expõe a intolerância religiosa vigente na sociedade. Mas esse exemplo não se limita às declarações do escritor, feitas na longínqua Lanzarote, Ilhas Canárias. Seu relato transpassa fronteiras e, assim como cita a Turquia, pode referir-se a qualquer lugar do mundo, uma vez que a violência representa o retrato da sociedade contemporânea. No Brasil, na mesma data (1993), a realidade não é diferente, basta lembrar-se do massacre da Candelária (Rio de Janeiro). No massacre, ocorrido em julho de 1993, policiais militares abriram fogo contra mais de 70 jovens que dormiam próximo à Igreja da Candelária, resultando na morte de seis menores de idade e dois maiores. Dentre as suposições, a que obteve maior repercussão choca pela crueldade, pois declara que os policiais faziam a “limpeza” do Centro Histórico, lugar em que muitos menores de idade pernoitavam. A violência generalizada não caracteriza, no entanto, apenas o século XX e XXI, uma vez que muitas mudanças políticas, econômicas e sociais traçaram seu caminho tendo a violência como estratégia. Mas, utilizando a expressão do historiador Eric Hobsbawm, vive-se a *Era dos extremos* (1994). Segundo Hobsbawm, a história do século XX foi edificada a partir de crises, catástrofes e incertezas. Ele divide a história do século XX em três importantes fases: a primeira – de 1914 até a década de 50, da catástrofe, é marcada dentre outros fatores pelas duas grandes guerras e a crise econômica de 1929. A segunda refere-se à estabilização do capitalismo nos anos 50 e 60, época de expansão econômica e profundas transformações sociais. Já nas décadas de 70 a 90 ocorreu o que ele classifica de “desmoronamento final”, seja na violenta contraposição entre riqueza e miséria ou no barbarismo contemporâneo, que abre as portas a um futuro “incerto”. E é justamente na última

década do século XX que nossa recente história comprova a veracidade e perpetuação da análise de Hobsbawm, podendo-se perceber claramente o agravamento do panorama descrito por ele, que se estende ao século atual.

A obra de Saramago representa o panorama do final do século XX, expondo o lado mais obscuro do ser humano. Sentimentos como medo, angústia, vingança e as relações conflituosas de poder revelam, além do instinto de sobrevivência, a espécie humana como um misto de civilização e barbárie. A narrativa não é confortável e a “interminável dor do mundo” é exposta de maneira contundente ao leitor. Bertold Brecht, dramaturgo e poeta alemão, ilustra de maneira representativa a conduta do homem frente às adversidades. Segundo ele, o homem é fruto do meio em que vive, podendo agir de uma maneira ou de outra de acordo com a situação, comprovando assim o seu estado de mutabilidade. Dessa forma, dependendo das circunstâncias o homem seria capaz de atitudes extremas, cruzando os limites entre o comportamento civilizado e o primitivo.

1.2.2 A recepção do romance

Em busca de melhor compreender a historicidade da recepção do romance, a análise de dados baseada nos aspectos diacrônico e sincrônico postulados por Jauss se faz de grande valia.

O resgate da recepção inicial do romance tem como dados principais a coleta de informações de mídias diversas, observando seu posicionamento quando do surgimento do romance, acompanhando sua trajetória e relacionando-a a outras obras, acontecimentos históricos e sociais do período. Como se trata de uma obra que foi revista após determinado período de tempo, constituindo-se como uma das

razões principais o lançamento da sua adaptação fílmica, considerarei os dois períodos históricos, traçando suas inter-relações. Ao observar o *ranking* dos mais vendidos em 1995 em revistas e jornais¹⁹, pode-se perceber a especificidade da recepção nesse determinado momento histórico, ou seja, a análise tendo como base o aspecto sincrônico explorado por Jauss. As pesquisas dos mais vendidos da época situam como autor mais lido de 1995 o escritor Paulo Coelho. Seus livros surgem como um verdadeiro *boom* e se mantêm na lista dos mais vendidos durante todo o ano, alcançando o ápice de constar, em abril do mesmo ano, cinco obras suas na relação dos dez mais lidos: *Diário de um mago*, *Maktub*, *O alquimista*, *As Valkírias* e *Nas margens do rio Piedra, Eu sentei e chorei*. Esse fato, mesmo sendo anterior ao lançamento de *Ensaio sobre a cegueira* (outubro de 1995), aponta para o horizonte de expectativas do leitor. Além de Paulo Coelho, outros autores como Sidney Sheldon (*Nada dura para sempre*), Danielle Steel (*Jóias*) e Luis Fernando Veríssimo (*Comédias da vida privada*) constam nas pesquisas, ou seja, literatura “leve” e despretensiosa representa o consumo literário do ano (ver Gráfico 1). Importante ressaltar que as informações obtidas através dos veículos de mídia priorizam, de um modo geral, o leitor comum²⁰, que reafirma sua preferência pelos best-sellers.

19 Tendo como referência para a elaboração dos gráficos dados da *Revista Veja*, arquivo digital, disponíveis em: <http://veja.abril.com.br/>

20 Quando menciono “leitor comum” refiro-me ao leitor casual, e não ao leitor acadêmico. As fontes de pesquisa apresentadas pela *Revista Veja* tem como dados principais livrarias não-técnicas.

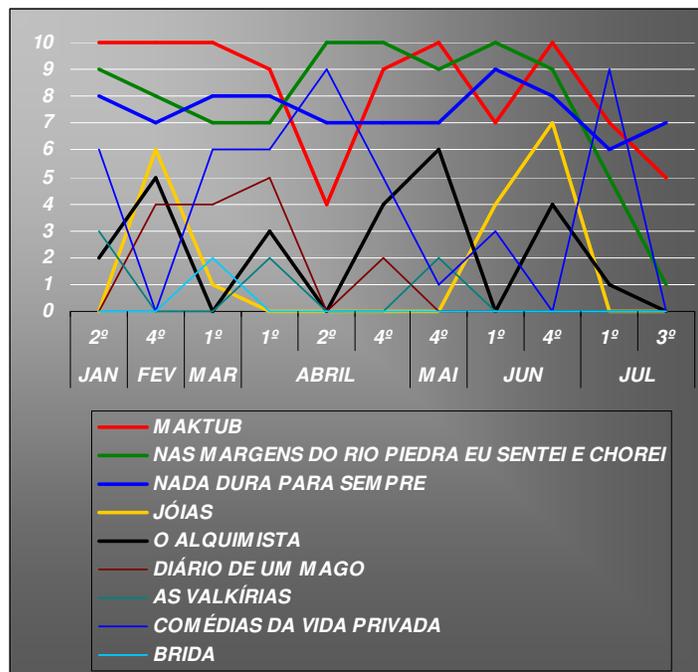


Gráfico 1: Livros mais vendidos – janeiro a julho de 1995.²¹

A mídia anuncia o grande crescimento do mercado editorial²², oferecendo uma maior variedade de temas. Os livros de auto-ajuda (classificados nas revistas pesquisadas como *não-ficção*) também parecem conquistar “novos leitores”. Interessante ressaltar os critérios de classificação das revistas e jornais pesquisados que aglomeram as obras em duas únicas classificações: *Ficção* e *Não-ficção*. Ou seja, a crítica considera a produção literária da época, que está em um momento de grande expansão no que se refere à variedade, valendo-se de uma nomenclatura simplista que “agrupa” livros que certamente não correspondem à classificação sugerida. O mesmo não ocorre em outros segmentos culturais como, por exemplo, o

21 Considere para a leitura dos gráficos o valor 10 como o livro que representa o primeiro colocado nas pesquisas, seguindo assim ordem decrescente.

22 No Brasil, as cerca de 600 editoras da época (1995) dobraram o número de títulos produzidos entre 1990 e 1995, tendo como estratégia de crescimento a diversificação. O faturamento do setor cresceu 106% nesse período e o número de exemplares vendidos aumentou 76%. *Revista Veja*, arquivo digital, reportagem da edição de 10 de abril de 1996, disponível em: <http://veja.abril.com.br/>

teatro, onde temos diferentes gêneros: o drama, a tragédia, a comédia, o musical, a ópera e outros gêneros que, na atualidade, muitas vezes se hibridizam.

O caráter simplista de classificação talvez possa contribuir para um desempenho aparentemente tão apático da obra de Saramago quanto o revelado nas estatísticas dos mais lidos no período. A obra surge na relação dos mais vendidos em janeiro de 1996 e ocupa alternadamente, por um período variável de 3 a 4 meses, a 10ª e 9ª posições. A crítica da época apresenta breves comentários sobre a obra, revelando opiniões discrepantes sobre o romance. Alguns a enaltecem, compreendendo-a como um real retrato do contemporâneo, outros a julgam essencialmente alegórica, quando não deprimente. O fato é que o afastamento da obra de Saramago da “arte culinária”, descrita na terceira tese de Jauss, propõe ao leitor experiências e sensações não usuais. Nesse caso, a obra literária, por se afastar do que é esperado ou comum, atua de maneira conflitiva ao sistema de referências do leitor, cabendo ao leitor determinar de que maneira será sua recepção ao texto. Segundo Jauss há obras em que, no momento em que surgem, não estão ainda direcionadas a um público específico, mas que rompem tão completamente o horizonte de expectativas familiar ao leitor que ao público só é possível percebê-la de maneira gradual (JAUSS, 1982, p. 26). A obra de Saramago parece cumprir essa premissa (ver Gráfico 2).

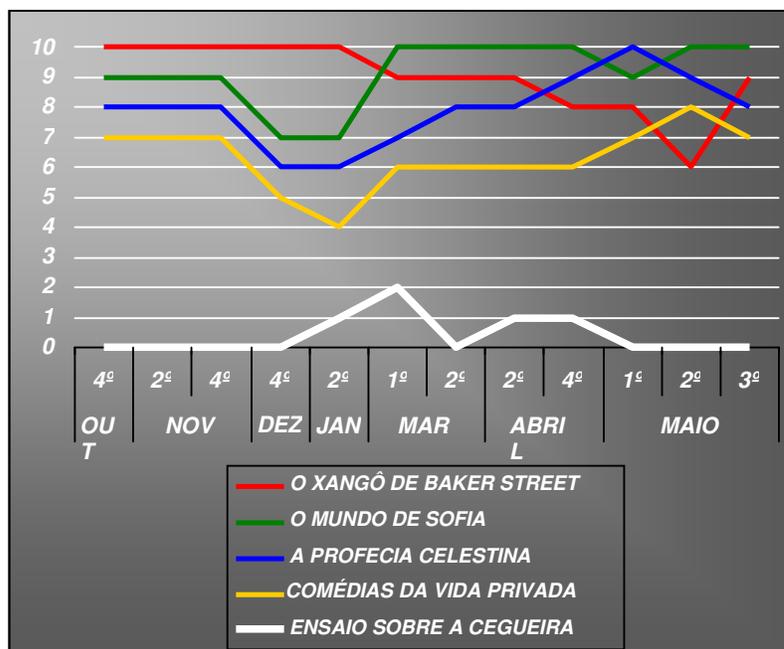


Gráfico 2: Livros mais vendidos – outubro de 1995 a maio de 1996.

Contextualizando o romance no panorama literário, obras que permanecem durante todo o ano de 1996 entre as primeiras colocadas nas listas dos mais vendidos são: *O Xangô de Baker Street* (Jô Soares), *O mundo de Sofia* (Jostein Gaarder) e *A profecia celestina* (James Redfield). As obras apresentam em comum o caráter aventureiro: o romance de Jô Soares é um *thriller* recheado de aventura e humor. O livro de Jostein Gaarder tem um teor mais filosófico e a obra torna-se muito popular entre os adolescentes. Já *A profecia celestina* envereda pelos caminhos da espiritualidade, propondo a busca do ser humano a si mesmo, não deixando de lado, porém a aventura e ação. Se o caminho trilhado pelos *best-sellers* da época foi o da “aventura ficcional”, *Ensaio* causou estranhamento, oferecendo aos leitores um romance denso e complexo.

Apesar disso, antes mesmo de ser conferido à Saramago o prêmio Nobel (1998), a obra foi lançada em diferentes países, entre eles: Brasil, Espanha, Dinamarca, Alemanha, Itália, Noruega, Suécia, Turquia, Finlândia, Argentina,

Polônia, Reino Unido, França. Após 1998 e até o início de 2010, houve publicações em mais de 20 países e algumas ainda estão em processo de tradução (2010), entre elas a versão eslovena, síria, vietnamita, tailandesa e de Taiwan.

A obra, no Brasil, foi revisitada pelos leitores e ressurgiu na mídia a partir de sua adaptação fílmica, em 2008. O filme promoveu a leitura (ou releitura) do romance, trazendo assim à tona uma nova análise recepcional. Essa análise corresponde ao aspecto diacrônico a que Jauss se refere em sua quinta tese, na qual a obra é revista e novos significados são atribuídos ao texto. O fato é que as adaptações fílmicas sempre geraram no espectador a curiosidade, senão rememoração, do texto fonte, impulsionando novamente a venda da obra original no contexto de lançamento de versões fílmicas. A resposta do público ao romance ocorreu de maneira diferenciada nesse período.

O romance *Ensaio* reaparece nas pesquisas no mesmo mês no qual o filme de Meirelles abre o Festival de Cannes (14 de maio de 2008). O lançamento oficial do filme ocorre somente em setembro do mesmo ano, simultaneamente à nova projeção da obra original, que salta de 10º lugar para 3º nas principais mídias nacionais (ver Gráfico 3). Mas sua permanência entre os primeiros mais lidos não resiste por muito tempo, talvez porque, em vista das múltiplas opções oferecidas ao leitor no período, seja realmente mais árduo envolver-se no romance de Saramago, que declara, na apresentação pública de seu romance, seu veemente desejo de que o leitor sofra tanto ao ler quanto ele sofreu ao escrever:

Este é um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso.

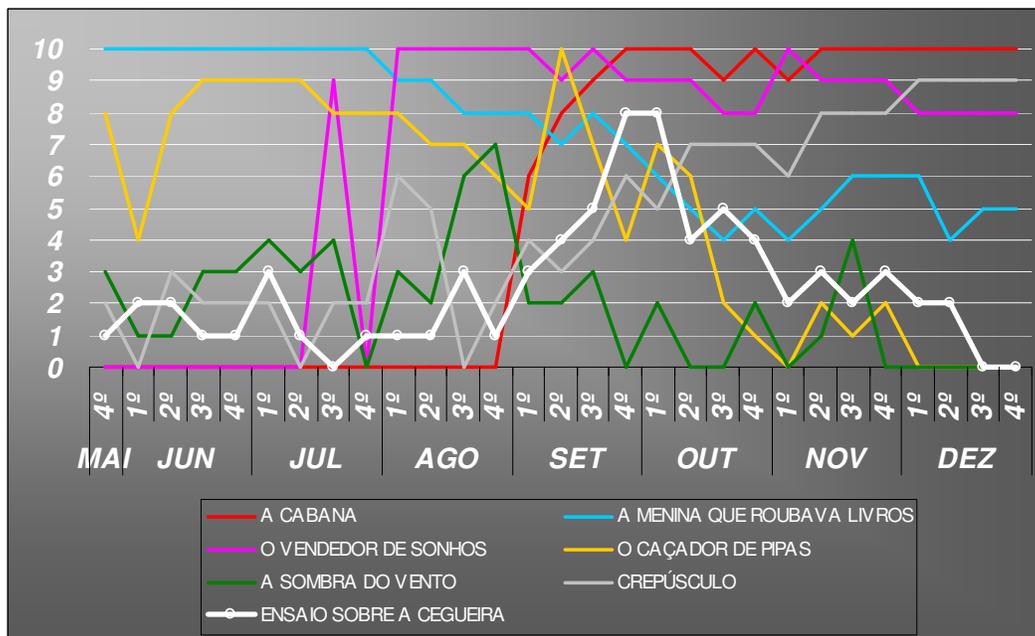


Gráfico 3: Livros mais vendidos – maio a dezembro de 2008.

O contexto histórico de 2008 revela um leitor de *best-sellers* exclusivamente internacionais, onde a diversidade torna-se mais evidente. Dentre os mais lidos o livro *A menina que roubava livros* promove o escritor australiano Markus Kusak, *O caçador de pipas* é do escritor afegão (que reside nos EUA) Khaled Hosseini, *A sombra do vento* tem nacionalidade espanhola (Carlos Zafón) e *Crepúsculo*, da americana Stephenie Meyer. Dentre os *best-sellers* citados, podem-se perceber panoramas distintos. As duas primeiras obras evidenciam, através da narrativa, conflitos políticos e sociais. A obra *A menina que roubava livros* apresenta como pano de fundo a segunda Guerra Mundial e tem como narradora da história a própria morte. Essa obra permaneceu por mais de um ano na lista dos mais vendidos do *The New York Times* e, no Brasil, também alcançou sucesso rapidamente. Em consonância, o livro de Khaled Hosseini surpreendeu a crítica por apresentar, além de um enredo que busca sensibilizar o leitor, um retrato sociocultural do Afeganistão: a invasão soviética ao país, os emigrantes que se refugiaram no Paquistão e nos

Estados Unidos e a implantação do regime militar do Talibã. A obra *A sombra do vento*, do escritor espanhol Carlos Zafón apresenta ao leitor um romance de aventuras refletido em gêneros diversos, com toques góticos e trechos que relembram os romances folhetinescos. Embora a temática não seja inédita, enfocando principalmente o objeto livro enquanto instrumento de busca e as múltiplas possibilidades imaginativas que ele promove, o enredo cria um ambiente de segredos e mistérios que sugere ao leitor a importância de redescobrir o fascínio da literatura, assim como o personagem central da obra. *Crepúsculo*, última obra citada, conquista o leitor resgatando a figura do vampiro como personagem principal, em trama que envolve mistério e sensualidade. A obra conquistou principalmente os adolescentes e manteve-se na lista dos mais vendidos no Brasil durante o ano de 2008.

1.2.3 Ensaio sobre a cegueira e o contexto sócio-cultural contemporâneo

Frente à diversidade das obras no que se refere à sua nacionalidade, pode-se aferir que a globalização possibilita, nesse momento histórico, o transpassar das fronteiras geográficas com facilidade. Além dos efeitos da globalização, que logicamente não se refletem apenas nos reflexos do mercado editorial, o desenvolvimento científico e tecnológico é acelerado. Pesquisas e resultados efetivos com células-tronco²³ exemplificam essa afirmação e lançam, obviamente, novos questionamentos. Pode o ser humano afirmar que o progresso científico e tecnológico significa a melhoria das relações humanas? O mito de Fausto vê-se

23 O prêmio Nobel da Medicina em 2007 contemplou Mario Capecchi, Martin J. Evans e Olivier Smithies “por suas descobertas de princípios para introduzir modificações genéticas específicas em ratos através da utilização de células-tronco embrionárias”. Disponível em: <http://nobelprize.org>.

restaurado em nossa época. Fausto, personagem lendária do século XVI²⁴, mais conhecido pela obra de Goethe no século XIX, pode ser considerado um símbolo cultural da modernidade. Conta a lenda que Fausto, desiludido com o conhecimento de seu tempo e em busca de respostas para suas infindáveis dúvidas acerca da vida, realiza um pacto com o demônio Mefistófeles, o qual desperta nele a paixão pela técnica e pelo progresso. Na tragédia, Fausto é levado ao inferno após o período acordado com o demônio. Sua figura arquetípica torna-se personagem literária recorrente. A modernidade e avanços claramente percebidos no século XXI revisitam o mito de Fausto, reincorporando-lhe novos significados.

Dentre os assuntos em destaque na mídia observa-se a banalização da violência, que assume proporções inimagináveis. Porém, dentre as múltiplas notícias resgatadas do período, um fato que merece destaque no presente trabalho não se refere à violência, mas sim à condição humana frente a situações inesperadas. Refiro-me ao dilúvio ocorrido em Santa Catarina no final de novembro de 2008. Na ocasião, a maior calamidade ocorrida no estado até então, quase oitenta mil pessoas ficaram desalojadas e ou desabrigadas²⁵. A catástrofe, que afetou 49 municípios e 1,5 milhão de pessoas, foi notícia nos principais veículos de comunicação e revelou, muito além de suas causas, as consequências no cotidiano e nas ações das pessoas. Através desse acontecimento, o ser humano pode ser retratado, ou melhor, percebido, em suas múltiplas facetas.

A mídia, de maneira unânime, descreveu o acontecimento ressaltando o desespero da população desabrigada e/ou comparando-a, diversas vezes, a um “campo de refugiados”. Ao mesmo tempo em que jornais anunciavam a mobilização de entidades (governo, empresas, entidades assistenciais, voluntários) no auxílio às

24 A lenda de Fausto é baseada na vida de Dr. Johannes Georg Faust (1480-1540), médico, mágico e alquimista alemão (embora haja poucas informações históricas a seu respeito).

25 Fonte: *Revista Época*, nº. 550, de 01/12/08.

vítimas, reportagens evidenciaram o terror vivenciado pelos sobreviventes, que foram alojados em abrigos, tornando-se cidadãos “sem casa, sem roupa, sem nome”²⁶, na espera dos próximos capítulos da tragédia. Na cidade de Itajaí, por exemplo, 97% da área da cidade foi atingida e o desespero da população suscitou comportamentos diversos, entre eles os saques a supermercados, farmácias e casas abandonadas pela população. A situação, similar à passagem do romance de Saramago, revela como o homem reage quando seu instinto de sobrevivência alcança novas proporções. A obra do escritor foi comparada à situação real pela psicóloga e major Daniela da Cunha Lopes²⁷, que fez parte de um grupo de 40 profissionais orientados pela Defesa Civil que prestaram atendimento às vítimas de Santa Catarina. Segundo ela, o cotidiano após a tragédia poderia levar as pessoas a reproduzirem nos abrigos uma situação semelhante à descrita no livro. Ela complementa que, por instinto de sobrevivência a pessoa pode reagir de forma “bárbara” e relata furtos e conflitos entre abrigados de diferentes culturas e condições, além da preocupação com o consumo de bebidas.

Os jornais que noticiam os saques inicialmente afirmam ser a fome dos desabrigados seu principal motivo, pelo fato de grandes redes de supermercados serem invadidas pela população. Com o passar dos dias esse retrato é modificado e, segundo a mídia, a barbárie começa a tomar forma, sendo que escolas (computadores) e farmácias (remédios controlados) também são saqueadas. O retrato da “cegueira” de parte da população torna-se evidente através de “vendedores” de produtos básicos como água e gás, que superfaturaram os

26 Fragmento textual da reportagem “Em Blumenau, o milagre é esperar”, de Mônica Aquino, disponível em: <http://blog.estadao.com.br/blog/tragediaemsantacatarina/>.

27 Entrevista de Matheus Pichonelli, publicada na *Folha OnLine* do dia 04/12/2008, intitulada “Psicólogos tentam reproduzir ambiente familiar em abrigos em SC”, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u475053.shtml>

produtos, (até quatro vezes mais que o valor de mercado), alegando a necessidade de revendê-los a um preço maior.

Ao mesmo tempo em que o leitor revela certo estranhamento ao enredo do romance *Ensaio sobre a cegueira*, a realidade evidencia, de maneira tão desnuda quanto, panorama similar. Esse aspecto reforça a relação entre a literatura e a vida do leitor, cumprindo a função social da literatura, aspecto analisado por Jauss em sua sétima tese.

1.2.4 A recepção da adaptação fílmica de Fernando Meirelles

A adaptação fílmica de Fernando Meirelles fez com que o texto fonte fosse revisitado pelos leitores. Ao mesmo tempo, suscitou uma análise recepcional por parte do espectador e da mídia em geral, transformando-se em objeto de críticas e comentários nos principais veículos de comunicação do país.

Blindness, título da adaptação de Meirelles, foi oficialmente exibido na abertura do Festival de Cannes em 14 de maio de 2008, quatro meses antes de sua estreia nos principais cinemas do Brasil (na versão brasileira o filme manteve o título do romance – *Ensaio sobre a cegueira*). O Festival, realizado na França – cidade de Cannes, é um dos mais famosos e prestigiados festivais de cinema do mundo, apresentou em sua 61^a edição vinte e dois longas-metragens que concorreram a diversos prêmios, dentre eles o mais importante – a Palma de Ouro. *Blindness*, além de concorrer a Palma de Ouro, foi também escolhido por Thierry Frémaux, diretor artístico do evento, para a noite de abertura. A escolha, porém, não foi aceita de imediato pela organização do evento, uma vez que tradicionalmente filmes de abertura não participam da competição. Após esse entrave inicial, Meirelles disse

sentir-se honrado, mas, ao mesmo tempo, declarou para a imprensa local na noite de abertura: “Para ser franco, acho que este não é o melhor filme para abrir um festival”, antevendo as polêmicas e controversas considerações a respeito do filme.

Como a grande maioria das produções cinematográficas, não há opiniões unânimes frente à obra fílmica por parte dos espectadores e críticos. *Blindness*, porém, surpreendeu ao despertar tanto críticas quanto elogios veementes por parte da mídia em geral.

Traçando um panorama a partir das publicações dos principais veículos de comunicação pode-se perceber de que maneira a adaptação foi recebida pela crítica e quais foram os aspectos do filme que mais geraram polêmica e controvérsias. Na análise brasileira, por exemplo, os principais jornais e publicações online²⁸ afirmaram o brilhantismo do filme após a sessão de gala do Festival, ressaltando o fato de Meirelles e sua equipe terem sido aplaudidos de pé, por toda a plateia, por cinco minutos. Nos dias que sucederam a estreia, porém, não puderam deixar de comentar a opinião dos principais veículos de comunicação mundiais, surpreendendo então o leitor e apresentando opiniões não tão otimistas quanto anteriormente.

A crítica que mais repercutiu na mídia foi a proveniente da revista *Variety*²⁹, afirmando que o filme não deveria ter sido realizado, o que foi considerado por Meirelles, declarado em entrevista para a *Folha OnLine*³⁰, como uma “agressão”. O autor da resenha, Justin Chang, afirmou: “O prêmio Nobel de literatura de 1998 resistiu por muito tempo à ideia de que sua obra de arte fosse adaptada para o

28 Tendo como principal referência artigos do jornal *Folha de São Paulo* e artigos on line dos sites UOL, Terra e Globo Notícias.

29 A revista *Variety* é uma publicação semanal especializada em cinema e considerada uma das mais importantes publicações dos Estados Unidos.

30 Entrevista de Fernando Meirelles a Silvana Arantes, da *Folha de São Paulo*, publicada em 12/09/2008, no site da *Folha*.

cinema. Meirelles provou que os instintos do escritor português estavam infelizmente corretos.” Na continuidade da crítica expõe sua opinião de que o filme “raramente atinge a força visceral da prosa de Saramago”³¹. Chang realiza algumas comparações entre romance e filme, criticando duramente a obra de Meirelles como incapaz de sequer se aproximar da visão de Saramago. A revista *Variety* já havia ganhado os noticiários do Brasil três meses antes. Na ocasião, publicou dura crítica à violência do filme *Tropa de elite*, que também teve a direção de Fernando Meirelles, alegando que o longa continha ideias fascistas. A resenha, publicada por Jay Weissber em 11 de fevereiro de 2008, comparava os policiais do filme a organização paramilitar nazista alemã comandada por Hitler, a *Schutzstaffel*, mais conhecida como SS. Apesar da crítica da *Variety*, um dos veículos mais influentes da indústria cinematográfica, o filme *Tropa de elite* ganhou o prêmio *Urso de Ouro* em Berlim na mesma data, alcançando nova projeção mundial.

Outros veículos de comunicação que apresentaram opiniões negativas a *Blindness* foram o jornal britânico *The Times*³² e a revista inglesa *Screen*³³. O crítico do *The Times*, James Christopher, declarou que foi “a abertura mais deprimente para um festival internacional que eu já vi”. E acrescentou: “Depois da glamourosa esteira rolante de estrelas no ano passado, para comemorar os 60 anos sensacionais de estreias de filmes artísticos, o festival apagou as luzes de Natal, apertou o cinto e voltou ao austero negócio de mostrar os **auto flagelados diretores-autores do futuro**” (minha ênfase)³⁴.

31 Trechos publicados no site *Folha OnLine*, na data de 16/05/2008 em reportagem de Silvana Arantes. A resenha original de Justin Chang foi publicada na revista *Variety* e pode ser acessada através do site da revista, disponível em: <http://www.variety.com/>.

32 O *The Times* é um célebre jornal londrino, fundado por John Walter em 1785. Também é conhecido como *The London Times*.

33 A revista inglesa *Screen International* é considerada a “Variety européia”.

34 Trecho publicado no site de notícias Terra, disponível em: <http://noticias.terra.com.br/>, em post do dia 15/05/08.

Já a revista inglesa *Screen*, na crítica assinada por Fionnuala Halligan, classificou o filme como regular, criticando o sentimentalismo final da obra. Se aparentemente os jornais britânicos rechaçaram a obra, o *The Guardian*³⁵ deu ao filme quatro estrelas. O crítico Peter Bradshaw destacou as imagens “soberbas e alucinatórias de um colapso urbano”³⁶ ressaltando que, apesar de ter em seu centro uma linha de horror, o filme se torna mais leve pelo humor e gentileza de seus personagens.

As críticas na França, local do festival, também se dividiram, apresentando opiniões contraditórias. A publicação *France Presse*³⁷ declarou os aspectos positivos do filme, que “faz do espectador uma testemunha da violência e o convida a refletir sobre o ser humano e seus mais baixos instintos, além da sua capacidade de amar e seu senso de responsabilidade”³⁸. Já os diários *Le Figaro* e *Libération*, outras publicações francesas, consideraram respectivamente que o filme deteriorou-se “numa metáfora de autodestruição” e se revelou “decepcionante”³⁹.

Ressaltando o talento de Fernando Meirelles, restaram as publicações brasileiras e a publicação americana *Los Angeles Times*, que parecem ter sido uma das poucas fontes de elogios ao diretor. O crítico Kenneth Turan, afirmou: “Na verdade, só um diretor com a particular combinação de talentos de Meirelles poderia ter levado com êxito à tela a mistura de desespero e esperança do livro”⁴⁰.

35 O *The Guardian* é um jornal de circulação no Reino Unido, com edições de segunda a sábado, desde 1821.

36 Trecho publicado no site de notícias Terra, disponível em: <http://noticias.terra.com.br/>, em post do dia 15/05/08.

37 *Agence France Presse* (AFP) é uma das três maiores agências de notícias do mundo, sediada em Paris.

38 Trecho publicado no site de notícias Terra, disponível em: <http://noticias.terra.com.br/>, em post do dia 14/05/08.

39 Trecho publicado no site de notícias Terra, disponível em: <http://noticias.terra.com.br/>, em post do dia 16/05/08.

40 Trecho publicado no site de notícias Terra, disponível em: <http://noticias.terra.com.br/>, em post do dia 16/05/08.

Apesar das críticas, somente no Brasil foram registrados, até janeiro de 2009, mais de 800 mil espectadores, arrecadando aproximadamente 3 milhões de dólares. Somando-se a arrecadação do restante do mundo (mais de 16 milhões), o filme arrecadou inicialmente 20 milhões de dólares⁴¹.

41 Segundo banco de dados sobre o mercado cinematográfico, disponível em: <http://boxofficemojo.com/>. O site mostra a evolução das receitas das bilheterias de maneira sistemática e conta com mais de um milhão de visitantes por mês.

2. TEORIAS DA ADAPTAÇÃO: NOVOS OLHARES

A adaptação obviamente não se constitui de algo novo, de nosso tempo. A afirmação é de Linda Hutcheon, importante teórica da atualidade⁴². A escritora cita, entre outros autores, a figura de Shakespeare como autor que transferiu as histórias das páginas para o palco fazendo com que fossem disponíveis a um novo público⁴³. Mas, embora a adaptação não represente novidade aos olhos da crítica e público, torna-se novo o olhar que, atualmente, incide sobre ela.

A adaptação adquiriu, nos últimos anos, novos formatos e, dessa forma, já não está restrita ao movimento de uma obra literária para o cinema (ou teatro) e vice-versa. Surgem a cada dia novas maneiras de adaptar o que já conhecemos ou que já foi um dia “contado”. Dentre os exemplos mais atuais encontram-se versões de jogos de computador até parques temáticos inspirados em outras obras, citados por Linda Hutcheon como uma maneira de recontar, mostrar e interagir com as histórias “primeiras”. Esses novos formatos convidam a repensar a adaptação, não como algo inferior, como até então era aparentemente percebida, mas como obra de transformação e criação.

Em meio às diferentes formas de adaptação, entretanto, o alvo das críticas em sua grande maioria está voltado às séries televisivas e produções cinematográficas. Linda Hutcheon aponta, na obra *Theory of Adaptation* (2006), que as estatísticas de 1992 evidenciavam o crescente número de adaptações. Segundo a autora, 85% das obras vencedoras do Oscar eram adaptações, assim como 95%

42 Linda Hutcheon é atualmente professora do departamento de Inglês e de Literatura Comparada da Universidade de Toronto, Canadá. A autora é conhecida por suas influentes teorias sobre o Pós-modernismo e foi eleita, no ano de 2000, Presidente da *Modern Language Association*, sendo a primeira mulher canadense a ocupar esse cargo. Hutcheon é especialista em teoria crítica, tendo publicado nove livros. Informações retiradas do site oficial da autora, disponíveis em: <http://individual.utoronto.ca/lindahutcheon/>

43 No original: “Adaptations are obviously not new to our time, however; Shakespeare transferred his culture’s stories from page to stage and made them available to a whole new audience” (HUTCHEON, 2006, p. 2).

das minisséries produzidas e 70% dos filmes e programas de entretenimento premiados pelo Emmy Award⁴⁴. Ou seja, a adaptação representava grande número das produções televisivas e cinematográficas. Esse panorama continua refletindo a realidade dos dias de hoje.

Ao observar a relação dos filmes premiados de 1992 à atualidade, pode-se perceber o quão presente as adaptações de obras literárias e ou roteiros adaptados ocupam a cena nesse período. Traçando uma breve rememoração, presumo que o espectador se lembrará das seguintes obras: *A lista de Schindler* (1994)⁴⁵, *Forrest Gump – o contador de histórias* (1995)⁴⁶, *Razão e sensibilidade* (1996)⁴⁷, *O paciente inglês* (1997)⁴⁸, *O pianista* (2003)⁴⁹, *Desejo e reparação* (2008)⁵⁰ e *O curioso caso de Benjamin Button* (2009)⁵¹, obras que em sua grande maioria foram premiadas como Melhor Filme e Melhor Roteiro Adaptado ou que contaram com grande número de indicações para o Oscar.

O número de filmes produzidos nos últimos dez anos cresceu e, embora tenha surgido um grande número de obras que foram indicadas por apresentar um “roteiro original”, é pertinente afirmar que a adaptação manteve o interesse dos grandes produtores, resultando em obras mundialmente reconhecidas e premiadas. Linda Hutcheon credita à adaptação um meio de atingir um número significativamente maior de audiência. A autora afirma que: enquanto um best-seller

44 O Emmy Award é uma premiação americana, atribuída a programas televisivos.

45 *A lista de Schindler* é baseada no livro *Schindler's Ark*, de Thomas Keneally. O filme ganhou o Oscar de Melhor Filme e também o Globo de Ouro.

46 Premiado com o Oscar e Globo de Ouro como Melhor Filme do ano.

47 O filme é um roteiro adaptado da obra homônima de Jane Austen, que ganhou o prêmio de Melhor Filme pela BAFTA e o Globo de Ouro, além do Oscar de Melhor Roteiro Adaptado.

48 Inspirado no romance de Michael Ondaatje recebeu o Oscar, o BAFTA e o Globo de Ouro de Melhor Filme, vencendo também como Melhor Roteiro Adaptado (BAFTA).

49 Roteiro baseado em obra autobiográfica de Wladyslaw Szpilman, Oscar de Melhor Roteiro Adaptado e vencedor do Globo de Ouro e BAFTA, na categoria de Melhor Filme.

50 Adaptação da obra *Atonement*, de Ian McEwan, Globo de Ouro de Melhor Filme.

51 Baseado no conto de F. Scott Fitzgerald (1921), contou com treze indicações ao Oscar e cinco indicações ao Globo de Ouro, recebendo três Oscars.

pode alcançar um milhão de leitores e uma peça da Broadway de um a oito milhões, uma adaptação fílmica ou televisiva atinge uma audiência de milhões a mais de espectadores⁵² (HUTCHEON, 2006, p. 5).

Ao observar o crescimento da indústria fílmica, destacando as produções internacionais, percebe-se que o número de lançamentos basicamente triplicou no período de 1995 até o ano vigente (2010)⁵³, sendo o ano de 2008 o que apresentou o maior crescimento. Justificando: o ano de 1995 contou com 263 produções fílmicas⁵⁴, já em 2008 houve um número significativamente maior, totalizando 660 filmes⁵⁵.

Apesar de a adaptação fílmica comprovar sua permanência no cenário mundial, o discurso das críticas acadêmica e jornalística utilizou-se de vários termos para definir a adaptação como secundária ou culturalmente inferior. Dentre esses termos, destaca-se: violação, perversão, deformação e infidelidade como os frequentemente associados à adaptação⁵⁶. Mas o que, de fato, poderia ser considerado violação? Ou mesmo infidelidade, quem dirá perversão? Para que esses termos pudessem constituir uma verdade, teríamos que supor a existência de um “discurso original”, nunca antes pronunciado ou defendido. A ideia, porém, da originalidade, assim como a noção pós-romântica acerca da autonomia foi historicamente posta em jogo com as teorias pós-estruturalistas. A “morte” do autor (Roland Barthes) e o aprofundamento de estudos sobre a intertextualidade (Julia

52 No original: “A best-selling book may reach a million readers; a successful Broadway play will be seen by 1 to 8 million people; but a movie or television adaptation will find an audience of many million more”, em *The Art of Adaptation: Turning Fact And Fiction Into Film*, de Linda Seger.

53 Segundo o site: <http://www.the-numbers.com/> (Los Angeles, CA) que disponibiliza informações e gráficos estatísticos da indústria fílmica na web.

54 Considerando as seguintes classificações: roteiro original, obra baseada em livro, obra baseada em quadrinhos, histórias tradicionais ou contos de fadas, baseadas em musical ou ópera e baseadas em fatos reais. Informações disponíveis em: <http://www.the-numbers.com/>.

55 A pesquisa relacionou as obras de 486 produtoras, dentre elas: Buena Vista, Warner Bros, Sony Pictures, Paramount Pictures, 20th Century Fox, Universal, New Line, Dreamworks, Miramax e MGM.

56 Termos citados por Linda Hutcheon, supracitados das obras de Brian McFarlane (1996, p. 12) e Robert Stam (2000, p. 54).

Kristeva) abriram caminho, recentemente, para novos discursos acerca da originalidade, além de despertarem a atenção do público para a não delimitação de fronteiras entre as “artes”.

Roland Barthes⁵⁷, levando em consideração o contexto geral de sua obra, problematiza a existência de um homem unificado, que tudo sabe, para apresentá-lo como sujeito fragmentado, que compõe seu discurso a partir de discursos anteriores, “mesclando” escritas. Ele afirma: “Qualquer texto é um novo tecido de citações passadas. Pedacos de código, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, [...] passam através do texto e são redistribuídos dentro dele, visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto” (BARTHES, 1987, p. 49).

Da mesma forma, Julia Kristeva⁵⁸, ao conceituar o termo intertextualidade⁵⁹, promove a visão de que o autor não constitui a única fonte de um texto, mas que a obra nasce do relacionamento do texto com outros, sendo cada texto a absorção e a transformação de outro. A intertextualidade, compreendida dessa forma, promove rever a ideia da autoria e da originalidade, não levando em conta, ainda, apenas o texto literário, mas todo e qualquer texto.

Nos estudos contemporâneos a adaptação reassume essa característica intertextual sendo, segundo Linda Hutcheon, declaradamente anunciada por sua relação com outro texto ou textos, o que basicamente se constitui, nas palavras da autora, no que Gérard Genette chama de texto em “segundo grau”, em relação a um primeiro. Isto explicaria porque os estudos de adaptação são tão frequentemente

57 Roland Barthes destacou-se como filósofo, semiólogo e crítico literário que, entre suas principais ideias, publicou a obra *O grau zero da escrita* (1953) e o ensaio *A morte do autor* (1968).

58 Júlia Kristeva é especialista em Semiótica e Crítica Literária que, na década de 60, empregou a expressão intertextualidade em seus estudos, palavra de raiz latina que se refere ao ato de “tecer”, “entrelaçamento de fios”, ato praticado pelos autores na composição de sua obra.

59 A intertextualidade, por sua vez, também deriva de conceitos anteriores, sendo referência o conceito de dialogismo explicitado por Bakhtin. Bakhtin, teórico russo, abordou a questão do dialogismo, das relações intertextuais entre obras e autores, enfatizando a literatura e a linguística. Dessa forma, abriu espaço para que outros teóricos, entre eles Julia Kristeva e Robert Stam, as aplicassem em diferentes mídias, como o cinema.

estudos comparativos⁶⁰. Ou seja, pensando em adaptação remetemos nosso julgamento à obra anterior. A nova problemática então seria: quais aspectos devem ser levados em conta ao se considerar uma adaptação?

2.1 ADAPTAÇÃO ENQUANTO PROCESSO CRIATIVO E A VELHA QUESTÃO DA FIDELIDADE

Robert Stam⁶¹, teórico de cinema afirma, em sua obra *Introdução à teoria do cinema* (2003), que:

As discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem. (STAM, 2003, p. 234)

A fidelidade de uma adaptação foi um aspecto marcadamente explorado pela crítica em geral. Mas, nos estudos mais recentes sobre adaptação⁶² ela assume um papel secundário, ou mesmo indesejável. Para Linda Hutcheon (2006, p. 7) adaptar significa ajustar, alterar, tornar adequado. Essa adequação exige mudanças, em um processo que, segundo ela, resulte da apropriação interpretativa e criativa de quem realiza a adaptação. Não se questiona o fato de a adaptação ser reconhecida

60 No original: "When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works. It is what Gérard Genette would call a text in the 'second degree' (1982: 5), created and then received in relation to a prior text. This is why adaptation studies are so often comparative studies (cf. Cardwell, 2002: 9)" (HUTCHEON, 2006, p. 6).

61 Robert Stam é professor da Universidade de Nova York. Suas publicações remetem ao cinema e literatura comparada. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Stam.

62 Os estudos sobre adaptação intensificaram-se nos últimos anos. Dentre os principais teóricos que publicaram obras sobre o tema faço referência as obras de Linda Hutcheon, Linda Seger, Brian McFarlane, Robert Stam, Sarah Cardwell, James Naremore, além de teóricos que elucidam questões sobre a linguagem cinematográfica, dentre eles Marcel Martin, Jacques Aumont e Arlindo Machado.

como fruto de obra anterior, mas a fidelidade não deve ser o foco de análise nem critério único de julgamento.

O fato é que, em uma visão contemporânea, o adaptador deixa de ser um mero reproduzidor da obra, se isso for considerado possível, para evidenciar a sua leitura e criação a partir dela. Portanto, a criação passa a ser um aspecto a ser considerado e valorizado ao se analisar uma adaptação. A criação que envolve o processo de adaptação gera, nesse “turbilhão de transformação textual”, novas relações com outros textos, a partir da visão de um outro “idealizador” (roteirista, diretor, câmera, etc.). Esclarecendo: o processo de adaptação envolve escolhas, uma vez que o cinema e a literatura representam sistemas distintos de significação. Cabe ao “adaptador” realizar suas escolhas, em um processo que se apresenta evidentemente complexo, uma vez que o adaptador necessita encontrar equivalentes visuais para efeitos que são, muitas vezes, essencialmente literários. Além disso, uma nova leitura a partir da obra inicial implica não somente no reconhecimento da obra anterior, mas em sua inevitável recriação. Utilizo-me da pertinente citação de Hutcheon, que destaca: a adaptação é repetição, mas repetição sem “replicação”⁶³.

O fato é que a adaptação, muitas vezes compreendida como gênero menor e não como resultado de um processo criativo, pode revelar controversas opiniões por parte de leitores/espectadores e críticos em geral. Um exemplo que gostaria de mencionar é em relação a um clássico mundialmente reconhecido: *Romeu e Julieta* (século XVI). A obra de Shakespeare gerou, historicamente, inúmeras adaptações⁶⁴, sendo a mais recente a dirigida por Baz Luhrmann, intitulada *William Shakespeare's Romeo+Juliet* (1996). A adaptação recebeu críticas variadas, em discursos

63 No original: “Adaptation is repetition, but repetition without replication” (HUTCHEON, 2006, p. 7).

64 Dentre as adaptações fílmicas destaca-se as versões de George Cukor (1936), Renato Castellani (1954), Paul Czinner (1966) e Franco Zeffirelli (1968).

oscilantes entre a velha questão da fidelidade frente ao caráter inovador do diretor. Isso porque a obra transpõe o clássico para a modernidade, em um trabalho de recriação e criação explícita. Luhrmann desloca os personagens no tempo, transferindo-os para a década de 90 e realizando as necessárias atualizações nesse processo. Dessa forma, embora a “narrativa básica” esteja presente, a maneira como o enredo é conduzido reflete um novo tempo e o olhar de Baz Luhrmann. A filmagem apresenta-se, por vezes, semelhante a de um videoclipe, condizente com a modernidade representada na tela. Em meio a essa nova roupagem, falas da obra de Shakespeare recompõem aspectos marcadamente reconhecidos pelo espectador como parte da narrativa de Romeu e Julieta. A adaptação fílmica de Luhrmann revelou o trabalho primoroso do diretor e acabou por atrair a atenção do público e da crítica. O filme foi o grande vencedor, em 1998, da 51ª edição do *British Academy of Film and Television Arts Film Awards*⁶⁵, recebendo os prêmios de: melhor direção, melhor roteiro, desenho de produção e melhor filme musical⁶⁶.

Embora a premiação indique que *William Shakespeare's Romeo+Juliet* foi valorizada e reconhecida pela crítica e pelo público, isso não significa que todos os espectadores a consideram como uma das “melhores adaptações dos últimos tempos”, conceito frequente entre críticos do cinema. O fato é que na crítica a unanimidade é algo impensado e tanto críticas favoráveis quanto desfavoráveis surgem frente a uma adaptação. E, embora muitos motivos possam levar o espectador a demonstrar uma visão negativa sobre a adaptação, o principal deles mantém-se como a expectativa de fidelidade com base em seus referenciais anteriores, principalmente em se tratando de um texto mundialmente conhecido

65 BAFTA, como é mundialmente reconhecido, é a mais prestigiada premiação inglesa voltada para a arte e o entretenimento.

66 Disponível em: <http://www.bafta.org/>.

como o de *Romeu e Julieta*. Mas, como afirma Hutcheon, o reconhecimento e a lembrança constituem parte do prazer (e risco) de se experimentar uma adaptação⁶⁷.

Dentre os teóricos que direcionam suas análises à relação entre a obra literária e sua adaptação fílmica Brian McFarlane⁶⁸, em sua obra *Novel to film – an introduction to the Theory of Adaptation* (1996), propõe uma “classificação” dos elementos do texto literário no processo de adaptação. O teórico classifica esses elementos como “transferíveis” ou “adaptáveis”. Ele esclarece que:

[...] há uma distinção a ser feita entre o que pode ser transferido de um elemento narrativo a outro e o que requer uma adaptação apropriada. 'Transferência' será usado para indicar o processo pelo qual certos elementos narrativos de romances se revelam acessíveis para serem mostrados em filme, enquanto que o termo 'adaptação', amplamente usado, fará referência ao processo pelo qual outros elementos novelísticos devem encontrar equivalências diferentes no elemento fílmico, quando tais equivalências são desejadas ou estejam disponíveis⁶⁹.

Dessa forma, compreendo que sua proposta de classificação reforça a ideia de Hutcheon, que considera a adaptação uma repetição, mas compreende suas diferenças e seu papel criador, uma vez que a réplica não é possível nem constitui objeto de desejo na adaptação. Assim, os equivalentes audiovisuais empregados na adaptação ilustram o que de fato adequou-se à linguagem fílmica, caracterizando ao mesmo tempo, as escolhas da direção na produção da nova obra.

Em relação aos elementos da narrativa, o teórico McFarlane segue a linha de pensamento de Barthes e os classifica de acordo com suas funções, definidas

67 No original: “Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation” (HUTCHEON, 2006, p. 4).

68 Brian McFarlane atua como professor na Monash University, Austrália. Crítico literário, é autor de livros sobre literatura e adaptação fílmica. Disponível em: <http://www.monash.edu.au/>

69 No original: “(...) there is a distinction to be made between what may be transferred from one narrative medium to another and what necessarily requires adaptation proper. [...] ‘Transfer’ will be used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term ‘adaptation’ will refer to the process by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, when such equivalences are sought or available at all” (MCFARLANE, 1996, p. 13). Tradução de Julián Bargueño.

como distribucionais e integracionais. McFarlane esclarece que, embora Barthes não estivesse preocupado com o cinema em sua discussão⁷⁰, a distinção proposta por ele torna-se de grande valor para distinguir os elementos que podem ser transferidos dos que precisam ser adaptados (MCFARLANE, 1996, p.13).

As funções distribucionais são subdivididas pelo teórico em cardeais e catalisadoras, relacionando-se diretamente às ações: representam os elementos que, em sua maioria, constituem os pontos mais importantes da narrativa⁷¹ e são transferíveis para a trama fílmica. Em relação ao romance *Ensaio sobre a cegueira*, pode-se considerar que as funções cardeais são preservadas no filme, pois os pontos principais do enredo, que representam o cerne dos acontecimentos da obra literária, são mantidos. O autor esclarece que, mesmo preservados seus pontos principais, a obra pode ser alterada ou “deformada”, segundo McFarlane, pela variação dos elementos catalisadores que estão ao seu redor. Isso porque apesar das funções catalisadoras complementarem as cardeais, elas são capazes de enriquecer as funções primeiras.

Ainda segundo McFarlane, as funções integracionais subdividem-se em informantes e índices. A função denominada informante, que representa os canais de significação imediata, fornece dados, entre eles: nome, idade, profissão dos personagens e também características físicas dos espaços apresentados na trama, não sendo frequente sua alteração na transposição fílmica. Já a função índice representa elementos nos quais a adaptação⁷² torna-se necessária e evidente, pois através dela o tom da narrativa e o psicológico dos personagens é reelaborado. As

70 A obra de Barthes a que McFarlane se refere é *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*, coletânea de ensaios de vários escritores, publicada em 1966 e voltada às questões narrativas.

71 As funções cardeais são chamadas por McFarlane de “hinge-points of narrative” (1996, p. 13), ou seja, os pontos principais ou pontos de articulação da narrativa.

72 O conceito de adaptação para McFarlane implica mudança de elementos da narrativa ficcional ao ser transposta para o cinema.

funções integracionais, mais especificamente os índices, representam no presente trabalho os pontos nos quais ocorre maior intervenção do “idealizador” do filme. Nestas funções que implicam “adaptação” se apreende a criatividade do diretor Fernando Meirelles, criatividade que imprime à produção do filme um resultado singular.

A análise de cenas do filme, que explora de que maneira os elementos da narrativa literária foram transferidos e adaptados para a narrativa fílmica, caracteriza-se como objeto de estudo do Capítulo 3, evidenciando os caminhos pelos quais Meirelles percorre na recriação fílmica do romance original.

Diferentemente da literatura, o cinema pode ser categorizado como arte recente, sendo sua “invenção” historicamente associada aos irmãos Lumière e seu cinematógrafo⁷³ (1895). Apesar de contar com apenas pouco mais de um século de existência é correto afirmar que, desde seu surgimento, sua significação é amplamente debatida entre os teóricos, assim como suas características e especificidades.

Da mesma forma, a relação do cinema com as demais artes assumiu diferentes nuances: negada pelos teóricos que reivindicaram o cinema “puro”⁷⁴ na década de 20 ou proclamada com orgulho pelos demais, o debate acerca do cinema promoveu o início do desenvolvimento de uma teoria específica, que levasse em conta seu sistemas de significação e sua intrínseca relação com as “demais artes”.

73 Marcel Martin em seu livro *A linguagem cinematográfica* ressalta que os irmãos Lumière aperfeiçoaram o dispositivo de projeção da película tornando possível o cinematógrafo. Utilizaram-se, porém, de princípios baseados em invenções anteriores, dentre elas destaca-se o *cronofotógrafo* (Étienne Jules Marey, 1888) e o *cinetoscópio* (Thomas Edison, 1891).

74 Robert Stam afirma em *Introdução à teoria do cinema* (p. 49) que os primeiros teóricos reivindicaram um cinema “puro” (Jean Epstein), não contaminado pelas outras artes.

Embora a história do cinema e suas múltiplas ressignificações sejam fascinantes⁷⁵, este trabalho não se propõe a analisar os estudos que o problematizaram, restringindo-se a apresentar, como útil instrumento de análise, aspectos técnicos e características que compõem a linguagem cinematográfica.

A linguagem cinematográfica, assim como a literatura, está repleta de elementos próprios. Esses elementos são, muitas vezes, facilmente identificados pelo espectador, como a necessidade de se ter um *plot*⁷⁶, que por sua vez conta com personagens, que expõem um tema, que o filme faz parte de um determinado gênero, etc. Ou seja, de maneira geral, todos revelam ter algum conhecimento sobre cinema. Mas, este conhecimento muitas vezes pertence ao senso comum e, dessa forma, não permite perceber quais são as estratégias que o produtor / adaptador se utiliza em relação aos elementos do cinema na transcrição / composição de sua obra.

Mas quais seriam os principais elementos cinematográficos que caracterizam sua especificidade enquanto narrativa fílmica? Em um primeiro momento, o cinema pode ser definido a partir de sua caracterização audiovisual, ou seja, a imagem e o som o pré-definem enquanto produção e o diferenciam de outras linguagens como, por exemplo, a literatura. Embora na literatura se possam encontrar narrativas essencialmente visuais, nas quais o modo de narrar nos faz praticamente “visualizar” as ações decorrentes da narrativa, é no cinema que a audiovisualidade apresenta-se como elemento “primeiro” a ser percebido pelo espectador.

75 Sobre o tema, a obra *Introdução à teoria do cinema*, de Robert Stam, apresenta a história da teoria do cinema no século XX, sendo considerada publicação de referência sobre o assunto.

76 *Plot* é o termo usado como sinônimo do enredo, cadeia de acontecimentos organizados segundo um modo dramático escolhido pelo autor.

Marcel Martin, teórico do cinema, ressalta a maneira pela qual a imagem pode transformar a experiência do espectador. Ele declara:

O cinema não consiste mais em contar antes de tudo uma história por meio de imagens, como outros o fazem com palavras ou notas musicais: reside **na necessidade insubstituível da imagem, na soberania absoluta da especificidade audiovisual do filme em seu papel de veículo intelectual.** (MARTIN, 2007, p. 245, minha ênfase)

Essa especificidade do cinema, que revela o papel insubstituível da audiovisualidade, torna-se relevante por cumprir duas importantes funções: ao mesmo tempo em que caracteriza o cinema, o difere de outras linguagens artísticas. Pois tendo como premissa, ao se analisar uma adaptação, estabelecer referência à obra anterior, torna-se fundamental estabelecer, ao mesmo tempo, as diferenças entre essas mídias distintas. Enquanto a literatura apresenta o signo verbal como constituinte principal de sua narrativa, a obra fílmica prioriza a percepção do espectador, tendo como principal responsável pela “leitura” e percepção a audiovisualidade.

Martin, na obra *A linguagem cinematográfica*, discursa sobre os elementos específicos do cinema. A imagem fílmica, é definida por ele como: “[...] realista, ou, melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade”. (MARTIN, 2007, p. 22) Segundo o autor, a imagem é capaz de suscitar o sentimento de realidade no espectador, além de revelar através dessa realidade a percepção subjetiva do diretor. Ou seja, a imagem, ao mesmo tempo em que é vista pelo espectador, é capaz de envolvê-lo em uma realidade fílmica proposta, fazendo com que ele a perceba de maneira sensorial.

O som também compõe a riqueza perceptiva do fílmico, agregando densidade à narrativa. A música é capaz de intensificar os acontecimentos, possibilitando ao espectador a atribuição de significados próprios.

Além da imagem e do som outros elementos são representativos em uma narrativa fílmica, entre eles: a iluminação, o cenário, o vestuário dos personagens, os diálogos e de que modo estes se apresentam. A escolha de cada elemento é capaz de enriquecer e modificar a obra fílmica. Através da análise desses elementos e das cenas do filme que compõem a obra final, pode-se perceber de que maneira o discurso fílmico foi idealizado por Meirelles destacando, dessa forma, seu aspecto criador.

3. A RECRIAÇÃO FÍLMICA DE FERNANDO MEIRELLES

3.1 OS POSTS DO BLOG DE *BLINDNESS*

Fernando Meirelles do mesmo modo que Saramago parece sentir a necessidade de registrar aspectos do processo criativo de sua produção. Saramago publicou *Os cadernos de Lanzarote* (1997) expondo seu cotidiano, problematizando temas e também evidenciando detalhes do processo de escrita de *Ensaio sobre a cegueira*. Meirelles, enquanto produz a adaptação fílmica, também publica suas impressões sobre o processo de filmagem em seu blog de *Blindness*⁷⁷. Os diários de ambos que, a um primeiro olhar, sugerem diferenças em seus propósitos, assumem perfis semelhantes. Embora Saramago faça de seu *Cadernos de Lanzarote* veículo para expor suas ideias e opiniões acerca do mundo, o processo de escrita da obra *Ensaio sobre a cegueira* é referência em muitas das entradas diárias do livro. Já o blog de *Blindness* restringe seus *posts* especificamente sobre o filme a ser produzido. Os dois, entretanto, cumprem a função de ampliar o olhar sobre as obras, a partir do momento que partilham informações diferenciadas sobre as obras literária e fílmica. A opinião do escritor sobre sua obra influencia o leitor inegavelmente. Do mesmo modo, conhecer detalhes da produção fílmica, como seus acréscimos, ideias e intervenções também são capazes de modificar o olhar primeiro sobre essa mesma obra.

O blog pode ser considerado uma ferramenta recente em nosso cotidiano. Criado no final da década de 90, sua utilização cresceu de modo desenfreado nos

⁷⁷ O endereço eletrônico do blog é: <http://blogdeblindness.blogspot.com/> . Outros detalhes da produção também são encontrados no site oficial do filme, disponível em: <http://www.castellolopesmultimedia.com/blindness/home.htm>.

últimos anos⁷⁸.

Esse espaço alternativo de comunicação foi adquirindo novas nuances e sendo utilizado para uma ampla gama de objetivos, desde a publicação de diários pessoais, até informações jornalísticas e ideologias políticas. Não tardou então para que artistas e escritores também aderissem ao blog como ferramenta de divulgação de suas ideias, pensamentos e fatos de seu cotidiano.

Esses 10 anos que separam os *Cadernos de Lanzarote* de Saramago (1997) do blog de *Blindness* (2007) também evidenciam o modo como a tecnologia influencia e potencializa, ou ao menos democratiza, os meios de comunicação. Meirelles cria seu blog em 2007, cumprindo a necessidade de dividir e compartilhar o processo de produção do filme. Saramago também adere ao blog em 2008, que serve, nesse caso, como uma pré-publicação, uma vez que sua obra *O caderno* foi publicada como livro no ano seguinte.

Para que o conteúdo do blog possa ser utilizado de maneira pertinente, farei uma breve análise dos *posts* publicados no blog, realizando considerações e relacionando-os com o filme.

Fernando Meirelles se propõe em seu blog a redigir uma espécie de diário sobre as filmagens de *Ensaio sobre a cegueira*. Durante o ano de 2007, no período que compreende agosto a novembro ele adiciona 13 posts em seu blog, todos relatando o processo de gravação da adaptação. Depois disso, permanece sem registrar por longos três meses, até fevereiro de 2008, data que publica um *post* se referindo à composição musical da obra fílmica, idealizada pelo grupo Uakti⁷⁹. Ele finaliza seus registros em março de 2008, momento em que há o *test screening* do

78 Segundo a CNET - site de notícias de mídia, disponível em: www.cnet.com - há controvérsias sobre o criador do primeiro blog, por isso, considera-se Dave Winer, Jorn Barger e Justin Hal os primeiros blogueiros (1997). No Brasil, o crédito fica para Viviane Menezes, que iniciou a atividade em 1998 (www.wiredkitsune.net/weblog).

79 A trilha sonora do filme será assunto do tópico 3.2.1.

filme, ou seja, o filme já está em seu processo final. Desta forma, têm-se 15 *posts* no período ativo do blog.

O primeiro *post* de Meirelles tem data de 24 de agosto de 2007 e coincide com o primeiro dia de gravação. Nesse *post*, Meirelles parece querer situar o leitor no que se apresenta como o início de seu diário. O autor faz uma breve retrospectiva e relata a maneira como a proposta de adaptar a obra de Saramago chegou até ele, esclarecendo que anos antes havia tentado comprar os direitos da obra sem ter recebido, no entanto, uma resposta positiva do escritor. Através do contato do produtor Niv Fichman, Meirelles recebeu o roteiro de *Blindness*, escrito por Don McKellar. Uma das exigências de Meirelles descritas por ele nesse relato é a de que o filme pudesse ser uma co-produção Brasil – Canadá e que ao menos metade dele fosse rodado em São Paulo. O filme, na verdade, acaba sendo rodado em três países: Canadá, Brasil e Uruguai. Por sugestão de Niv Fichman uma produtora japonesa, Sonoko Sakai, traria 60% do investimento garantindo, assim, independência de estúdios americanos. Somaram-se a esse grupo a produtora inglesa Potboiller e as produtoras brasileiras Andrea Barata Ribeiro e Bel Berlinck. Meirelles tem o cuidado de citar grande parte de profissionais que compõem sua equipe, o que transpassa a sensação de valorização que tem pelas pessoas com as quais irá trabalhar nesse projeto.

Seu relato caracteriza-se pela informalidade e percebe-se tom semelhante à oralidade. Ele admite seus receios e dúvidas frente ao desafio de adaptar a obra de Saramago. Sobre esse novo projeto, a citação abaixo se torna pertinente:

Quando um jornalista me perguntou, durante o Festival de Toronto, como seria o filme, me dei conta de que não tinha nada muito sólido para responder. Menti que não contaria para não estragar a surpresa. Gosto muito do livro. Há um ano, seria

tudo de concreto que eu teria a dizer. Não que esse fato me preocupa, sabia que com a ajuda dos parceiros **descobriríamos o filme durante o processo de fazê-lo**. (MEIRELLES, 2007, post 1, minha ênfase).

A partir dessa declaração podem-se perceber as semelhanças do processo de criação tanto para Saramago quanto para Meirelles. Saramago também “descobriu” seu romance, seja reescrevendo o primeiro capítulo até perceber que cumpriu com sua própria exigência e considerou-se satisfeito, seja sentindo seus personagens fluírem de tal forma que, embora o produto final reflita suas ideias, como ele mesmo declara, não foi escrito como primeiramente idealizado. Meirelles, da mesma forma, sabe que o filme precisa ser “descoberto” em seu próprio processo de feitura. E muitas dessas descobertas serão registradas nos próximos *posts* de seu blog.

Após esse primeiro *post*, no qual Meirelles situa o leitor, percebe-se que o autor passa a publicar seus relatos sem se preocupar com a linearidade, ou seja, o leitor não irá encontrar relatos que evidenciem ou destaquem a sequência fílmica, mas sim “flashes” da produção. Por esse mesmo motivo, essa breve análise percorrerá os temas mais recorrentes evidenciados nos relatos, sem se preocupar, no entanto, em “recompôr” o filme, mas interessada em perceber os detalhes e as curiosidades presentes no processo de filmagem.

Uma das questões recorrentes é a caracterização da obra por Meirelles como uma obra aberta, momento no qual ele problematiza sobre que “viés” utilizar. Meirelles ressalta que a obra de Saramago permite múltiplas leituras, por se constituir de “ um texto que gera muitas perguntas, mas nenhuma resposta, levanta questões sobre a evolução do homem, nos faz refletir criticamente mas não aponta direções” (MEIRELLES, 2007, *post* 6). O autor faz uma comparação muito

interessante na qual nossa civilização pode ser representada pela estrutura que se forma em um pega-varetas, ao acaso. Uma vareta retirada (no exemplo, a visão) e a estrutura toda desaba.

Sobre as múltiplas interpretações do livro, o próprio Meirelles divaga:

Um psicanalista freudiano poderá dizer que esta história é uma ilustração da luta entre os instintos de vida e de destruição presentes no homem. Uma feminista diria que é o livro mais pró-mulher que já foi escrito. Os homens são inúteis. Em todos os momentos decisivos da história são as mulheres que resolvem a parada. [...] Há quem faça uma leitura mais política, lêem aqui uma história sobre a criação de uma sociedade onde a única saída possível depende do abandono das aspirações individuais em favor do bem coletivo. [...] Fora essas e muitas outras leituras possíveis, ainda tento manter os vários dilemas morais que estão na obra. (MEIRELLES, 2007, post 6)

Tendo obviamente que elucidar seu ponto de vista sobre a obra, seus relatos evidenciam algumas de suas escolhas. Sobre o narrador, ele declara que essa é uma das primeiras decisões de um escritor. Assim também ocorre, segundo ele, na obra fílmica, na qual ao narrador é creditada a possibilidade de se transformar completamente um filme. Segundo Meirelles a alternância de narradores que ocorre no filme *Ensaio sobre a cegueira* “afeta a linguagem e estabelece o ritmo do filme” (MEIRELLES, 2007, post 10).

O filme, que inicia com o narrador onisciente, apresenta ao espectador um ritmo diferenciado, uma vez que esse narrador pode “contar” ao espectador sobre a epidemia que atinge a população antes mesmo dos personagens terem conhecimento. E o espectador é, nesse momento, privilegiado. A partir do momento em que ocorre a mudança de ambiente, pois os cegos são levados para um antigo manicômio, um novo narrador assume então o papel de mostrar a história: a Mulher do médico [Julianne Moore]. Nesse momento da narrativa o espectador deixa de ser

privilegiado para “ver” apenas o que a Mulher do médico vê. A narrativa desacelera e a vivência de uma nova realidade contamina o espectador. Junto à Mulher do médico há uma intervenção de um terceiro narrador, o personagem o Velho da venda preta [Danny Glover] que relata, em certo momento da narrativa, o panorama do mundo, uma vez que cegou dias depois dos demais. Mas, somente quando os personagens saem do antigo manicômio e voltam para as ruas da cidade, a história passa a apresentar esses narradores de maneira alternada, pois deixamos de ver apenas o que a Mulher do médico vê, para ter de volta o narrador onisciente e, em alguns momentos, narrações do Velho da venda preta novamente. Sobre essas mudanças, Meirelles declara: “Com esse filme aprendi que às vezes não é preciso fazer a trama andar, o simples deslocamento do ponto de vista, a troca de narrador, gera um enorme movimento mesmo que a ação pare” (MEIRELLES, 2007, *post* 10).

Além do narrador, a concepção dos personagens também apresenta detalhes interessantes. Durante os relatos sobre o processo de filmagem percebe-se, através dos registros de Meirelles, que o elenco frequentemente contribuiu com ideias e participou do processo criativo que caracteriza a adaptação fílmica. Com isso, muitas ideias agregaram diferentes tons à história, surgindo elementos que inicialmente não estavam no roteiro. Um exemplo a ser descrito é com relação à constituição do personagem o Rei da Ala 3 [Gael Garcia Bernal] que no livro assume uma postura menos humorística da sugerida pelo filme. Meirelles afirma que as próprias atitudes do ator na composição do personagem acabaram por modificá-lo, acrescentando dessa forma elementos cômicos a trechos do filme. Como exemplo ele cita em um de seus *posts* (05/10/07, *post* 8) um episódio no qual o ator havia encontrado pelo set de filmagem um frasco de esmalte e dessa forma instantaneamente sugerido e idealizado que seu personagem pudesse encontrá-lo

em cena. Meirelles deixou a cargo do ator, que mesclou as falas da cena ao movimento de passar o esmalte nas unhas (embora sem enxergar seu ato), em um momento que deveria ser carregado de tensão no filme (na cena, há a entrega de pertences pessoais em troca de comida, o clima é tenso, pois os cegos da Ala 3 estão subjugando os demais). Esse é um exemplo que suaviza a narrativa, pois a ela são agregados elementos que funcionam como *tragic relief*, quebram o impacto da cena e ainda, nesse caso, acrescentam o tom cômico, embora a cena apresentada não o tenha como objetivo principal. Outro acréscimo é em relação à cena na qual ocorre o primeiro pronunciamento do Rei da Ala 3. Utilizando o sistema de som do alojamento ele, que decide se pronunciar a respeito de suas exigências para fornecer comida às demais alas, assume um tom jocoso ao cantar uma canção antes de sua fala. A canção escolhida é supostamente conhecida pelo público em geral por ser interpretada pelo cantor Stevie Wonder – *I just called to say I love you*, artista cego de nascença. Torna-se inevitável associar a canção à condição do cantor na versão original e, agora, ao seu mais novo intérprete. Nessas duas situações pode-se perceber que o personagem adquire contornos próprios, diferenciando-o da narrativa literária e imprimindo-lhe novas características enquanto personagem.

Além do ponto de vista que os atores expressam sobre seus personagens há também evidências do que o próprio Meirelles pré-concebe para os personagens, partindo do que observou na leitura do romance original e do roteiro. Um exemplo é a caracterização que ele dá ao personagem o Velho da venda preta, inclusa no relato de seu encontro pessoal com Saramago, em Lisboa. Meirelles compara o personagem à Saramago, o que posteriormente muitos críticos o fazem, creditando ao Velho da venda preta representar o alter ego do escritor. Mas, nesse primeiro

momento, é Meirelles quem se posiciona e suas colocações tornam-se particularmente curiosas:

Danny Glover, assim como Saramago, é um homem grande e cheio de vitalidade. A venda preta em um dos olhos da personagem e a catarata no outro tem alguma relação com os pesados óculos do autor e é algo carregado de sentidos. 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, *post 2*)

Reforço aqui a caracterização do personagem o Velho da venda preta, pois já inicia a narrativa como cego de um olho, passando a não enxergar completamente somente após a epidemia. Dessa forma, sua caracterização anterior aos acontecimentos já o diferencia dos demais, como alguém conhecedor, ao menos de maneira parcial, de uma outra realidade. Mas, na posição de ator, como seria enfrentar uma outra nova realidade?

Para compor esse novo universo de cegueira, Meirelles relata que os preparadores de atores Chris Duvenport e Bárbara Sweete desenvolveram oficinas específicas com todo o elenco, uma vez que os figurantes também simulariam a cegueira. As oficinas tiveram início com um grupo pequeno em uma sala fechada, estendendo-se com o tempo a ambientes abertos e contando com um grupo maior de figurantes. Para estimular os demais sentidos, tarefas que incluíssem a percepção do cheiro e do som eram propostas aos participantes. As oficinas foram estendidas, segundo proposto por Meirelles, ao elenco principal. Com este grupo a atividade proposta era a seguinte: caminhar, de olhos vendados, seguindo o som de um sino. Com base nessa oficina surgiram duas grandes ideias: ao perceber que o ator Mark Ruffallo (o médico na narrativa fílmica) realizou a atividade apoiando-se

em um colega, despertou em Meirelles a lembrança visual da obra “A parábola dos cegos” (Pieter Bruegel), que decidiu recriá-la em cena fílmica⁸⁰. Já a experiência de orientar-se, de maneira experimental, através do som também fez com que Meirelles pensasse em compor um ambiente experimental para o filme, incluindo nessa lista elementos como luz, trilha sonora e enquadramento das imagens:

Aprendi muito sobre som 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. Quem tentar entender qual corredor leva a qual parte do asilo vai perder 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 da 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, *post 5*)

Assim como as escolhas do diretor em relação aos elementos que compõem a obra fílmica são evidenciadas, a escolha entre as cenas que permanecem das que são excluídas e modificações de um modo geral constituem assunto dos últimos posts de Meirelles. Em fevereiro de 2008 o filme encontra sua décima versão, antes do início da pré-mixagem. *Ensaio sobre a cegueira* está em processo final de acabamento, ou, pode-se dizer que a obra finalmente foi “descoberta” por Meirelles.

80 Sobre a recriação da obra o tópico *A pictorialidade nas obras de Saramago e Meirelles* desenvolvida no item 3.3 apresenta as imagens e amplia a discussão sobre o tema.

3.2 PONTOS DE ESCUTA E PONTOS DE VISTA EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

Considerando a audiovisualidade característica essencial da narrativa fílmica, a discussão acerca do som, frente ao surgimento do cinema sonoro, passou por diferentes opiniões e manifestos. Em breve retrospectiva histórica Marcel Martin, em *A linguagem cinematográfica* (2007, p. 108-109), cita o comportamento hostil de Charles Chaplin em relação ao som no cinema, que credita ao som a possibilidade de “aniquilar a beleza do silêncio”. O manifesto, porém, mais conhecido em relação ao assunto foi o promovido por Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov intitulado *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro* (1928). Martin pressupõe, através de trechos da declaração inseridos em seu livro que, apesar do inicial temor evidenciado pelos cineastas acerca do som, percebe-se também a consciência do grupo de que a sonoridade fílmica poderia contribuir significativamente como novo elemento na montagem.

Há apenas poucas décadas como objeto de experimentação, a linguagem sonora do cinema clássico, constituindo de exemplo as trilhas sonoras Hollywoodianas das décadas de 30 e 40, a utilizou como um mero acompanhamento visual, unindo a música à ação e à personagem, padronizando mensagens e evitando, de certa forma, experimentações mais “modernistas”⁸¹. Sobre esse período, o teórico Robert Stam (2003, p. 246) relata que:

O leitmotiv tornou-se um procedimento bastante mecânico para aliar temas específicos a personagens específicas, temas a que se retornava com uma mínima variação no decurso do filme. As trilhas tendiam a ser redundantes, subliminares,

81 Um dos preceitos declarados no manifesto de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov era justamente referente à utilização do uso *contrapontístico* do som no cinema, ou seja, sobre a não redundância entre sons e imagens em uma obra cinematográfica.

gastas e comodamente tonais. [...] A imagem foi sobrecarregada com um coeficiente altamente pleonástico de representação.

Algumas décadas se passaram e o cinema foi também, com o tempo, reconhecendo suas potencialidades estéticas, através de uma experimentação mais livre e criativa do som. Essa potencialização das possibilidades do elemento sonoro na narrativa fílmica permite somar ao ponto de vista dos personagens a importância do “ponto de escuta”⁸² dos elementos sonoros do filme, valorizando a produção da trilha sonora, os efeitos sonoros, as vozes (diálogos) dos personagens.

Compreendendo a audiovisualidade (leia-se os elementos visuais e os elementos sonoros) do cinema como indissociável, esse capítulo não pretende analisar o som descontextualizado da imagem, mas sim evidenciar de que maneira sua especificidade enquanto recurso cinematográfico é capaz de redimensionar a experiência visual e estética do filme *Ensaio sobre a cegueira*. Ao mesmo tempo, pretende corrigir uma visão equivocada de se constituir o som elemento menor em relação ao visual. Sobre isso, interessante é o comentário de Michel Chion⁸³ (1994), citado em Martin (2007, p. 239): “a luz se propaga (ao menos aparentemente) de forma linear, mas o som se dissemina como um gás. O equivalente dos raios de luz são as ondas sonoras. A imagem é contida no espaço, o som não.” Segundo Martin, o som penetra e ocupa o espaço e sua ausência produziria uma sensação de “achatamento” da obra fílmica.

82 O termo “ponto de escuta” refere-se ao som e é empregado por analogia à ponto de vista, que refere-se à imagem. Esse termo é utilizado por Arlindo Machado (*O sujeito na tela*, 2007) e também por Marcel Martin (*A linguagem cinematográfica*, 2007).

83 Michel Chion é teórico e professor de relações audiovisuais, compositor de música experimental. É autor de uma série de livros e ensaios expondo as suas teorias da interação entre o som e imagem no meio cinematográfico. Disponível em: <http://www.michelchion.com/v1/>

3.2.1 A paisagem sonora⁸⁴ da cegueira

O processo de criação do sonoro em *Ensaio sobre a cegueira* constituiu-se a partir da escolha do grupo Uakti para compor a trilha do filme. Meirelles afirma em um dos *posts* de seu blog (*post* 5, 20 de setembro de 2007) que havia decidido ser experimental na mixagem do som após ter participado das “oficinas da cegueira”, nas quais revela ter aprendido muitas coisas sobre o som. Em outubro do mesmo ano, o diretor envia ao grupo musical Uakti um DVD com o segundo corte do filme, apostando em obter uma trilha minimalista. Vários aspectos que marcam a produção do filme já haviam acentuado anteriormente o caráter de distanciamento dos padrões hollywoodianos que a produção de *Ensaio* iria refletir como, por exemplo, a participação da produtora japonesa que, dessa forma, proporcionaria a independência de estúdios americanos. Assim, a escolha do grupo Uakti reforçou o desejo de criar a sonoridade do filme de maneira singular.

O grupo Uakti é um grupo brasileiro que produz música instrumental, iniciado no final da década de 70. A direção musical do grupo é assinada por Marco Antônio Guimarães e sua formação atual conta com os músicos Paulo Santos (percussão), Artur Andrés (sopros) e Décio Ramos (percussão). O grupo se utiliza de instrumentos não convencionais na composição de suas produções, idealizados e construídos por Marco Antônio Guimarães⁸⁵. Esses curiosos instrumentos são capazes de produzir sonoridades incomuns através das quais o ouvinte, muitas

84 O termo paisagem sonora é uma tradução de *soundscape*, criado por Murray Schafer, que tem como significado todo e qualquer evento acústico que compõe um determinado ambiente. As pesquisas do músico e arte-educador canadense enfatizam a necessidade de se escutar a paisagem, ressensibilizando a escuta (Informações obtidas do Canadian Music Centre, disponível em: www.musiccentre.ca/). Dessa forma, a escolha do termo para subtítulo do capítulo pretende somente estabelecer uma analogia entre o significado do termo em relação à construção sonora que ocorre na adaptação fílmica.

85 No site do grupo há informações adicionais sobre os instrumentos musicais: <http://www.uakti.com.br/>

vezes, não é capaz de reconhecer os sons como provenientes de instrumentos musicais.

Essa caracterização das produções musicais de Uakti vai ao encontro das aspirações de Fernando Meirelles para a trilha sonora de *Ensaio*. O diretor declara que:

A ideia 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 muito usados no cinema, nos falam de emoções de um mundo mais conhecido, e neste filme a música deveria levar o espectador para outro lugar. (MEIRELLES, 2008, *post* 14)

O processo da produção sonora denota um trabalho primoroso e, como produto final, pode-se afirmar que o som não se apresenta como um “complemento”, como pode ocorrer em outras produções fílmicas, mas assume função essencial na construção da atmosfera que caracteriza a cegueira, como evidenciará a análise a seguir.



Fig.1: Encontro de Meirelles com o grupo Uakti.



Fig. 2: Alguns dos instrumentos construídos por Marco Antônio Guimarães, diretor musical do grupo ⁸⁶.

Analisar o som em *Ensaio sobre a cegueira* é um processo muito complexo, principalmente pelo fato de se adentrar em uma área tão específica quanto a música. Por isso, a intenção dessa breve análise limita-se a evidenciar a maneira através da qual a sonoridade revela-se ao espectador. O termo som, nesse sentido, será empregado não somente para a trilha sonora do filme, como também para os diversos efeitos utilizados no filme, entre eles os *sound effects*⁸⁷. O “som da cegueira”, por exemplo, poderia ser considerado inicialmente como um *sound effect*. Porém, da maneira com que se articula com a música na narrativa fílmica, torna-se algo impensado dissociá-lo da música.

A maneira pela qual o “som da cegueira” é caracterizado no filme constitui uma escolha significativa. O som (similar a um sino⁸⁸) cria uma relação com a condição da cegueira sem, no entanto, representar um simples leitmotiv no filme. O

⁸⁶ As imagens foram gentilmente cedidas pela O2 FILMES, em declaração anexa ao presente trabalho.

⁸⁷ Os *sound effects* caracterizam os efeitos não naturais e não representativos que são inseridos na narrativa fílmica. Eles apresentam a mesma função que a música.

⁸⁸ Sobre o som criado para a cegueira é interessante perceber que a proposta sonora teve como referência os laboratórios da cegueira que ocorreram no início da produção. No bônus do DVD do filme (tópico: Uma visão da cegueira) é possível visualizar os atores participando do laboratório sendo orientados a se movimentar seguindo o som de um sino. A partir dessa concepção inicial o som da cegueira do filme utiliza instrumentos como o crótalo e o dabati, recriando a ideia inicial do sino. Esse som será chamado no presente trabalho de “som da cegueira”.

leitmotiv, ou motivo condutor, articula as imagens sonoras com a narrativa. Dessa forma, constitui-se de repetição de tema musical ou elementos melódicos associados às personagens ou mesmo ideias, o que acaba por criar uma convenção sonora com significado específico. No entanto, o som da cegueira é ouvido em vários momentos da narrativa, com alterações de tom (mais grave ou agudo) e duração, o que ressignifica sua utilização, deixando de representar o som que convencionamos que alguém cegou para também evidenciar ao espectador de que modo essa cegueira expõe e modifica o comportamento dos personagens.

Por exemplo, nas cenas que ocorrem na cidade o som da cegueira caracteriza inicialmente o momento da perda de visão de alguns personagens, entre eles: o Primeiro cego, o Ladrão, a Mulher de óculos escuros e o Médico. Todas as cenas apresentam o início e o final do efeito sonoro de maneira marcadamente acentuada. No momento de cegueira do Primeiro cego o som ocorre quando ele e o Ladrão estão dentro do carro, indo para casa (03'15"- 03'26"). O sino é percebido pelo espectador e, em seguida, o título do filme é projetado na tela, marcando o final do som. No consultório do oftalmologista a sonoridade também denota marcação de início e fim, iniciando quando o Primeiro cego posiciona seus olhos no aparelho do oftalmologista e finalizando quando o Médico clica em sua caneta para escrever a prescrição médica (08'28"- 8'40"). A cegueira do Ladrão apresenta uma marcação ainda mais delineada, pois o Ladrão desce do carro quando a cegueira o invade, sendo característico o efeito sonoro, que se encerra com o passar de um carro de faróis acesos bem próximo a ele que corta então a tela (10'25"- 10'38"). Há ainda efeitos mais breves, como a cegueira da Mulher de óculos, em que o som da cegueira soma-se a uma campainha da cena seguinte (15'47"-15'52") e o da cegueira do Médico, que dura somente o instante no qual ele abre os olhos pela

manhã (17'22"). Todos esses exemplos evidenciaram o som da cegueira utilizado para sinalizar o exato momento no qual os personagens ficaram cegos, aliados a efeitos de intensa luminosidade na tela.

Mas, a partir da mudança de ambiente da cidade para o manicômio, o som da cegueira adquire nova conotação, pois enfatiza agora não o momento da cegueira, mas suas implicações psicológicas nos personagens. Em cena após o enterro do Ladrão o som da cegueira surge quando a Mulher do médico caminha pelo corredor do manicômio (52'20"). Sua atitude é de revolta, pois afirma ao marido que o Ladrão havia lhe falado na noite anterior que sabia que ela podia ver e ela não havia tomado nenhuma atitude. O som da cegueira permeia o trecho, no entanto, sua finalidade nesse momento não é caracterizar a cegueira em si, mas sim o julgamento moral que a Mulher do médico presta a si mesma. O som, aliado à mise-en-scène, evidencia a maneira como a situação da cegueira está modificando o ambiente e as relações sociais.

Essa ressignificação do som da cegueira ocorre novamente no filme apenas quando o ambiente focalizado volta a ser a cidade, em uma cena na qual a Mulher do médico adentra uma igreja (1h38'25"), na qual todas as imagens católicas dos santos estão de olhos vendados. Novamente então o som adquire uma conotação reflexiva, senão provocativa ao espectador.

Além do som da cegueira, uma variedade de elementos sonoros diferencia os ambientes evidenciados no filme⁸⁹. Nos primeiros minutos do filme os sons que caracterizam a cidade privilegiam os sons de trânsito⁹⁰, claramente definidos na cena inicial. A cidade apresenta-se como o primeiro espaço a ser visualizado pelo

89 O som da narrativa fílmica compõe-se de vários elementos: a música e efeitos produzidos pelo Uakti e também outros efeitos (*hard effects*, *background*, *foley*, que serão explicados na medida em que forem evidenciados) produzidos pela equipe responsável pela sonoridade do filme.

90 Os sons do trânsito representam o ambiente de fundo, ou *background*.

espectador, que pode ser definido como “macroambiente”. Após a mudança de ambiente para o manicômio adentra-se em um “microambiente”, no qual a importância do ouvir ocupa papel fundamental, uma vez que a audição torna-se o principal canal de percepção do espaço.

Em um primeiro instante essa importância do ouvir é marcada pela presença de um alto-falante que se encontra no espaço do antigo manicômio e que expõe aos recém-chegados cegos os motivos de seu isolamento, pretendendo ainda estabelecer códigos de conduta para o grupo (21’28”). Na narrativa fílmica o alto-falante da narrativa literária apresenta uma nova conotação, pois não se trata de um alto-falante e sim de um vídeo, escolha “interessante” a ser mostrada a um grupo de cegos. O próprio Médico se dá conta deste absurdo na chegada ao manicômio:

Mulher do médico: Não vai acreditar para onde nos trouxeram!

Médico: Já sei. A voz desse cara já está me deixando louco.

Mulher do médico: Sorte sua não enxergar.

Médico: É um vídeo? Chega a dar medo. Que tipo de idiota faria um vídeo para cegos em quarentena?⁹¹

A mensagem exibida aos cegos altera-se com o passar do tempo, transformando-se em uma mensagem desgastada, com imagens trêmulas e som repleto de ruídos, como se a fita tivesse se deteriorado. Ao mesmo tempo, fornece dessa forma a noção de tempo ao espectador. O alto-falante é substituído pelos pronunciamentos do cego Rei da Ala 3, que destrói o vídeo e utiliza-se do equipamento de som para exigir inicialmente os pertences de valor dos demais em troca de comida. Dessa forma, o alto-falante deixa de representar o único veículo de

91 As falas dos personagens foi apresentada em português para facilitar a compreensão, utilizando a tradução disponível no DVD.

comunicação do mundo externo para representar um objeto de poder dentro do próprio manicômio.

O cotidiano dos cegos também pode ser percebido através dos sons da narrativa fílmica. Seu caminhar pelos corredores do manicômio é pontuado por sons, entre eles as passadas com dificuldade, os tropeços e esbarrões entre os cegos. Também em evidência, há o retrato dos problemas cotidianos causados pela cegueira, como a dificuldade em se alimentar (32'59"), de tomar banho (37'25"), etc.

No ambiente do manicômio, a primeira música é introduzida no momento em que o grupo se alimenta no refeitório (32'59"). A música serve de pano de fundo para os diálogos e é marcada por frequências agudas. Nessa composição, percebe-se que o instrumento de percussão cria sons a partir de vidro.

O som também caracteriza as alas de modo específico. Dessa forma, percebe-se as diferenças entre a superlotada Ala 1 (ala da Mulher do médico) e a Ala 3 (local em que se encontra o Rei da Ala 3 e seus colegas). A imagem comprova e acentua essa caracterização. Em uma das cenas, na qual o Velho da venda preta relata o panorama do mundo aos demais (38'), escuta-se e vê-se um grupo numeroso na Ala 1 reunido para ouvir o seu relato. Em outro momento, no qual a Ala 3 está em evidência, o panorama sonoro apresenta-se muito diferente (45'25"). O Rei da Ala 3 afirma ao Médico que sua ala está lotada mas, ao mesmo tempo em que pronuncia essa frase, o que se ouve é um grande eco que perdura por dois segundos. Visualmente a cena reforça as diferenças, percebidas sonoramente, entre as duas alas.

O ambiente passa por visíveis transformações e a sonorização também reflete essas mudanças. Em relação aos ruídos recriados na narrativa fílmica a caracterização dos cegos da Ala 3 acrescenta detalhes que compõem o ambiente

opressor imposto pelo grupo. Após pronunciamento do Rei da Ala 3 exigindo as mulheres das demais alas em troca pela comida (1h07'30") há alguns instantes em que a câmera focaliza barras de ferro sendo arrastadas pelo chão pelos integrantes da Ala 3 impedindo, dessa forma, que os demais tenham acesso à comida que é de sua posse. Novos sons são inseridos enfatizando a opressão dominante, entre eles torna-se característico o som das bengalas dos cegos da Ala 3, no momento em que se dirigem à Ala 1 em busca das mulheres (1h11'07"- 1h11'25"). Ao som das bengalas batendo no chão é acrescentado o som de uma barra de ferro sendo arrastada nas grades laterais do corredor, criando um ritmo próprio que acentua a intensidade dramática do momento. A esse som característico ocorrerá, um tempo depois, uma analogia: no momento em que a Mulher do médico prepara-se para matar o Rei da Ala 3 ela arrasta a tesoura na mesma grade lateral, intensificando e agregando significado à cena (1h20'18").

O retorno ao macroambiente da cidade também é demarcado por diferenças. Como já citado, no início do filme os sons característicos da cidade estão repletos de elementos que se referem ao trânsito e a urbanidade de um modo geral, no qual o espectador ouve os sons dos carros, buzinas, sirenes e, de um modo discreto, vozes de pessoas. Mas, quando ocorre o retorno da população à cidade o panorama sonoro apresentado é outro, pois a realidade também se apresenta diferente da inicial.

Assim, os sons de carros são substituídos pelo que se pode chamar de sons da "movimentação humana" (1h28'52"- 1h30'21"). Não há mais carros nas ruas e sim um "bando" de cegos vagando em busca de abrigo e comida. O ambiente natural como o som de vento e pássaros também pode ser ouvido, antes sufocado pela dinâmica de uma grande metrópole. O som composto pelo Uakti para a cena na

qual o grupo da Ala 1 caminha pela cidade denota um som forte, grave e com ritmo variável (1h28'). Este som, que foi criado a partir de garrafões de água, apresenta um momento de pausa em cena que a Mulher do médico adentra o supermercado em busca de comida, momento no qual a escuridão invade a tela e os sons que o espectador percebe são os que recriam sua busca (na escuridão) por comida: vidro, metal, plástico, chacoalhar de objetos, até a volta da luz proporcionada por uma caixa de fósforos encontrada pela Mulher do médico⁹². Esta cena, que ocorre no porão do supermercado, quebra o ritmo anterior e priva o espectador da imagem fazendo com que a audição seja determinante na leitura dos acontecimentos. A música retorna em toda a sua intensidade no momento em que a Mulher do médico pretende sair do supermercado carregando várias sacolas (1h34'). Ao perceberem o cheiro característico de derivados de carne acondicionada, os demais cegos literalmente a atacam e, ao som grave inicial dos garrafões é adicionado um som extremamente agudo (realizado com a saída de ar de um grande balão) que se mescla a gritos de socorro.

92 Estes sons da cena que ocorre no porão são criados pela equipe de *Foley*. O *foley* constitui no processo de gravação de efeitos sonoros resultantes da interação humana em sintonia com a imagem. Esses sons são gravados posteriormente e permitem um maior detalhamento sonoro. Esta técnica foi desenvolvida no final da década de 20 pelo americano Jack Foley e é muito utilizada nas produções cinematográficas.



Fig. 3: Extras do filme, que mostram detalhes da produção sonora realizada pelo grupo Uakti⁹³.

A trilha sonora agrega intensidade dramática às cenas de maior tensão. Mas ela também proporciona momentos de alívio que, aliados à imagem, compõem cenas reconfortantes. Um exemplo disso é a cena em que começa a chover, na qual a música representa, sem dúvida, um elemento marcante (1h39'30"- 1h41'06")⁹⁴.

3.2.2 A paisagem visual da cegueira

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. [...] Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. [...] O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. [...] Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é

⁹³ O direito de utilização dos extras do filme foi gentilmente cedido pela O2 FILMES, em declaração anexa ao presente trabalho.

⁹⁴ A cena constitui foco de análise do tópico a seguir.

realmente consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego⁹⁵. (SARAMAGO, 1995, p.11-12)

O romance de Saramago inicia-se dessa forma. A descrição do trânsito ilustra um universo real no qual a pressa e a tensão das pessoas são evidentes em seu dia-a-dia. Em contrapartida a essa realidade cotidiana a cegueira é apresentada ao leitor já nas duas primeiras páginas do romance, através das quais ele irá, inevitavelmente, conhecer essa nova e assustadora realidade.

Fernando Meirelles opta por iniciar da mesma forma, transferindo – termo utilizado por Brian McFarlane em sua classificação dos elementos da adaptação – os acontecimentos do trecho acima para os primeiros instantes da produção fílmica. O filme inicia com um close-up⁹⁶, de forma nítida e alternada, das luzes vermelha e verde de um semáforo, juntamente com imagens desfocadas de carros e outros veículos passando rapidamente. Sons de buzinas, freadas e outros característicos do trânsito de uma grande cidade são claramente audíveis. Na sequência temos uma imagem em *plongée*⁹⁷, que mostra parte da cidade. O sinal se abre e um dos carros, que inicialmente movimenta-se para frente, freia bruscamente em seguida. A frase “Estou cego” é pronunciada pelo Primeiro cego [Yusuke Iseya], que é então auxiliado por pessoas que se aproximam de seu carro.

Há a inserção da primeira música, que intensifica a sensação de tumulto que ocorre simultaneamente. Um homem se oferece para levar o primeiro cego para casa (mais tarde identificado como o Ladrão) e, ao fechar a porta do carro, o background do trânsito não é mais percebido pelo espectador. O foco agora é para a “imagem da cegueira”, que é mostrada inicialmente por meio do ofuscamento do

95 Todas as citações do romance *Ensaio sobre a cegueira* apresentam a ortografia de Portugal, assim como a pontuação original empregada por José Saramago.

96 O close-up, ou primeiro plano/plano pormenor é o plano que acentua um detalhe da cena.

97 *Plongée*, ou câmera alta/ângulo alto é quando o enquadramento da imagem com a câmera focaliza a cena de cima para baixo.

ambiente (Fig. 4) e pela forte luminosidade que incide sobre a tela (Fig. 5). Há ainda o recurso sonoro, o som da cegueira. A tela então exibe o título: *BLINDNESS*. O espectador está agora de fato diante da estranha cegueira.



Fig. 4: O primeiro cego dentro do carro (2').



Fig. 5: Título do filme, envolto em intensa luminosidade (3'38").

O primeiro cego é conduzido até sua casa com a ajuda de um homem [Don McKellar]. Desnortado com a situação, ao mesmo tempo em que agradece a gentileza despede-se do homem com certa desconfiança. A cena termina com o primeiro cego buscando “ver” no olho mágico de seu apartamento se o homem que o ajudou estava realmente indo embora (Fig. 6). Há o close no olho mágico e a cor preta domina todo o close, revelando um minúsculo olho ao fundo, que busca enxergar em vão a cena (Fig. 7).



Fig. 6: O primeiro cego busca o olho mágico (06'14").



Fig. 7: Seu “olhar” ao fundo do close (06'15").

Através dessa primeira cena pode-se observar a maneira escolhida por Meirelles para caracterizar a cegueira descrita por Saramago. Retratada no romance como uma cegueira branca e descrita pelos personagens como um “mar de leite”, Meirelles aposta em expor uma excessiva luminosidade que envolve a tela nos primeiros instantes da cegueira. Ele declara em seu blog que imaginou o filme como “opressivamente luminoso” (MEIRELLES, 2007, *post* 12). Aliada à imagem, o toque do sino cria, ainda nos primeiros momentos da obra fílmica, um som específico para a cegueira, um código intencional que irá ser utilizado durante todo o filme.

O início da narrativa fílmica é marcado por um ritmo mais acelerado, no qual alguns dos personagens que são acometidos pela cegueira são apresentados ao espectador: o Primeiro cego [Yusuke Iseya], o Menino estrábico [Mitchell Nye], o Velho da venda preta [Danny Glover], a Mulher de óculos escuros [Alice Braga]. A narrativa fílmica segue a linearidade do romance nesse primeiro momento. Meirelles, entretanto, não perde a oportunidade de acentuar as características representativas desses personagens que, durante a trama fílmica, transformam-se acentuadamente. Um dos exemplos é a personagem A Mulher do médico, que é apresentada na narrativa fílmica como esposa do médico, sem que conheçamos maiores detalhes como, por exemplo, sua profissão. A primeira cena na qual ela aparece é durante o jantar do casal e, enquanto o médico relata o estranho caso de cegueira, ela coloca-se como pessoa comum, que desconhece os termos técnicos que ele utiliza. A cena revela o quão familiarizado com Saramago o diretor Meirelles está, uma vez que adapta e insere, nesse momento, uma das características mais marcantes do livro: a

presença de questionamento e da filosofia como instrumento de reflexão⁹⁸. Para que a cena possa ser melhor compreendida opto por recompor a fala dos personagens nesse trecho do filme (11'33)⁹⁹:

Médico (dirigindo-se a mulher e relatando o caso do consultório): Parece o que chamamos de amaurose, que é um tipo de... (é interrompido pelo barulho da batedeira) só que na amaurose tudo fica escuro e com ele ficou claro.

Mulher do médico: Como sabe o que ele viu?

Médico: Não sei o que viu, mas tenho de acreditar nele. Pode ser neurológico, algo que chamamos de agnosia ou incapacidade de reconhecer objetos familiares.

Mulher do médico: Agnosia?

Médico: exatamente. Um homem vê um garfo e diz: “o que é isso? Nunca vi nada parecido”.

Mulher do médico: (servindo a sobremesa) Tem ligação com agnosticismo?

Médico: Em que sentido?

Mulher do médico: Ora, agnosia, agnosticismo.

Médico: Etimologicamente?

Mulher do médico: Sim. Não estudou latim?

Médico: É grego, querida.

Mulher do médico: **Aposto que tem a ver com ignorância ou descrença. Há muito julgamento nesta palavra.** Deixe pra lá. (minha ênfase)

Através da fala da Mulher do médico há o resgate do caráter filosófico que permeia a narrativa literária. Ao mesmo tempo, a personagem é capaz de questionar e estabelecer, de maneira aparentemente despretensiosa, relação da situação com a vivenciada pela sociedade, declaradamente incapaz de reconhecer o que está ao seu redor. Sua fala adquire um significado maior nesse sentido. A cena inclui ainda um outro momento; após o jantar a Mulher do médico parece refletir sobre a

98 Inúmeros trechos do livro remetem a questionamentos sobre a nova realidade enfrentada pelos cegos, dentre eles destaca-se as falas do Velho da venda preta, sendo exemplo o “panorama do mundo” que relata aos demais, em diálogos repletos de questionamentos e que assumem, por vezes, tom de parábola (p.117-131).

99 A fala dos personagens foi apresentada em português para facilitar a compreensão, utilizando a tradução disponível no DVD.

conversa anterior, lançando um olhar a si mesma, um “pensar na vida” de maneira profunda que encerra a cena (Fig. 8).



Fig. 8: Final da cena do jantar (13'02").

Ocorre então a mudança de espaço para o manicômio, que apresenta ao espectador um ritmo mais lento, acentuando a dramaticidade dos acontecimentos. Sobre o ritmo, Martin declara: “a montagem muito rápida ou muito lenta é antes de tudo expressiva, pois o ritmo da montagem desempenha então um **papel diretamente psicológico**”. (MARTIN, 2007, p.134, minha ênfase).

A presença de uma iluminação essencialmente clara caracteriza o espaço do manicômio, em contraste com o espaço exterior (Fig.9).



Fig. 9: O primeiro grupo de cegos e a excessiva iluminação do corredor do manicômio.

O portão de entrada evidencia esta mudança e, toda vez em que ele se abre a iluminação excessiva invade o espectador, em cenas que, muitas vezes, tornam-se desconfortantes para a vista (34'36"-34'56").

A caracterização do ambiente passa por inúmeras transformações, condizentes ao passar do tempo em que as pessoas ocupam o antigo manicômio. Se inicialmente o manicômio apresenta-se como um lugar "habitável", com o tempo transforma-se em um espaço fétido e insuportável. Essa caracterização é transferida da narrativa literária para a fílmica e uma das estratégias utilizadas para denotar essa deterioração do espaço do manicômio é a exposição da imagem do corredor. Em cena na qual ocorre uma fusão¹⁰⁰ de várias imagens, o corredor transforma-se, revelando a maneira pela qual o ambiente se modificou (Figs. 10,11,12 e 13).



Fig. 10: Corredor inicialmente "limpo"



Fig. 11: Mulher do médico guiando os demais



Fig. 12: O espaço se deteriorando



Fig. 13: Cena final do corredor

100 A fusão constitui-se na sobreposição de imagens, mudando a cena e enfatizando, ao mesmo tempo, a relação entre elas.

Repare que na Fig. 9 vê-se a Mulher do médico de maneira repetida na mesma cena: tentando limpar o chão e sentada no banco, ao canto direito da tela. Isso ocorre pois há a fusão de imagens, em que uma imagem sobrepõe-se à outra, criando o efeito da passagem do tempo. Na cena final ela está sozinha e o espaço completamente transformado.

Em sintonia com este ambiente tão desolador, as notícias do ambiente do mundo exterior também refletem o caos. Através do relato do Velho da venda preta, que possuía um rádio, os cegos da Ala 1 ouvem os últimos acontecimentos relativos à epidemia. As cenas sofreram algumas adaptações, entre elas a inversão dos acontecimentos. Na obra literária inicialmente os cegos aproximam-se do rádio, ouvindo a canção (SARAMAGO, 1995, p. 121). Essa canção reúne o grupo e cria um panorama que desperta a sensibilidade do leitor, para então ocorrer o relato do Velho da venda preta, que imprime densidade aos acontecimentos. Na narrativa fílmica ocorre o inverso: inicialmente há o relato que, no caso da produção fílmica, vale-se também da imagem para contextualizar os acontecimentos (38'18"). Ao término do relato o silêncio domina o grupo, surgindo então a sugestão do Velho da venda preta para escutassem uma canção. A canção parece cumprir, nesse momento, o papel de aliviar a dramaticidade dos acontecimentos relatados. Acrescidos à melodia, são apresentadas ao espectador expressivas imagens do grupo (Fig. 14), que aprecia a música de maneira contemplativa¹⁰¹. Há também uma narração em *off*¹⁰² do Velho da venda preta, caracterizando as expressões do grupo, ainda que não pudesse vê-lo.

101 A cena acrescenta ainda a recriação de obras de arte, assunto que será destacado no tópico 3.3.2 *Intermedialidade: a imagem e a busca da significação em Meirelles*.

102 A narração em *off*, também chamada de *voice over* caracteriza a presença de voz ou sons, em momento no qual não se pode ver a fonte que os produz.



Fig. 14: Cena em que o grupo escuta a música (41'14'')

Em contrassenso a essa convivência em harmonia observada no grupo que pertence a Ala 1, a Ala 3, motivada pelas atitudes de seu “rei”, manifesta-se na intenção de subjugar os demais. A exigência dos pertences das pessoas em troca de comida é realizada pelo Rei da Ala 3, que passa a fazer pronunciamentos no sistema de som do ambiente. Como já citado anteriormente na análise dos *posts* do blog de *Blindness* (p. 53-54) o personagem Rei da Ala 3 adquiriu, durante o processo de realização do filme, aspectos humorísticos e caricatos. As cenas descritas anteriormente, como o episódio do esmalte e da canção (Figs. 15,16 e 17) reafirmam esse efeito de comicidade que é criado ao espectador, mesmo que rapidamente esse efeito se dissolva, causando sentimentos de estranhamento e revelando um ambiente caótico.

Na cena da canção, por exemplo, na qual inicialmente foca-se o ambiente em que está o sistema de som, a câmera passa a percorrer todo o espaço do manicômio. Ao mesmo tempo em que a música continua a ser interpretada pelo Rei da Ala 3 ouve-se a canção ecoar por diferentes espaços e vê-se um ambiente em completa destruição.



Fig.15: O Rei da Ala 3 cantando antes de seu pronunciamento.



Fig. 16: A música ecoa nos corredores.



Fig.17: O panorama de destruição.

Na sequência da narrativa fílmica, ocorre a cena do estupro coletivo de mulheres, cenas consideradas por público e crítica como as mais impactantes do filme. Durante o processo de montagem, quando são realizados os *test screenings*¹⁰³, as cenas já haviam provocado sensações diversas: no primeiro *test screening* realizado em Toronto (janeiro de 2008) Meirelles relata que, na primeira cena do

103 O *test-screening* consiste na projeção - ainda não finalizada - do filme para um público pré-determinado, que o avalia através de uma ficha de avaliação. Depois desse processo há ainda o *focus group*, no qual um grupo menor debate questões específicas, incluindo perguntas que o diretor ou produtores queiram fazer.

estupro, 16 mulheres levantaram e simplesmente deixaram o cinema. Na continuação da cena, na segunda cena de estupro, mais de 42 mulheres fizeram o mesmo (MEIRELLES, 2008, *post* 15), o que levou Meirelles a crer que havia “passado do ponto”, como ele mesmo afirma. As cenas, que passaram por modificações no processo de montagem, mantiveram sua característica principal, a de provocar angústia na maioria dos espectadores. Sobre a intenção de reproduzir as cenas relatadas no romance, o roteirista Don McKellar declara:

Em algumas cenas, principalmente na cena do estupro, vemos coisas que não necessariamente queremos ver. [...] Queremos ter a liberdade de desviar o olhar, mas isso não nos é permitido. Eu queria que o público dividisse o ponto de vista da Mulher do médico, uma vez que o campo de responsabilidade deles coincide. (MCKELLAR, notas de produção¹⁰⁴)

Anterior à cena do estupro há um momento de tensão no qual as mulheres inicialmente se posicionam contra a exigência do grupo da Ala 3. O debate constitui-se acerca da moral (que possa ainda existir) frente à condição de cegueira, de fome e de precariedade que todos enfrentam. Essa passagem, presente no livro e transferida (McFarlane) para a adaptação fílmica, surpreende por realçar o aspecto de questionamento proposto em ambas as narrativas: de que modo se comportam as pessoas em situações limite? O instinto de sobrevivência ultrapassa a ética e a moral de uma sociedade? Sem alternativa, as mulheres decidem que irão.

A cena do deslocamento das mulheres até a Ala 1 (1h12'22') dá-se entre imagens extremamente iluminadas e intercaladas com imagens da escuridão. Há uma interessante concepção na composição dessas imagens: inicialmente têm-se o fundo excessivamente iluminado e a silhueta escura das mulheres (Fig. 18), na

104 As notas de produção estão disponíveis no anexo do presente trabalho e contam com a ficha técnica do filme, além de depoimentos da direção, equipe de produção e atores.

sequência muda-se o ponto de vista para evidenciar o corredor marcado pela escuridão surgindo, ao fundo da tela, a imagem do grupo das mulheres (Fig. 19). E, em um terceiro momento, a escuridão torna-se dominante. Esse contraste com diferenças explícitas referentes à iluminação, constitui-se em estratégia narrativa de vários momentos da produção fílmica.

Essa abordagem que privilegia a picturalidade pode ser percebida através dos recursos de iluminação, cor, posicionamento de câmeras (que demonstram a estética da organização espacial da cena), entre outros elementos. As estratégias escolhidas na produção fílmica demonstram que a adaptação de Meirelles não se utiliza da imagem apenas como função referencial e estética, mas sim conferem aos elementos visuais um caráter representativo e funcional. Michele Willems, (DAVIES, 1994) em artigo que analisa as transposições das peças de Shakespeare para o cinema e a televisão, publica um estudo que propõe a discussão desses elementos. O termo estilização é definido por ela como uma abordagem na qual os elementos visuais são funcionais e sugestivos. Dessa forma, a estilização e a picturalidade são categorias complementares. Em cenas do filme *Ensaio sobre a cegueira*, pode-se aferir que Meirelles utiliza-se da imagem de uma maneira pictural, atribuindo-lhe funcionalidade. Assim, sua produção denota o efeito de estilização definido por Willems.



Fig. 18: A claridade do corredor em contraste com a silhueta das mulheres.

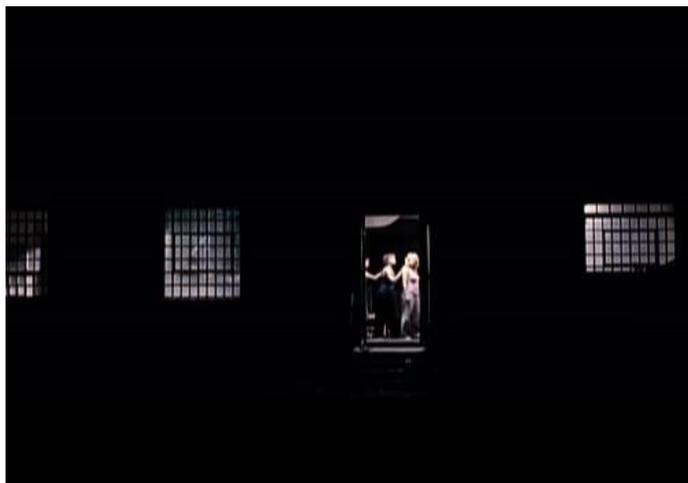


Fig. 19: A imagem em oposição à anterior.

As mulheres são recebidas pelos homens da Ala 3 com euforia, em cenas que recompõem visualmente a narrativa literária. Na cena, os homens gritam, batem com as bengalas e barras de ferro no chão, avançam sobre as mulheres de maneira animalésca. O trecho literário apresenta essa mesma conotação:

No último corredor, lá ao fundo, a Mulher do médico viu um cego que estava de sentinela, como de costume. Ele devia ter ouvido os passos arrastados, deu um aviso, Já aí vem, já aí vem. De dentro saíram gritos, relinchos, risadas [...] Os cegos relincharam, deram patadas no chão [...] (SARAMAGO, 1995, p.175-176)

As cenas seguintes, relativas ao estupro, irão utilizar a escuridão como elemento principal, aliada a câmeras que oscilam, imagens mal enquadradas e desfocamentos. Há ainda a superexposição dos elementos sonoros, além da música, que constituem as cenas, entre eles gritos de mulheres e vozes de homens, barulho de roupas que são rasgadas, rangidos de camas. Em cenas que quase não são visíveis ao espectador, a audição ocupa o papel de destaque. A última cena antes que a escuridão total (1h16'24'') que toma conta da tela é da Mulher das insônias, sendo espancada por um dos homens (1h16'18''), chamada pelo grupo de homens por "peixe morto", uma vez que não esboçou reação frente ao estupro. Essa cena adquire importante significado na continuidade da narrativa, sendo descrita a seguir.

No dia seguinte ao estupro o Cego de nascença (no filme também chamado de Contador) caminha até a Ala 3 para parabenizar, de maneira irônica, o "desempenho" das mulheres na noite anterior (1h19'11"). A fala dos personagens será registrada para auxiliar a recompor a cena:

Cego de nascença: Boa tarde senhoras. Recuperadas da nossa farrá de ontem? Na verdade, eu só queria dizer para quem estiver com ciúmes que a noite de hoje não é de vocês, mas nosso coração é seu. Os homens deveriam estar orgulhosos de suas mulheres. Muito orgulhosos. Bem, uma delas era meio peixe morto... mas as outras foram bem profissionais.

Mulher do médico: Somos oito agora.

Cego de nascença: O que houve? Alguém morreu? (Fig. 20)

Mulher do médico: Sim. Nada de mais. Ela era meio peixe morto.

A recomposição dos diálogos tem como objetivo evidenciar a maneira direta com que a Mulher do médico se dirige ao Cego de nascença. A imagem acrescenta a cena uma espécie de "choque" que sua resposta causa ao cego. Há na cena a

inserção de um detalhe que não ocupa espaço na narrativa literária, o “olhar” do Cego de nascença. Assim como na cena do jantar analisada anteriormente (p. 72 e 73), Meirelles acrescenta dramaticidade à essa cena, inserindo o olhar como elemento que evidencia instantes de reflexão, de um “pensar a vida” profundo (Fig. 21). Aliado a esse olhar, o silêncio ocupa longos 10 segundos na tela (1h19’54”-1h20’04”).

Sobre o silêncio como constituinte de significado, Arlindo Machado declara: “Não seria fora de propósito encarar esse procedimento como um certo tipo de mascaramento sonoro, porque, diversamente da mera economia de recursos, aqui se busca dotar o silêncio de uma função significativa e invocá-lo para traduzir uma subjetividade limítrofe” (MACHADO, 2007, p. 123).



Fig. 20: Cego de nascença na Ala 1.



Fig. 21: Instantes de reflexão do Cego.

Após a “libertação” dos cegos os acontecimentos passam a ter como panorama a cidade. Esse retorno ao ambiente da cidade não implica somente, como já visto, na diferente ambientação sonora exposta ao espectador. A imagem também sofre mudanças, apresentando a predominância do plano geral¹⁰⁵ e de

¹⁰⁵ O plano geral, também conhecido como *long shot* ou *full shot*, abarca todo o cenário, utilizado para se mostrar um grande ambiente.

panorâmicas¹⁰⁶. Esta estratégia busca mostrar o ambiente da cidade em toda a sua devastada extensão.

A câmera passa a ser utilizada na horizontal, como afirma César Charlone¹⁰⁷ (responsável pela cinematografia o filme), possibilitando cenas mais contemplativas (Figs. 22 e 23).



Fig. 22: A cidade ao fundo (1h29'28").



Fig. 23: Panorama de destruição da cidade (1h42'15").

106 A imagem panorâmica consiste na rotação da câmera em torno de seu eixo, sem deslocamento do aparelho. Tem por finalidade a exploração do espaço, desempenhando geralmente papel introdutório ou conclusivo.

107 Nos extras do DVD ele explica as estratégias utilizadas nos diferentes momentos de filmagem, entre eles a filmagem realizada nas cidades de São Paulo e Montevidéu, que compõem os trechos nos quais a narrativa é ambientada na cidade.

Dentre as cenas que se destacam por sua beleza estética, a chuva que invade a cidade proporciona momentos de alegria às pessoas que perambulam pela cidade. Descrita na narrativa literária como quase um dilúvio, Meirelles recria a descrição de Saramago conferindo aos personagens, entretanto, maior leveza e harmonia. Na cena fílmica, diferentemente da narrativa literária, os demais personagens (Mulher de óculos escuros, Velho da venda preta, O primeiro cego, Mulher do primeiro cego) participam desse momento único, no qual se banham na chuva alegremente (Figs. 25 e 26), em contraste a uma cidade completamente destruída (1h39'). Apesar dessas adaptações da narrativa fílmica, é possível traçar uma correspondência entre o narrado por Saramago e a imagem fílmica idealizada por Meirelles. As duas narrativas, lado a lado, comprovam essa proximidade. Trecho da narrativa de Saramago:

Com uma chuva destas, que pouco lhe falta para dilúvio, seria de esperar que as pessoas estivessem recolhidas, à espera de que o tempo estiasse. Não é assim, porém, por toda a parte há cegos de boca aberta para as alturas, matando a sede, armazenando água em todos os recantos do corpo, e outros cegos, mais previdentes, e sobretudo mais sensatos, sustentam nas mãos baldes, tachos e panelas, e levantam-nos ao céu generoso, é bem certo que Deus dá a nuvem conforme a sede. (SARAMAGO, 1995, p. 225, Fig. 24)

Imagens das cenas da narrativa fílmica:



Fig. 24: A chuva à distância.



Fig. 25: A reação das personagens à chuva.



Fig. 26: O abraço do grupo.

A integração presente nessas cenas prepara o espectador para os minutos finais da obra fílmica. Após chegarem à casa da Mulher do médico a cena do jantar reflete essa harmonia entre o grupo, em um ambiente de comunhão e partilha.

Em cena final, sugestivamente ao ser derramado café sobre o leite que lhe é servido, em imagem ampliada e desfocada, o primeiro cego começa a recuperar a visão. A reação dos personagens sugere ambiguidade e ambivalência, principalmente através do olhar da Mulher do médico que, na cena, afasta-se para a

varanda do prédio. As últimas imagens são alternadas entre o uso da câmera subjetiva e objetiva, entre ângulos *contre-plongée* e normal, focando ora o céu como um mar de leite, ora o rosto da Mulher do médico olhando para cima (Fig. 27). O panorama da cidade à distância encerra a narrativa fílmica (Fig. 28). Meirelles, dessa forma, finaliza a narrativa com o mesmo índice de indeterminação a que se propôs Saramago. No entanto, através dessa análise das principais cenas percebe-se o quanto a adaptação reflete o potencial criador de Meirelles. Segundo Júlio Plaza afirma, na obra *Tradução intersemiótica*: “a operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar de mera reprodução para produção” (PLAZA, 2003, p. 109).

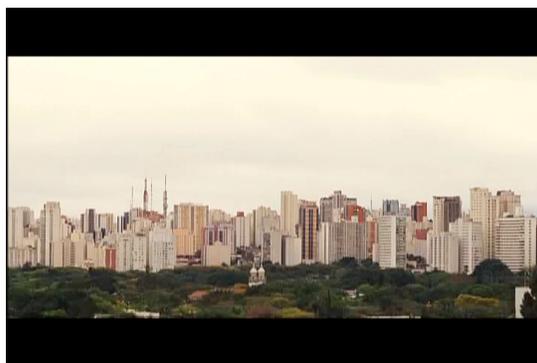


Fig. 27: A Mulher do médico olhando para o alto. Fig. 28: O panorama da cidade.

3.3 A PICTURALIDADE NAS OBRAS DE SARAMAGO E MEIRELLES

3.3.1 A descrição pictural em Saramago

As referências à arte são introduzidas pelo Velho da venda preta, personagem que, em alguns momentos da narrativa, assume o papel de narrador. Durante uma das passagens do livro, cada um dos integrantes do grupo relata como ficou cego. O Velho da venda preta também o faz, afirmando que a última coisa que viu foi um quadro. Relata uma visita ao museu, referindo-se aos quadros de maneira descritiva sem, no entanto, nomeá-los. Dessa forma, faz uma referência às “imagens do mundo”. O trecho proporciona um pequeno alívio na atmosfera tensa da narrativa. O leitor é levado a revisitar seu repertório pessoal na busca da identificação das obras descritas, ao mesmo tempo em que lhe desperta um olhar mais sensibilizado direcionado à narrativa. Seguem alguns trechos:

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 [...] (SARAMAGO, 1995, p.130).

Seguindo essa descrição, os quadros de Van Gogh, dentre eles “Campo de trigo com corvos” (Fig. 29), “Campo de trigo com ciprestes” (Fig. 30) e “Por-do-sol” (Fig. 31) são visualmente sugeridos ao leitor.

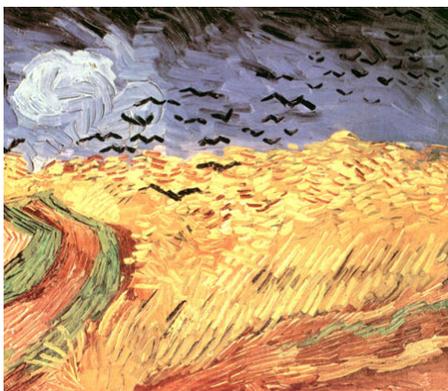


Fig. 29 : Campo de trigo com corvos (1890).

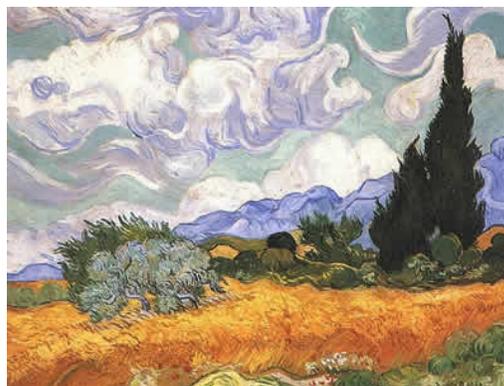


Fig. 30 : Campo de trigo com ciprestes(1889).



Fig. 31 : Por-do-sol (s/data).

Na continuação: “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” (SARAMAGO, 1995, p. 130). A referência à nacionalidade torna mais fácil a suposta identificação do quadro e, embora não se possa afirmar, a tela do inglês John Constable: “A carroça de feno” (Fig. 32) corresponde à descrição do narrador.



Fig. 32: A carroça de feno (1821).

O narrador apresenta as telas como se estivessem todas juntas, fazendo parte de um só quadro. Nesse contexto surge o questionamento: “o que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores” (SARAMAGO, 1995, p. 130). Mas, o Velho da venda preta continua seu relato, fornecendo um “bombardeio” de imagens ao leitor que, em meio a apenas uma página de citações, acaba desconectando-se dos fatos e adentrando no universo de imagens ao qual é exposto.

[...] e estavam uns homens a comer [...] os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga, 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, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também, 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, Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo. O medo cega, disse a rapariga de óculos escuros [...]. (SARAMAGO, 1995, p. 130-131)

Na sequência acima são citadas: “A última ceia” (Fig. 33), de Leonardo da Vinci e “O nascimento de Vênus” (Fig. 34), de Sandro Botticelli.



Fig. 33: A última ceia (1494-1497).



Fig. 34: O nascimento de Vênus (1483).

O autor traça uma retrospectiva de obras de arte, citando obras do século XV ao século XIX. Ao citar Van Gogh, a natureza e a intensidade com que o pintor a retratou são compartilhadas com o leitor. Já as obras de Leonardo da Vinci e Botticelli resgatam o século XV e evidenciam, lado a lado, o cristianismo e o paganismo (uma vez que a obra *O nascimento de Vênus* não retratava um tema religioso, como era costume da época). O breve panorama das “imagens do mundo”, como o próprio narrador refere-se a elas, encerra-se com a imagem da “batalha”, descrita pelo Velho da venda preta como o cenário de mortos e feridos. Muitas foram as telas que retrataram batalhas e, nessa citação, não há nenhuma outra indicação que possa facilitar a identificação da obra referida pelo narrador, embora cada leitor possa preencher a indicação de acordo com seu referencial. A descrição suscita em mim, como leitora da imagem, a tela “Guernica” (Fig. 35), de Pablo Picasso. Na tela de Picasso, o bombardeio sofrido pela cidade de Guernica (pequena cidade espanhola) por aviões alemães apresenta um panorama de dor e sofrimento, condizente com a descrição do narrador. O fato é que a descrição dessa última tela retorna à temática do medo do desconhecido, fazendo com que o leitor

retorne do mesmo modo à narrativa. Na linha do tempo criada em duas páginas do romance de Saramago o homem retorna ao panorama do hoje.



Fig. 35: Guernica (1937)

A descrição pictural, que se torna evidente em alguns trechos do romance de Saramago, cumpre o papel de aliviar momentos de tensão e angústia, determinantes no romance. Viola Winner (LOUVEL, 2006, p. 197) define a descrição pictural como “técnica que permite descrever as personagens, os lugares, as cenas ou os detalhes das cenas, *como se eles fossem quadros ou conteúdos de quadros*, e que [permite] a utilização de obras de arte com fins temáticos e estéticos”. Esse caráter pictural para fins temáticos e estéticos se faz presente no romance. A inserção da picturalidade no romance ultrapassa a estética, a partir do momento em que proporciona ao leitor questionar sua proposição. Analisando a descrição pictural como estratégia do romance, pode-se observar que o escritor apresenta obras que se diferem entre si, ou seja, os motivos incidentes na descrição são distintos. Das paisagens naturais citadas no início da fala do Velho da venda preta, passa-se à imagem cristã de “A última ceia”, que se contrasta com a tela “O nascimento de Vênus”, representação pagã. Dentre essas obras, Saramago faz questão de explicitar a nacionalidade dos artistas que as retratam, exceto uma, a imagem da

batalha. Nesse sentido, a imagem da batalha pode ser atribuída a diversas obras que tenham retratado esta temática, de qualquer nacionalidade. “Guernica”, citada anteriormente, representa apenas uma das possíveis leituras. Por isso, pode-se creditar universalidade a imagem descrita, uma vez que a modernidade e a própria situação vivida pelos personagens da narrativa no momento da descrição está marcada, da mesma forma que a imagem descrita, pela violência, pelo medo e pela morte.

São muitos os momentos em que o leitor se choca frente ao que está sendo narrado. Acontecimentos como o estupro coletivo de mulheres no espaço do manicômio são exemplos de uma narrativa difícil de ser “digerida”. Mas Saramago também faz da mulher um ser de graça e beleza, valendo-se então da descrição pictural.

Em determinado trecho da narrativa, no qual as três personagens principais se banham sob a chuva, Saramago revisita “As três graças”, fonte de inspiração de vários artistas ao longo dos tempos. Embora vários quadros, desde o século XVI, retratem banhistas, o autor explicita no trecho abaixo a referência à obra:

A mulher do médico tem nervos de aço, e afinal a mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um pronome pessoal de um advérbio, de um verbo, de um adjetivo, meras categorias gramaticais, meros designativos, como o são igualmente as duas mulheres mais, as outras, pronomes indefinidos, também eles chorosos, que se abraçam à da oração completa, **três graças** nuas sob a chuva que cai. São momentos que não podem durar eternamente, há mais de uma hora que estas mulheres aqui estão... (SARAMAGO, 1995, p. 267, minha ênfase)

As três graças, segundo a mitologia, representavam a harmonia no mundo clássico. Elas também eram responsáveis por espalhar a alegria na natureza e no coração dos homens. A retrospectiva a seguir torna-se relevante, na medida em que

apresenta as transformações sucessivas do motivo e, posteriormente, de que forma a cena é recriada por Saramago e Meirelles.

Crê-se que a representação mais antiga das três graças (Três Cárites) constitui-se de um afresco encontrado em Pompéia (Fig.36). Inspiração para outras obras de arte, é recriada por Sandro Botticelli no século XV, em detalhe da obra intitulada “Primavera” (Fig. 37). Na obra, as graças, diferentemente do afresco, estão com o corpo coberto por vestimentas leves e transparentes.

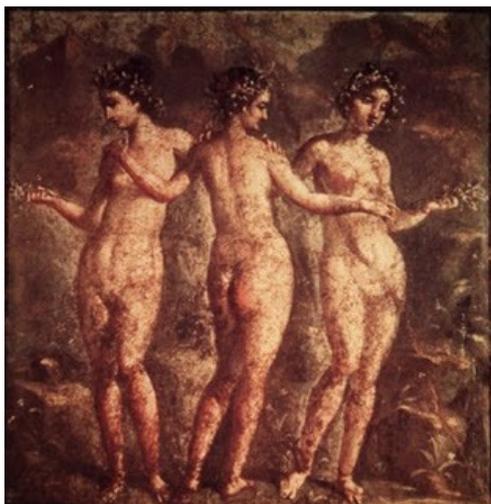


Fig. 36: Afresco, Pompéia (séc. I)



Fig. 37: Detalhe da obra *Primavera*
(Botticelli, 1482)

No mesmo momento histórico, Rafael Sanzio (Fig. 38) recria “As três graças”, uma entre apenas duas de suas telas que não apresentam conteúdo religioso. A representação assemelha-se ao afresco encontrado em Pompéia.



Fig. 38: As três graças (Rafael, 1500)

Existem muitas representações das três graças na história da arte. A escolha de algumas delas tem como propósito evidenciar a maneira pela qual o tema é resgatado nas diversas produções. A ressignificação da obra, no entanto, ocorre de maneira representativa na produção do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1639, Fig. 39). Na recriação, observa-se uma antítese às telas anteriores, que vislumbravam a valorização e idealização da beleza. Rubens retrata as mulheres acentuando o volume e o contorno dos corpos. A beleza estética cede lugar a uma nova representação, que acentua a sensualidade no olhar das mulheres, imprimindo uma nova relação entre elas. Há na obra o contraste de luz e cor, despertando a atenção do espectador o céu azul sob o fundo da tela que contrasta com cores mais escuras ao seu redor. Dessa forma, os corpos das três graças se vêem iluminados, saltando aos olhos do admirador da tela. Esse saltar aos olhos acentua o registro das formas e suas imperfeições, característica que distancia a obra dos padrões clássicos anteriores na mesma medida em que a aproxima da representação barroca.



Fig. 39: As três graças (Rubens, 1639)

Com a observação das obras constata-se que épocas diferentes produzem artes diferentes. Segundo Heinrich Wölfflin¹⁰⁸, teórico suíço, o olhar modifica-se ao longo de tempo, sendo uma de suas preocupações a de estudar o caminho percorrido por este olhar. Com a afirmação de que nem tudo é possível em todas as épocas e que determinados pensamentos só emergem em determinados estágios de evolução, Wölfflin formulou pares de conceitos aplicáveis à arte, entre eles os conceitos linear e pictórico. Os conceitos se exemplificam tendo como foco de análise as obras renascentistas e barrocas, observando suas características de maneira detalhada e técnica. O conceito de linear está intimamente ligado as representações do Renascimento, através da expressão de suas linhas claras e nítidas e na importância que o contorno representa na imagem, além da predominância de figuras estáticas. O que se torna relevante destacar de seu estudo é a representatividade que o conceito de pictórico revela, uma vez que visualiza a obra de arte em sua totalidade. O olhar pictórico preocupa-se com a percepção

108 Heinrich Wölfflin foi reconhecido como importante pesquisador e teórico de arte, tendo como obra de referência a publicação: *Conceitos fundamentais da história da arte. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente.*

global da imagem, percebendo os efeitos de luz e cor e destacando a vibração do conjunto em vez do perfil de cada elemento isolado. A imagem de Rubens evidencia com clareza o conceito proposto por Wölfflin.

A descrição das mulheres, na narrativa de Saramago, que se banham na sacada do apartamento, não somente recria “As três graças”, mas lhe acrescenta elementos, modificando, conseqüentemente, a significação total do trecho. Dessa forma a escolha de Saramago direciona, de certo modo, o leitor a perceber de maneira mais clara a harmoniosa singularidade do momento expressa no texto. O relato do narrador explora a sensualidade da mulher, descrevendo o corpo feminino. Cria também uma nova imagem pictórica através da descrição:

[...] 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, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos é capazes de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade, caiu do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu. (SARAMAGO, 1995, p. 266)

E as três graças, atualizadas por Saramago como as três personagens sem nome – a Mulher do médico, a Rapariga de óculos escuros e a Mulher do primeiro cego – compartilham esse momento de harmonia e alegria no qual se ensaboam sob a chuva “e riem como só riam as meninas que brincavam à cabra-cega do jardim [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 268).

Fernando Meirelles também recria essa cena na adaptação fílmica, potencializando e ressignificando a cena através da visualidade e da escolha musical (Fig. 40 e 41). A cena, que acentua a escuridão do ambiente em contraste

ao corpo das mulheres em destaque, recupera a ideia de harmonia e envolvimento que as três graças alcançaram no seu histórico de representações.



Fig. 40 e 41: Cenas do filme que recriam *As três graças* (1h44'45'')

Na continuidade do texto de Saramago, outra obra de arte é citada:

Ouviu-as entrar, sabia de onde vinham, o que tinham estado a fazer, como haviam estado nuas, e se sabia tanto não era porque de repente lhe tivesse voltado a visão e ido, pé ante pé, como os outros **velhos, espreitar** não uma **susana no banho**, mas três, cego estivera, cego continuava, apenas assomara à porta da cozinha e de lá ouvira o que elas diziam na varanda, os risos, o ruído da chuva e das chapadas de água, respirara o cheiro do sabão, depois voltara para o seu sofá, a pensar que ainda existia vida no mundo, a perguntar se ainda haveria alguma parte dela para si.(SARAMAGO, 1995, p. 268, minha ênfase)

“Susana no banho” (Fig. 42), da mesma forma que “As três graças” encontra, ao longo da história da pintura, inúmeras recriações. Pintores dos séculos XVI, XVII e XVIII, entre eles Tintoretto (1560), Rubens (1607) e Rembrandt (1634) realizaram suas representações da obra. A obra em destaque (Fig. 42) é a leitura do pintor Jacopo Robusti Tintoretto, intitulada “Susana e os anciãos” (1560), marcada pela exploração da sensualidade feminina. A representação cristã surge logo após a referência pagã realizada na citação de “As três graças”. Postas lado a lado, as imagens auxiliam na composição do panorama do mundo anteriormente descrito, ao mesmo tempo em que ressignificam a imagem da mulher. Do sentido inicial de beleza e harmonia evocado pelas três graças, a contextualização da história de Susana no banho (também retratada como Susana e os anciãos) traz à tona a ideia de sedução, acrescentando ainda, através da interpretação de seus elementos, interpretações que contemplam a ideia do pecado e da cobiça.

A história bíblica relata que Susana era de uma família judia que vivia na Babilônia. Recebiam diariamente muitos convidados ilustres, dentre eles dois juízes anciãos. A tela recria a história na qual Susana banha-se no jardim, sob o olhar secreto dos anciãos. O corpo de Susana é delineado pela luz, ao mesmo tempo em que o contraste com o escuro destaca no canto inferior esquerdo a figura do ancião. Outro se encontra ao fundo da tela.

A associação da tela com o trecho do romance citado anteriormente é pertinente, uma vez que o Velho da venda preta encontra-se em posição semelhante a dos dois anciãos. Ele as ouve entrar, sabe que estiveram a banhar-se e, mesmo cego, desloca-se até a porta da cozinha. Sua atitude é de “espreita”, lendo a possível imagem a partir das sensações que lhe são despertadas.



Fig. 42: Susana e os anciãos (1560)

A identificação da descrição pictural na narrativa acrescenta um novo modo de “ler” o episódio. Segundo Liliane Louvel, a descrição pictural pode afetar o pólo da recepção “uma vez que o leitor deverá ‘saber’ reconhecer o pictural, abrir seu grande livro de imagens, revisitar seu ‘museu imaginário’” (LOUVEL, 2006, p. 203).

3.3.2 Intermidialidade: a imagem e a busca da significação em Meirelles

Ao fazer um filme, fico tentando criar ou encontrar uma imagem que tenha esse poder de síntese.

Fernando Meirelles

Irina Rajewsky, em seu artigo *Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade* (2005), propõe uma concepção literária da intermedialidade, na qual sugere três subcategorias distintas: 1) intermedialidade no sentido mais restrito de transposição intermediática; 2) intermedialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias e 3) intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas. Na versão fílmica de *Ensaio sobre a cegueira* as referências intermediáticas se revelam através das múltiplas obras de arte que se fazem presentes. A questão que proponho é

analisar de que maneira essas imagens expostas ao olhar do espectador modificam a compreensão do texto e agregam intensidade ao filme.

Segundo Rajewsky:

As referências intermediáticas devem então ser compreendidas como **estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto**: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um sistema midiático específico [...], ou a outra mídia enquanto sistema. Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema, ou subsistema a que se refere (RAJEWSKY, 2005, minha ênfase).

Na obra de Saramago, inúmeras são as colocações que imprimem à narrativa o caráter de parábola. O episódio da cegueira é comentado e discutido por seus personagens, que buscam compreender qual o sentido da nova situação a que foram expostos, refletindo aos poucos sobre importantes aspectos relacionados à humanidade. O fato é que a palavra “parábola”¹⁰⁹ e sua significação permeiam o contexto da narrativa em vários momentos. O “jogo”, criado pelo grupo, no qual cada um relatava como cegou exemplifica essa afirmação:

Quem não quiser entrar no jogo, não entra, o que não vale é inventar, Dê o exemplo, disse o médico, Dou sim senhor, disse o velho da venda preta, ceguei quando estava a ver o meu olho cego, Que quer dizer, É muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi nesse momento que ceguei, Parece uma **parábola**, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência[...] (SARAMAGO, 1995, p. 129, minha ênfase)

Na continuação:

109 Entenda-se parábola segundo conceito de Charles Harold Dodd, influente estudioso do Novo Testamento, que declara: “A parábola é uma metáfora ou símile tirada da natureza ou da vida comum, chamando a atenção do ouvinte pela sua forma vívida ou estranha, e deixando a mente em dúvida suficiente sobre sua aplicação exata para levá-la ao pensamento ativo” (DOOD, 1935, p.16).

O meu caso, disse o ajudante de farmácia, foi mais simples, ouvi dizer que havia pessoas a cegarem, então pensei como seria se eu cegasse também, fechei os olhos a experimentar e quando os abri estava cego, Parece outra **parábola**, falou a voz desconhecida, **se queres ser cego, sê-lo-ás**. (SARAMAGO, 1995, p. 129, minha ênfase).

Meirelles reafirma e recria esse aspecto em sua adaptação valendo-se, para isso, da imagem. Em determinado trecho do filme, no qual as pessoas libertam-se do manicômio e perambulam pelas ruas em busca de comida, Meirelles recria a tela “A parábola dos cegos”, de Peter Bruegel (Fig. 43). A cena (Fig. 44) foi excluída da versão final do filme, constando apenas nos extras do DVD, mas o fato de Meirelles afirmar em seu blog a intenção de recriá-la despertou a atenção dos espectadores. Percebe-se o seguinte movimento: a detalhada leitura de Meirelles da narrativa de Saramago e sua intervenção temática e estética com a recriação e inserção da tela de Bruegel em sua adaptação fílmica.



Fig. 43: Tela de Pieter Bruegel intitulada *A parábola dos cegos*, 1568.



Fig. 44: Cena do filme *Ensaio sobre a cegueira*, 2008.

Repare em um detalhe na cena do filme: ao fundo encontra-se uma tela emoldurada. A tela constitui certa desproporcionalidade em relação aos personagens, pois ultrapassa em sua dimensão a altura dos cegos. Ela também está em um local e posicionamento improváveis, de modo que se pode perceber a intencionalidade do diretor na inserção do detalhe. Por se tratar da recriação de uma obra de arte, a inserção da moldura permite imprimir um caráter de certa forma lúdico ao diretor, que sugestiona ao leitor a busca de estabelecer uma relação entre a ação e os elementos da cena ou, ao menos, inquietar-se sobre sua constituição. O conceito de pictórico de Wölfflin adquire novamente representatividade na análise, uma vez que propõe que a leitura da imagem só é possível a partir da visualização do todo. Ou seja, a moldura inserida na cena torna-se parte indissociável da imagem. Ela modifica a interpretação da cena e estabelece assim a vibração do conjunto como um todo, característica do pictórico. Pode-se afirmar que, nessa cena, as estéticas do real e do imaginário estão presentes. O real por conta do fotográfico e o pictórico através do imaginário iconográfico do quadro.

Ainda que na classificação de Wölfflin a base de sua teoria tenha sido a comparação entre obras do Renascimento e Barroco, a imagem criada por Meirelles acentua a necessidade denotada pelo teórico de ser perceber a unidade da imagem, transpassando, dessa forma, a delimitação temporal inicialmente marcada nos estudos de Wölfflin.

A inserção da moldura na cena é capaz de modificar a compreensão do texto (leia-se filme) uma vez que revisita a temática abordada por Bruegel, inserindo-a no retrato da atualidade. A tela de Bruegel é uma alusão ao Evangelho de Matheus 15:14, que diz: “Não se preocupem com eles! São guias cegos. E, quando um cego guia o outro, os dois acabam caindo no buraco”.

Dessa forma, a temática da parábola é revisitada e ressignificada no filme, ao mesmo tempo em que a imagem amplia a constituição de sentido da narrativa. Vale lembrar que a obra fílmica encontra caminhos próprios para conduzir o espectador à percepção de seus elementos. Segundo Marcel Martin:

[...] enquanto o escritor pode dedicar páginas e páginas à análise mais íntima e minuciosa de um instante da vida de um indivíduo, o cinema, condenado a uma estética fenomenológica [...] deve esforçar-se para sugerir com maior ou menor simbolismo os conteúdos mentais mais secretos e as atitudes psicológicas mais sutis. (MARTIN, 2007, p. 238)

E a imagem é, em si, repleta de simbolismos. Encontra-se então, de um lado, a expressividade da pintura e, de outro, o poder da imagem fílmica em sua ressignificação. Sobre a inserção de obras de arte no filme, Meirelles faz a seguinte declaração:

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, Malevitch, alguns dadaístas, cubistas, Francis Bacon, gravuras japonesas, e principalmente algumas telas do Lucien Freud que nem referências são, são cópias mesmo. Homenagem. (MEIRELLES, 2007, minha ênfase)

Relevante reparar como a expressão “referências do imaginário humano ao longo do tempo” resgata e vai ao encontro do que o personagem Velho da venda preta descreve no romance como “panorama das imagens do mundo”, ao descrever sua experiência e contato com as obras de arte no museu. É como se o filme e o romance estivessem em um constante diálogo, um alimentando-se do outro, complementando, recriando e ressignificando-se mutuamente.

A convivência dos confinados no manicômio traz à tona um aspecto também observado por Meirelles: a despersonalização do sujeito. Na narrativa de Saramago o ambiente do manicômio é o retrato do homem em frente ao desconhecido: o medo, a angústia, a solidão, a falta de esperança e de perspectivas fazem parte da nova realidade. O homem está desprovido de si mesmo: “tão longe estamos do mundo, que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrarmos sequer de dizer-nos como nos chamamos” (SARAMAGO, 1995, p. 64). Essa vulnerabilidade do ser humano é evidenciada na narrativa fílmica e o espaço do manicômio torna-se um lugar no qual cegos caminham nus pelos corredores ou permanecem em suas camas “olhando” ao longe. Em cena tocante, na qual um pequeno grupo acomoda-se para ouvir uma canção no rádio, percebe-se essa despersonalização do homem e sua solidão. Cada qual fixa o seu olhar em um ponto, mas seus pensamentos parecem estar muito além. Uma das imagens finais destaca-se por “saltar aos olhos”. É um corpo nu, deitado de bruços, que repousa em uma cama (Fig. 45). Essa imagem constitui-

se de uma reprodução da obra de Lucien Freud (Fig. 46), pintor alemão, artista de referência da atualidade.

Freud é famoso por retratar a nudez do ser humano, expondo a vulnerabilidade dos corpos. Em suas pinturas, muitas vezes de proporções que causam estranheza, as expressões acentuam o seu olhar sobre a nudez, apresentando o corpo de maneira crua e realista, sem a preocupação em demonstrar um “embelezamento” estético.



Fig. 45: Cena do filme *Ensaio sobre a cegueira* (42'20").

Fig. 46: Obra de Lucien Freud.

A imagem recriada no filme condiz com o momento apresentado ao espectador. Vai além, demonstrando seu potencial de significado e expressividade.

Sobre a recriação, Meirelles declara:

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 resistiram ao tempo. Em seus trabalhos, conseguiram alguma espécie de síntese que mesmo

nessas cópias, fora do seu tempo, ainda continuam expressivas. (MEIRELLES, 2007)

Meirelles declara sua homenagem à Lucien Freud na “cópia” de telas do artista. A expressividade das cenas fílmicas que retratam as obras de arte acentuam seu potencial enquanto imagens pictóricas carregadas de significado. Em cena que detalha as pessoas vagando pela cidade, a imagem de um homem destaca-se: ele está descansando, na companhia de um cachorro (Fig. 47). A imagem, recriação de tela de Freud (Fig. 48) chama a atenção, pois, em meio a um universo de busca (por alimentos, por abrigo), ele está repousando. Novamente, a imagem se destaca aos olhos do espectador. Isto ocorre, pois a cena até então filmada pela câmera panorâmica é apresentada ao espectador agora em forma de close, que mostra o homem “escondendo” seu olhar diante da câmera e estende a cena por alguns segundos (1’31’’05). Como na imagem anterior, o homem está desprovido de sua condição social. Interessante observar que o olhar da cena é o olhar do cachorro, capaz de assumir, nesse retrato, um caráter “humanizado”.



Fig. 47: Cena do filme (1h31'07"),



Fig. 48: Tela de Lucien Freud.

Recuperando a ideia do manicômio como espaço que proporciona na narrativa o efeito de despersonalização do homem, creio que o espectador sugestivamente relaciona sua visão particular de manicômio à apresentada na narrativa fílmica.

Genas do filme nas quais corpos nus vagueiam pelos corredores deteriorados do manicômio relembram-me imagens mentais um tanto desfocadas que refletem o senso comum de pessoas desconhecedoras das especificidades desse ambiente. Uma dessas imagens pode ser representada por um dos quadros do artista Goya, a tela intitulada *Casa de locos* (Fig. 49). Na tela, visualiza-se um grupo de pessoas, algumas nuas, em um pátio do manicômio, cada qual em seu universo particular. O quadro retrata o isolamento em que “loucos” eram mantidos, esquecidos pela sociedade¹¹⁰.

110 Em reportagem da revista *Época* n°586, de 1° de junho de 2009, um dos artigos apresentados na seção Saúde & Bem-estar – Psiquiatria, que traz como tema central a esquizofrenia, apresenta dados alarmantes sobre as condições oferecidas pelos hospitais psiquiátricos. Em trecho que relata a visita do psiquiatra Basaglia ao Brasil em 1979, ele compara o ambiente dos manicômios similar aos campos de concentração de Adolf Hitler. A reportagem afirma serem famosas, na época: “fotos de manicômios em que pessoas dopadas e seminuas vagavam por pátios imundos em condições animais” (Autores da reportagem: Cristiane Segatto, Ivan Martins, Andres Vera, Marcela Buscato e Mariana Sanches, p. 74-81).

Da mesma forma, o manicômio é caracterizado na narrativa fílmica, ambiente no qual as pessoas foram confinadas pelo governo e esquecidas, frente ao medo do desconhecido (Fig. 50).



Fig. 49: Casa de locos (1812-1819).



Fig. 50: O corredor do manicômio no filme.

Essa possibilidade de leitura reforça a potencialidade da descrição pictural na constituição de sentido e ampliação de significados nas narrativas ficcional e fílmica, exploradas por Saramago e Meirelles. A constituição de sentido pode apresentar-se de maneira intencional, através das intervenções diretas do diretor e equipe, mas também a partir de sugestionamentos provocados ao leitor que, na busca de sentido, revisita seu referencial individual sobre o assunto, imprimindo-lhe significados próprios.

4. CEGUEIRA, UM ENSAIO: VISÃO ALÉM DOS BASTIDORES

Houve um tempo em que eu respondia que não queria ver a cara das minhas personagens quando me chegavam pedidos de adaptação de romances meus ao cinema. Digamos que eu era então uma espécie de radical da escrita: o que não passava pela palavra posta num papel simplesmente não existia. Fernando Meirelles foi uma das vítimas dessa intransigência. [...] Não me lembro do que sucedeu depois [...] ao autor do livro só lhe resta pedir desculpa e agradecer a sua generosidade de espírito, uma generosidade que lhe permitiu aceitar a minha recusa sem a menor acrimônia. Tanto mais que, agora sim, já conheço a cara das minhas personagens. Será preciso dizer que gostei delas? Será preciso dizer que gostei, e muito, do filme? Nunca esquecerei a tremenda emoção que experimentei ao ver passar por trás de uma janela, em fila, as mulheres que vão pagar com os seus corpos a comida que lhes havia sido sonogada, a elas e aos seus homens. Essa imagem resume, para mim, todo o calvário da existência da mulher ao longo da História.

José Saramago

A declaração acima, de José Saramago, prefacia a obra *Cegueira, um ensaio* (2010), a mais recente publicação de Fernando Meirelles, idealizada por Silvinha Meirelles.

O livro, essencialmente visual, apresenta uma visão privilegiada dos bastidores do filme. Além da publicação dos posts do blog de Meirelles, o livro constitui-se de declarações da equipe e do elenco, imagens do making of e fotografias, que compõem um atrativo material complementar sobre a adaptação fílmica. Se, com a obra fílmica o espectador passa a conhecer a “cara” dos personagens de Saramago, *Cegueira, um ensaio* possibilita ao leitor a visibilidade de

outros aspectos da concepção do filme, compartilhando com o leitor detalhes da produção.

O convite para explorar esse ensaio se apresenta ao leitor já na imagem inicial do livro, ou seja, na capa. A imagem escolhida relembra uma cena de destaque do filme: a busca pelo primeiro cego em “ver” através do olho mágico. Recriada na capa do livro, a imagem do olho mágico sugestivamente convida o leitor a “espiar” o ensaio de Meirelles sobre sua produção. Juntamente à escolha da imagem, outro detalhe significativo é a transcrição do título também em Braille, além do livro contar com uma textura aveludada e utilizar-se do contraste claro/escuro em sua composição.



Fig. 51: Capa do livro *Cegueira, um ensaio*¹¹¹.

4.1 IMAGENS E RELATOS - SOBRE MÚLTIPLOS OLHARES

As imagens que compõem o livro ressaltam a preocupação estética de Meirelles na produção fílmica. As fotos, ou mesmo imagens capturadas das cenas do filme, são apresentadas no livro ocupando a página toda ou grande parte dela. O livro, que tem um formato não convencional, credita às grandes imagens objetos privilegiados de observação.

¹¹¹ Todas as imagens do livro *Cegueira, um ensaio* foram gentilmente cedidas pela O2 FILMES mediante Autorização de Cessão de Imagem, que se encontra em anexo do presente trabalho.

Uma das temáticas recorrentes a partir da observação das imagens está relacionada ao olhar dos personagens. As imagens projetam uma nova dimensão à temática da obra, na medida em que retratam em close olhares de personagens que, entretanto, não vêem. O olhar dos personagens revela-se “contemplativo”, acentuando o caráter de desolação que é percebido pelo espectador através, dentre outros elementos, do retrato do ambiente. Mas as imagens também dão visibilidade ao anônimo. Diferentemente da narrativa fílmica, no qual o foco são os personagens principais, as fotos do livro evidenciam imagens inusitadas do filme, que compõem um retrato do homem, suas múltiplas raças e credos, como se pode observar nas imagens (Fig. 52 e 53):



Fig. 52: Retratos do homem – imagens.

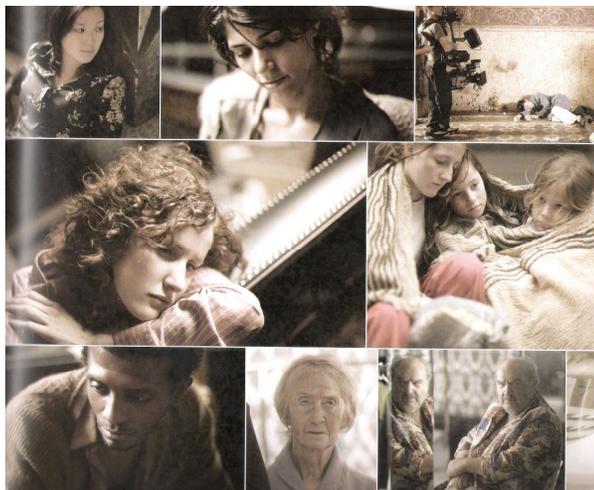


Fig. 53: O olhar contemplativo das personagens.

Outro olhar acentuado pelas imagens do livro é o olhar da Mulher do médico (Julianne Moore). Seus múltiplos olhares (Fig. 54 e 55) são capazes de caracterizar as situações adversas que ela e o restante do grupo vivenciam na narrativa fílmica. A tonalidade das imagens também se destaca, uma vez que, ao observador atento, as páginas com imagens são tomadas pelo contraste claro-escuro e tons de bege e marrom. Na caracterização dos personagens e ambientes não há lugar para cores vibrantes e as fotos colocam esse detalhe da composição fílmica em evidência.



Fig. 54: Um dos closes da Mulher do médico.



Fig. 55: Múltiplos olhares de Julianne Moore na narrativa fílmica.

O aspecto técnico das filmagens também é posto em evidência. Sobre a concepção do “branco” das cenas César Charlone declara a experiência inicial realizada pela equipe: “Colocamos leite em uma vasilha, sacudimos e gravamos em vídeo e a partir das imagens produzidas fomos agregando outras interferências, algo que possibilitasse que cada branco se diferenciasse, algo que nos desse a sutileza dos brancos” (MEIRELLES, 2010, p.111).

Além dessa imagem do branco conotando a cegueira muitas cenas exploram a claridade excessiva, retratando o “opressivamente luminoso” idealizado por Meirelles e declarado em seu blog. A imagem abaixo ressalta este aspecto (Fig. 56):



Fig. 56: Cena do filme com excessiva luminosidade.

Em contraponto às cenas de claridade excessiva, há momentos nos quais a escuridão domina. Um dos exemplos é o retrato da noite na qual os cegos são libertos, cena que é retratada de uma maneira muito particular (Fig. 57). Mantendo essa preocupação sobre a luminosidade, César Charlone compartilha com o leitor a estratégia adotada na filmagem da cena: “As noites teriam de manter uma luminosidade, o branco da doença, mas deixando para quem vê a ideia de que era noite. Mantivemos a brancura das luzes e o “queimado”, mas não as sombras. As sombras eram fechadas, escuras” (MEIRELLES, 2010, p. 105).



Fig. 57: O retrato da noite no filme.

Na observação das cenas o aspecto técnico nem sempre fica em evidência ao espectador, que a percebe, em um primeiro momento, em sua totalidade. Conhecer esses detalhes da filmagem permite ao espectador perceber o quanto a equipe de produção buscou um diferencial para as filmagens de *Ensaio sobre a cegueira*. Os detalhes sobre a utilização das câmeras evidenciam esse processo. Meirelles relata a utilização de quatro câmeras nas gravações do filme, cada qual com um objetivo específico. A primeira câmera, que se chama Vista Vision, filma os

planos gerais da cidade e também imagens com muitos detalhes. Esta câmera gera imagens bem definidas e estáveis. A segunda câmera é a câmera A, aquela que conta a história. Segundo Meirelles esta câmera prioriza a clareza, mostrando os atores, cobrindo os diálogos e deixando claras as intenções da cena. A terceira câmera, ou câmera B é a que busca enquadramentos menos óbvios, sugerindo a história mais do que mostrando (Fig. 58). Segundo Meirelles: “se a câmera A é prosa, a câmera B é poesia” (MEIRELLES, 2010, p. 98). Essa câmera é responsável por filmar imagens de reflexos e sombras. A última câmera é, nas palavras do diretor, “entregue ao acaso”. Ela é posicionada em lugares estratégicos e, sem operador fixo, “pesca” imagens ao acaso (Fig. 59). Pode-se perceber a partir desse detalhamento sobre as câmeras que a utilização de múltiplas câmeras amplia as possibilidades de montagem das cenas, acrescentando detalhes e efeitos inusitados à produção. Sobre essa estratégia Meirelles afirma:

[...] muitas vezes entre a imagem bem enquadrada da câmera A, que foi previamente planejada, ou a mesma cena meio encoberta da câmera B temos usado a segunda opção na montagem. Neste filme, que é sobre olhar mas não ver, esconder um pouco o que se passa ajuda a colocar o espectador no mundo das personagens cegas, quero crer. De qualquer maneira, eu dificilmente planejaria um enquadramento em que um ator cobre o outro intencionalmente. Esses momentos acontecem por sorte e às vezes são ótimos. (MEIRELLES, 2010, p. 102)



Fig. 58: Câmera B, ângulos menos óbvios.



Fig. 59: Câmera C capta imagens ao acaso de pontos estratégicos.

Além de explicitar detalhes técnicos da produção, o livro *Cegueira, um ensaio* apresenta relatos da equipe de produção que credita, por assim dizer, “voz” ao grupo. Esses relatos acentuam o modo pelo qual a produção foi realizada, um trabalho resultante de múltiplos pontos de vista.

O roteiro é um dos aspectos comentados por Don McKellar (roteirista), que declara: “Para o roteiro, eu necessitei de um ponto de vista, de uma testemunha ocular que me proporcionasse uma perspectiva de alívio.” E acrescenta: “Trabalhei no roteiro de *Blindness* por anos, e uma ou mais vezes fiquei quase desesperado. Tentei inventar nomes e dar aos personagens um caráter e uma história, mas o roteiro ficou parecendo de um filme convencional” (MEIRELLES, 2010, p. 87-88).

Essa expectativa ao se produzir a adaptação do romance de Saramago parece contagiar toda a equipe de produção. Sobre o filme, o produtor executivo Niv Fichman afirma: “Percebi muito profundamente e com muita clareza que poderia fazer um filme surpreendente. Tornei-me obcecado, isso foi em 1998” (MEIRELLES, 2010, p. 14).

A publicação também demonstra como a equipe de produção soma esforços para realizar uma obra bem sucedida. Dessa forma, o livro retira o making of do lugar comum, reafirmando seu valor e legitimando seu estatuto artístico.

A temática da obra parece cumprir, ainda, com sua função social, uma vez que se percebe um “refletir” sobre a obra como temática constante da equipe. A condição da cegueira vivenciada pelo elenco e equipe através das “oficinas da cegueira” provoca essa reflexão. Sobre a cegueira, o preparador de elenco Chris Duurvoort realiza uma pertinente colocação: “Em menor ou maior grau experimentamos no nosso cotidiano os efeitos da cegueira apontados no filme: desorientação, fragilidade, irritação, depressão, perda de contato com a realidade, dificuldade de convívio e solidão” (MEIRELLES, 2010, p. 43).

Nesse sentido, o livro *Cegueira, um ensaio*, muito além de fornecer extras e curiosidades ao leitor, resgata, através dos depoimentos da equipe, o caráter reflexivo e transformador da realização do filme, um reflexo da escritura de Saramago.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a analisar alguns aspectos relevantes da obra *Ensaio sobre a cegueira*, em suas representações literária e fílmica, considerando as opções e transformações decorrentes dos processos criativos como discutidos pelo escritor e cineasta. Em *Ensaio*, criação compartilhada com o leitor nas anotações de Saramago no diário *Cadernos de Lanzarote*, pode-se captar alguns momentos de sua criação ao acompanhar os impasses e escolhas do escritor. Dessa forma, sua proposta de criar um universo novo e denso, caracterizado pela cegueira, alcança novas proporções, pois é percebida pelo leitor do diário de um modo bastante particular. Nem todo leitor aprecia, porém, um texto denso e complexo como o do romance. Saramago têm consciência de que sua obra não pode ser classificada como literatura leve e despretensiosa, afirmando estar ciente da angústia e do sofrimento que o leitor experiencia ao permitir que a cegueira “invada” seu universo. Da mesma forma que em seu diário, seu romance apresenta uma leitura crítica acerca de um mundo que caminha para uma desumanização em suas atitudes quotidianas. O modo particular de Saramago ao observar o quotidiano está intrinsecamente relacionado às temáticas de seus romances.

Ensaio sobre a cegueira capta o momento contemporâneo de maneira singular, creditando ao autor a representatividade de um século marcado por diferenças que dessubjetivam o ser humano. Segundo Giorgio Agamben (2009),

o poeta – o contemporâneo – é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro [...] contemporâneo é justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. (p. 62-63)

Não creio que haja, nesse exato momento histórico, definição que vá de modo tão coerente ao encontro da obra de Saramago. Ele percebe o escuro do presente e, além de retratá-lo no *Ensaio* através da metáfora da cegueira, propõe uma leitura que a todo tempo reflete sobre a condição humana e a constituição da sociedade atual, marcada pela indiferença / violência e pelo individualismo.

Para compreender melhor a maneira pela qual a sociedade atual vem sendo dessubjetivada e marcada pelas relações de poder, refiro-me novamente a Agamben. Partindo do pensamento de Foucault acerca do termo “dispositivo”, o teórico o caracteriza em um contexto histórico mais amplo, investigando de que maneira o homem interage com os dispositivos ao seu redor. O dispositivo, segundo Agamben, tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve em uma relação de poder. Ele o classifica como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40). O exemplo clássico citado por Foucault e diretamente ligado à temática da obra seria o ambiente carcerário, como as prisões e os manicômios, ambientes cuja conexão com o poder é evidente. Dessa forma, a delimitação do espaço de convivência dos personagens do romance ao espaço do manicômio une-se diretamente ao princípio estabelecido por Foucault; conceito que é reinterpretado por Agamben. Ele também se propõe a observar e analisar as relações humanas, marcadas pelo mascaramento das identidades sociais. Mas, de que maneira o conceito de dispositivo pode ser percebido e relacionado à obra de Saramago? Muito além do “espaço carcerário” no qual os personagens convivem na narrativa literária, a diegese do romance apresenta uma nova realidade, a do homem que, privado da visão, necessita aprender a “ver”. Longe de ser o

manicômio o “responsável” pelo controle das atitudes dos homens, torna-se relevante destacar que o homem que na instituição se apresenta “controlado” pelo governo é o mesmo homem que anteriormente “livre” era também controlado por dispositivos ao seu redor. Mas, essa visão caótica da realidade contemporânea só se torna possível de ser percebida na ausência da visão de fato e na mudança que a nova situação gera no cotidiano das pessoas. O ambiente carcerário da narrativa acentua apenas a dura realidade de uma sociedade simbolicamente cega, expondo ao limite máximo sua representação.

Muitos elementos da narrativa reforçam de que maneira os dispositivos (incluindo a escrita, a literatura e a filosofia) dessubjetivam o homem. O espaço do manicômio e todos os acontecimentos da narrativa o transportam para uma possível realidade do horror. A política de medo e poder, inicialmente instaurada no movimento mundo externo >< mundo interno (macro e micro ambiente) transforma-se em política interna, na qual o medo do desconhecido revela o ser humano como disposto a tudo, mesmo a instaurar uma violência além dos ditames do seu instinto de sobrevivência.

Mas, ao mesmo tempo em que a visão do horror atinge o leitor, a narrativa literária proporciona momentos de alívio, nos quais Saramago se vale de elementos como a música e a pintura, evocando momentos de harmonia e beleza. O texto em Saramago, porém, nunca pode ser apreendido com superficialidade, uma vez que a narrativa alcança novas dimensões a partir de leituras minuciosas e críticas. O retrato do contemporâneo possibilita, ou ao menos propõe, a reflexão do homem acerca de seu cotidiano, seus valores e da influência de dispositivos sociais.

Para perceber a singularidade da obra, as teses de Jauss tornam-se significativas, na medida em que partem da historicidade da literatura em direção à

análise receptiva da obra. As teses levam em consideração a especificidade do texto que proporciona diferentes experiências ao leitor. O horizonte de expectativas do leitor dialoga com suas experiências anteriores, ao mesmo tempo em que este percebe o caráter artístico de uma obra. Constituindo-se o texto fonte capaz de responder às perguntas de determinada época e público, a reconstrução do horizonte de expectativas do leitor afere o sentido de um texto ao longo da história. Dessa forma, a análise recepional revela-se dinâmica, pois permite que o texto seja revisto e evidencie novos significados ao leitor ao longo do tempo. O texto também reflete a especificidade de seu tempo, no qual o interesse por determinados gêneros é pontuado nas diversas épocas. Na implicação mais social da obra literária, reside a possibilidade de que a obra influencie o comportamento social, potencializando a compreensão de mundo do leitor. A recepção da obra de Saramago tem pelo menos dois momentos distintos, a do lançamento da obra literária em 1995 e sua (re)leitura suscitada a partir da adaptação fílmica.

A adaptação fílmica da obra de Saramago, dirigida por Meirelles e exibida pela primeira vez na abertura do Festival de Cannes em 2008, sugere, dessa forma, uma nova análise recepional do texto fonte. A adaptação de obras literárias para o cinema reflete, historicamente, uma visão hegemônica do texto literário. A fidelidade ao texto fonte foi um dos aspectos explorados pela crítica que, somente a partir das considerações de teóricos da segunda metade do século XX, foi substituída por um discurso mais democrático, o da intertextualidade. Linda Hutcheon contempla a adaptação como um processo que exige mudanças e que resulta de uma apropriação interpretativa e criativa por parte do adaptador. Além disso, há de se considerar as diferenças essenciais entre as mídias distintas, neste caso a literatura e o cinema, sempre havendo elementos que possam ser transferidos de uma mídia

à outra e outros que devem ser adaptados. Sobre esses aspectos, Brian McFarlane formula sua teoria.

O aspecto criador da adaptação fílmica torna-se essencialmente relevante na análise de *Ensaio sobre a cegueira*, obra “descoberta” e recriada por Meirelles. Detalhes da produção são descritos pelo diretor em um blog criado unicamente para este fim. Essas informações possibilitam ao leitor um olhar diferenciado sobre a obra. Dentre os aspectos mais marcantes da produção fílmica destacam-se as estratégias empregadas na composição da paisagem sonora e da paisagem visual da obra.

A paisagem sonora transporta o espectador a um universo sonoro novo, assim como a cegueira o faz. Para que isto fosse possível, a produção de áudio do filme, realizada pelo grupo musical Uakti, desenvolve a trilha sonora de modo essencialmente sensorial e criativo. Ultrapassando um simples leitmotiv, o som característico da cegueira (ou som da cegueira, como nomeado no trabalho) surgiu nos momentos iniciais de concepção do filme, em oficinas realizadas com a equipe. O som adquiriu novos significados no filme denotando, além da cegueira, situações de conflito e comportamentos das personagens. A sonoridade é marcante no filme e não pode ser dissociada da narrativa, pelo modo com que se funde aos acontecimentos.

A paisagem visual, por sua vez, comprova a leitura detalhada de Meirelles da obra de Saramago, recriando características indissociáveis à trama, mas, ao mesmo tempo, acrescentando sua leitura de mundo e seu estilo próprio. A cegueira é representada pela excessiva luminosidade, recriando o efeito de mar de leite concebido por Saramago. Meirelles aposta também nos contrastes, utilizando-se tanto da luminosidade quanto da escuridão de maneira intensa. As cenas de

escuridão marcam os momentos mais densos da narrativa, dentre eles o estupro coletivo das mulheres.

Além disso, o diretor recria obras de arte em diversos momentos da narrativa fílmica, fazendo referências ao “imaginário humano ao longo do tempo”. Sua homenagem, como ele mesmo classifica, ultrapassa, porém, essa simples proposição, na medida em que agrega à narrativa novas possibilidades e significados. Meirelles promove, dessa forma, não somente o reconhecimento do caráter referencial e estético que a “alusão” às obras de arte pode proporcionar, mas lhe acrescenta um caráter sugestivo e funcional.

Meirelles publica, em outubro de 2010, o livro *Cegueira, um ensaio*, onde reproduz fotos inéditas do making of do filme, entrevistas e depoimentos de atores e da equipe de produção, além de incluir o roteiro de Don McKellar, materiais que certamente contribuirão na exploração de novos caminhos nesse universo da cegueira apresentado de modo contundente por Saramago e Meirelles.

As duas obras, a literária e a fílmica, parecem estabelecer entre si um constante e contínuo diálogo, na medida em que suas análises se complementam e ressignificam a cada momento. Este movimento de releitura, que revela ao leitor / espectador fontes diversas de informação sobre uma mesma temática (diário, romance, blog, filme) não se esgota, portanto, com este breve trabalho. Este é apenas um pequeno ensaio sobre o grande *Ensaio*, obra que convida o leitor a inúmeras leituras, à percepção de uma miríade de outros elementos e à possibilidade de infindáveis interpretações.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AUMONT, J. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- _____; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectivas, 1987. Tradução de J. Guinsburg.
- BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (org.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.
- BOTTICELLI, Sandro. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_Vênus> Acesso em: 20 jan. 2010.
- BRUEGUEL, Pieter. Disponível em: <www.artcyclopedia.com/artists/pieter-bruegel.html> Acesso em: 20 jan. 2010.
- CANNES, Festival. Disponível em: <[http:// www.festival-cannes.fr/](http://www.festival-cannes.fr/)> Acesso em: 10 mar. 2010.
- CONSTABLE, John. Disponível em: <www.abcgallery.com> Acesso em: 20 jan. 2010.
- DAVIES, Anthony; WELLS, Stanley (eds.) *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- DODD, C. H. *The Parables of the Kingdom*. London: Nisbet & Co., 1935.
- FREUD, Lucien. Disponível em: www.artcyclopedia.com/artists/freud_lucian.html Acesso em: 20 jan. 2010.
- GOYA, Francisco. Disponível em: <www.artcyclopedia.com/artists/goya_francisco_de.html> Acesso em: 20 jan. 2010.
- GOGH, Van. Disponível em: <www.vangoghgallery.com> Acesso em: 20 jan. 2010.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.
- JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

LOUVEL, Liliane. "A descrição 'pictural': por uma poética do iconotexto". In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 191-220.

LUHRMANN, Baz. *Romeu + Juliet*. 20th Century Fox, 1996, DVD, 120 min.

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

MANZANO, Luiz. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

NOBEL, Prize. Disponível em: <<http://nobelprize.org>> Acesso em: 10 mar. 2010.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford, 1996.

MEIRELLES, Fernando. *Blindness*. Disponível em: <<http://blogdeblindness.blogspot.com>> Acesso em: 10 fev. 2009.

_____. *Blindness*. Rhombus Media, O2 Filmes, Bee Vine Pictures, 2008, DVD, 121 min.

_____. *Bate papo UOL com Fernando Meirelles (2008)*. 1 hora, 5 min., 48seg.. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/u7koy1tz917d/batepapo-uol-com-fernando-meirelles>. Acesso em: 05 ago. 2010.

_____. *Cegueira, um ensaio*. São Paulo: Masterbooks, 2010.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICASSO, Pablo. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Guernica> Acesso em: 20 jan. 2010.

RAJEWSKY, Irina O. "Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade". Trad. não publicada de Thais F. N. Diniz e Eliana Lourenço L. Reis. In: DESPOIX, Philippe; SPIELMANN, Yvonne (eds.). Remédier. *Intermedialités/ Intermedialities*, nº 6, 2005.

RUBENS, Peter Paul. Disponível em: <www.peterpaulrubens.org/> Acesso em: 20 jan. 2010.

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

_____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O caderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O caderno de Saramago*. Disponível em: <<http://caderno.josesaramago.org>> Acesso em: abril 2010.

_____. Autobiografia. Disponível em: < <http://www.josesaramago.org/>> Acesso em abril de 2010.

_____. Jornal da Globo , Rede Globo de Televisão, 2007, Entrevista concedida a Edney Silvestre. Disponível em: < <http://www.globo.com/>> Acesso em: 23 abr. 2010.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: Corseuil, Anelise (ed.). *Ilha do Desterro: Film beyond boundaries*. UFSC: Editora da UFSC, n° 51, julho a dezembro de 2006.

TINTORETTO, Jacopo. Disponível em: < es.wikipedia.org/wiki/Tintoretto> Acesso em: 20 jan. 2010.

VEJA, Revista. Disponível em: <<http://vejaabril.com.br/>> Acesso em: 23 abr. 2010.

VINCI, Leonardo. Disponível em: < pt.wikipedia.org/A_última_ceia> Acesso em: 20 jan. 2010.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANEXO A: NOTAS DE PRODUÇÃO/ FICHA TÉCNICA DO FILME

TWENTIETH CENTURY FOX

Apresenta

Uma Produção O2 FILMES, RHOMBUS MEDIA

& BEE VINE PICTURES

Um Filme de FERNANDO MEIRELLES

ENSAIO SOBRE

A CEGUEIRA

"Blindness"

Uma Distribuição FOX FILM DO BRASIL

Para ter acesso a informações de divulgação e fotos:

www.foxprensa.com

Para informações sobre outros lançamentos da Fox:

www.foxfilm.com.br

Site oficial do filme;

www.ensaiosobracequeirafilme.com.br

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA (Blindness)

• ELENCO

<u>Mulher do Médico</u>	<u>JULIANNE MOORE</u>
<u>Médico</u>	<u>MARK RUFFALLO</u>
<u>Mulher dos Óculos Escuros</u>	<u>ALICE BRAGA</u>
<u>Primeiro Homem Cego</u>	<u>YUSUKE ISEYA</u>
<u>Mulher do Primeiro Homem Cego</u>	<u>YOSHINO KIMURA</u>
<u>Contador</u>	<u>MAURY CHAYKIN</u>
<u>Velho da Venda Preta</u>	<u>DANNY GLOVER</u>
<u>Rei da Ala 3</u>	<u>GAEL GARCÍA BERNAL</u>
<u>Criança</u>	<u>MITCHELL NYE</u>

• FICHA TÉCNICA

<u>Diretor</u>	<u>FERNANDO MEIRELLES</u>
<u>Roteirista</u>	<u>DON MCKELLAR</u>
<u>Baseado na obra de</u>	<u>JOSÉ SARAMAGO</u>
<u>Produtores</u>	<u>NIV FICHMAN</u>
	<u>ANDREA BARATA RIBEIRO, SONOKO SAKAI</u>
<u>Produtores Executivos</u>	<u>GAIL EGAN</u>
	<u>SIMON CHANNING WILLIAMS, TOM YODA,</u>
	<u>AKIRA ISHII, VICTOR LOEWY</u>
<u>Co-produtores</u>	<u>BEL BERLINCK & SARI FRIEDLAND</u>
<u>Cinematografia</u>	<u>CÉSAR CHARLONE ABC</u>
<u>Production Designer</u>	<u>TULÉ PEAKE</u>
<u>Montagem</u>	<u>DANIEL REZENDE</u>
<u>Figurino</u>	<u>RENÉE APRIL</u>
<u>Música de</u>	<u>MARCO ANTONIO GUIMARÃES/UAKTI</u>
<u>Elenco</u>	<u>SUSIE FIGGIS & DEIRDRE BOWEN</u>
<u>Em associação com</u>	<u>ALLIANCE FILMS, FOX FILM DO BRASIL,</u>
	<u>GAGA COMMUNICATIONS,</u>
	<u>ASMIK ACE ENTERTAINMENT INC, IFF/CINV,</u>
	<u>TELEFILM CANADA, ANCINE, POTBOILER PRODUCTION</u>
<u>Com a participação de</u>	<u>T.Y. LIMITED, CORUS ENTERTAINMENT,</u>
	<u>FIAT, BNDES, PAULÍNIA MAGIA DE CINEMA, C&A</u>
<u>Produção</u>	<u>O2 FILMES / RHOMBUS MEDIA / BEE VINE PICTURES</u>

SINOPSE

O vencedor do Prêmio Nobel de literatura, José Saramago, e o aclamado diretor Fernando Meirelles (*O Jardineiro Fiel, Cidade de Deus*) nos trazem a comovente história sobre a humanidade em meio à epidemia de uma misteriosa cegueira. É uma investigação corajosa da natureza, tanto a boa como a má – sentimentos humanos como egoísmo, oportunismo e indiferença, mas também a capacidade de nos compadecermos, de amarmos e de perseverarmos.

O filme começa num ritmo acelerado, com um homem que perde a visão de um instante para o outro enquanto dirige de casa para o trabalho e que mergulha em uma espécie de névoa leitosa assustadora. Uma a uma, cada pessoa com quem ele encontra – sua esposa, seu médico, até mesmo o aparentemente bom samaritano que lhe oferece carona para casa terá o mesmo destino. À medida que a doença se espalha, o pânico e a paranóia contagiam a cidade. As novas vítimas da “cegueira branca” são cercadas e colocadas em quarentena num hospício caindo aos pedaços, onde qualquer semelhança com a vida cotidiana começa a desaparecer.

Dentro do hospital isolado, no entanto, há uma testemunha ocular secreta: uma mulher (JULIANNE MOORE, quatro vezes indicada ao Oscar) que não foi contagiada, mas finge estar cega para ficar ao lado de seu amado marido (MARK RUFFALO). Armada com uma coragem cada vez maior, ela será a líder de uma improvisada família de sete pessoas que sai em uma jornada, atravessando o horror e o amor, a depravação e a incerteza, com o objetivo de fugir do hospital e seguir pela cidade devastada, onde eles buscam uma esperança.

A jornada da família lança luz tanto sobre a perigosa fragilidade da sociedade como também no exasperador espírito de humanidade. O elenco conta com: Julianne Moore (*Longe do Paraíso, As Horas*), Mark Ruffalo (*Zodíaco, Traídos Pelo Destino*), Alice Braga (*Eu Sou a Lenda, Cidade de Deus*), Yusuke Iseya (*Sukiyaki Western Django, Kakuto*) Yoshino Kimura (*Sukiyaki Western Django, Semishigure*), Don McKellar (*Monkey Warfare, Childstar*), Maury Chaykin (*Verdade Nua, Adorável Julia*), Danny Glover (*Dreamgirls – Em Busca de Um Sonho, A Cor Púrpura*) e Gael García Bernal (*Babel, Diários de Motocicleta, E Sua Mãe Também*).

SOBRE A PRODUÇÃO

“Acho que não ficamos cegos. Acho que sempre fomos cegos.

Cegos apesar de conseguirmos ver.

Pessoas que conseguem ver, mas não enxergar.”

José Saramago, [Ensaio Sobre a Cegueira](#)

Em 1995, o aclamado escritor português José Saramago publicou o romance Ensaio Sobre a Cegueira, uma fábula apocalíptica sobre uma praga de cegueira que acomete, primeiramente, apenas um homem, depois uma cidade inteira, e em seguida todo o planeta, com fúria e velocidade devastadoras. Apesar da história narrar a chocante perda de visão, o livro abriu os olhos de seus leitores para um novo e surpreendente ponto de vista sobre o mundo.

O livro foi celebrado pelos críticos como um clássico, uma parábola magnífica sobre nossos tempos tão propensos aos desastres e sobre a metáfora da nossa cegueira no trato uns com os outros. Ele entrou para as listas de mais vendidos e contribuiu para que, Saramago ganhasse o Prêmio Nobel de Literatura, em 1998.

À medida que o romance ganhava milhões de fãs ao redor do mundo em uma velocidade impressionante, muitos realizadores de cinema ficaram interessados por seu complexo mundo fantasioso, nunca visto nas telas. Afinal de contas, como embutir uma estética comovente em um filme no qual quase ninguém consegue enxergar? Era necessária uma grande visão. Fernando Meirelles, na época um desconhecido candidato a diretor, tentou comprar os direitos do livro. Mas, naquela ocasião, Saramago rejeitou todos os pretendentes, alegando não estar interessado em uma versão cinematográfica de Ensaio Sobre a Cegueira. Meirelles embarcou, então, nas filmagens de outro filme comovente: a inovadora, eletrizante e, ainda assim lírica, história sobre os destemidos jovens em meio a criminalidade das favelas brasileiras, *Cidade de Deus*.

Enquanto isso, o multitalentoso roteirista canadense, ator e diretor Don McKellar também tentava adquirir os direitos de Ensaio Sobre a Cegueira. McKellar, cujos filmes incluem o drama apocalíptico *A Última Noite*, foi arrebatado pelas histórias de Saramago assim que leu a versão inglesa de Ensaio Sobre a Cegueira, e sabia que elas não o deixariam em paz enquanto ele não escrevesse sua visão da adaptação. Ele procurou o produtor Niv Fichman, da Rhombus Media – com quem já havia trabalhando, tanto em *A Última Noite*, como no roteiro do vencedor do Oscar *O Violino Vermelho* – para discutir a idéia do filme e garantir os direitos do livro. Logo que leu a obra, Fichman ficou igualmente encantado com a história, porém ainda restava um obstáculo grande a ser transposto: convencer Saramago.

“Sempre resisti [a liberar os direitos de Ensaio Sobre a Cegueira] porque é um livro violento sobre a degradação social e eu não queria que a história caísse em mãos erradas”, Saramago contou à revista do jornal *New York Times*, em 2007.

Fichman e McKellar, no entanto, não desistiriam tão facilmente. Tudo o que queriam era uma oportunidade para se encontrarem com Saramago e apresentar o projeto. Depois de meses de insistentes ligações, de tentativas de persuasão, eles finalmente receberam a resposta de Saramago. Ele concordara em encontrá-los, contanto que estivessem dispostos a viajar até sua longínqua residência em Lanzarote, uma das Ilhas Canárias, na Espanha. A resposta imediata de Fichman foi: “Excelente. Claro. Onde fica Lanzarote?”

No caminho para a visita ao octogenário escritor, eles desenvolveram uma estratégia. Não discutiriam o livro ou a visão deles para o filme, mas tentariam impressionar Saramago com a liberdade criativa que a equipe, com sede no Canadá, levaria ao filme. “Acho que

Saramago estava receoso de que o estúdio transformasse a história em um filme de zumbis e perdesse o pano de fundo político que o livro traz”, diz Fichman. “Então explicamos que o controle ficaria nas mãos dos diretores, e que nossas investidas não teriam que ser encaminhadas a terceiros. Explicamos também que teríamos liberdade de escolher o elenco que quiséssemos, de filmar como e onde gostássemos, e de fazer o que achássemos certo para o filme”.

A estratégia deu certo. “Acho que Saramago ficou impressionado com a nossa seriedade em relação ao projeto. Ele acreditou que nós tínhamos a integridade que ele buscava e que não comprometeríamos o livro”, recorda McKellar.

Por fim, Saramago acabou concordando e McKellar deu início a um dos maiores desafios de sua carreira. McKellar explica: “Sabia que o tom do livro de Saramago seria muito difícil de ser atingido em um filme, já que nenhum dos personagens sequer tem nome ou história, o que é muito fora dos padrões das histórias de Hollywood. O filme, da mesma forma que o romance, nos motiva a ver as coisas de uma perspectiva diferente. Para mim, como roteirista, vejo isso como algo libertador”.

McKellar também entendia que o filme teria que diferir do livro em inúmeros pontos importantes. Em primeiro lugar, ele teria que considerar a idéia de que, em uma sala de cinema, o público desenvolveria uma relação voyeurística incomum com aqueles personagens que podem ser vistos, mas eles próprios não conseguem ver. Apenas a Mulher do Médico consegue enxergar os acontecimentos angustiantes que começam a perturbar a cidade. No livro, o leitor juntava-se a ela ao ser testemunha de toda a história. O fardo da visão era dividido entre a personagem e os leitores. Tratava-se de uma situação delicada na qual McKellar teria que navegar com cuidado.

“Assim como a Mulher do Médico, o público assiste àquela gente e a situação recai na velha questão ética da humanidade, que observa e não age diante do drama alheio, o que se torna o tema principal do filme”, observa McKellar. “Em algumas cenas, principalmente na cena do estupro, vemos coisas que não necessariamente queremos ver”.

“Queremos ter a liberdade de desviar o olhar, de virar o rosto, mas isso não nos é permitido. Eu queria que o público dividisse o ponto de vista da Mulher do Médico, uma vez que o campo de responsabilidade deles coincide”.

A Mulher do Médico ajudou McKellar a ir fundo na história. Ele continua: “Eu até cheguei a perguntar a Saramago por que a Mulher do Médico demorou tanto tempo para tomar alguma atitude em relação ao hospital. Por que ela não agiu mais rapidamente? Por que, quando ela viu o que estava acontecendo, não pegou uma tesoura e matou o algoz? Era uma responsabilidade que ela não sabia que teria de assumir. Ela se conscientiza disso por meio das ações e circunstâncias, e isso é algo que teria de ser sentido de maneira forte no filme”.

No final das contas, o poder do roteiro fascinou todos que o leram e também atraiu mais três produtoras: Andrea Barata Ribeiro e Bel Berlinck, da O2 Filmes, que produziram *Cidade de Deus*, a versão cinematográfica da série *Cidade dos Homens*; e Sonoko Sakai, fundadora da produtora Bee Vine Pictures, com sede em Los Angeles e no Japão, que produziu recentemente a adaptação de François Girard de *Paixão Proibida*.

SOBRE A PRODUÇÃO

VÔO CEGO: FERNANDO MEIRELLES ASSUME A DIREÇÃO

Uma vez que Niv Fichman leu o que Don McKellar escrevera para Ensaio Sobre a Cegueira, sabia que os dois precisariam de um diretor com um interesse profundo no espectro da natureza humana. Isto os levou diretamente a Fernando Meirelles, cujo filme *Cidade de Deus*, foi indicado a quatro Oscar, inclusive na categoria de Melhor Diretor. Meirelles dirigiu a sensível adaptação para o cinema do *thriller* político escrito por John Le Carré, *O Jardineiro Fiel*, estrelado por Ralph Fiennes e Rachel Weisz, ganhadora do Oscar de Melhor Atriz.

Sua habilidade de levar o público a conhecer mundos novos, capazes de mudar nossa perspectiva com um senso estético ambicioso foi um fator decisivo para a escolha de Meirelles. “Quando eu sonhava sobre o que seria perfeito para Ensaio Sobre a Cegueira, eu pensava na energia cinética e nas atuações naturalistas de *Cidade de Deus*, combinadas com a elegância e o sutil caráter político presente em *O Jardineiro Fiel*, então sabia que Meirelles seria a escolha certa”, diz Fichman. “Começamos com um livro escrito por um vencedor do prêmio Nobel, encomendamos uma adaptação de um dos melhores roteiristas do mundo, e agora com um dos mais inovadores diretores, criamos um pacote que nos deu uma força incrível”.

“Cinco minutos de conversa foi só o que demorou para convenceremos Meirelles a aceitar a direção de Ensaio Sobre a Cegueira”, recorda a produtora Andrea Barata Ribeiro. “Fernando tem a capacidade de filmar qualquer tipo de filme, mas todos os que já trabalharam com ele sabem de sua preocupação em transformar o mundo em um lugar melhor, além de nutrir carinho especial por esta história”.

Meirelles leu e releu o livro seis ou sete vezes, deixando que a complexa representação que Saramago fez da humanidade em um estado excepcional invadisse sua vida.

Ele entendia que a história poderia ser interpretada de inúmeras maneiras – como uma metáfora sobre as reações pessoais e políticas aos recentes desastres naturais; uma alegoria sobre os perigos do futuro; um comentário sobre a escolha de não querer ver o que acontece ao seu redor; uma reflexão sobre nossos instintos mais primários; um teste à consciência humana e a todas as suas fraquezas desesperadoras e forças surpreendentes. Ele queria que o filme fosse todas essas coisas embora não apenas uma delas explicitamente.

“Esta história não possui uma leitura, e todas as diferentes interpretações fazem sentido”, ele diz. E prossegue: “Há muitos dilemas morais e eu acho que o filme investe mais nesta direção do que o próprio livro, onde as coisas são um pouco mais preto-no-branco. Eu adicionei uma porção de tonalidades cinza. Esta é uma história que deve inspirar diversas questões, mas não nos dá resposta alguma. Ela levanta questionamentos sobre a evolução humana, nos faz refletir criticamente, mas não aponta para uma direção específica. Assim como na história, cada um terá que descobrir a própria estrada a seguir”.

Mas, quanto ao estilo visual do filme, Meirelles evitou o cinza. Ele queria enfatizar a inesperada cegueira especificada por Saramago, não uma escuridão total, mas uma neblina que fosse impermeável, radiante e obscura, e que não encobrisse o mundo. “Meu primeiro instinto foi tornar essa história sombria num filme radiante, quase com uma luminosidade excessiva”, ele comenta. No entanto, mesmo com o fim da visão, da civilidade e das estruturas sociais para os personagens, o filme mantém uma luminosidade vibrante que sugere uma luz justamente do outro lado da escuridão.

Meirelles, junto com seu parceiro e cinematógrafo César Charlone, é conhecido por fazer filmes de visual arrebatador, vigoroso, com temas desafiadores e em lugares ameaçadores, mas com Ensaio Sobre a Cegueira ele se viu diante do maior desafio de todos: como filmar uma história na qual nenhum dos personagens, com exceção de um, tem um ponto de vista?

Para resolver a questão, Meirelles arriscou na alternância entre pontos de vista diferentes ao longo do filme. Ele começa com o vantajoso ponto de vista do diretor onisciente para então, dentro do hospital usado como uma espécie de prisão, mudar para a visão da Mulher do Médico, visto que ela é a única que consegue enxergar.

O resultado é uma espécie de multiplicidade de vozes e perspectivas, que ecoa o estilo da prosa de Saramago e indica um modo diferente de enxergar. Para enfatizar este aspecto, Meirelles dividiu a história no que ele entendeu como três seções estilisticamente distintas. “O primeiro ato é quando todos ficam cegos e tudo acontece de maneira muito acelerada. É quase como se fosse um filme de ação”, ele explica. “Sentia que era importante para o público experimentar a opressão de não saber o que está acontecendo no início”, observa.

Em seguida, mais uma vez, tudo muda. “Para o segundo ato, quando o médico e sua esposa vão até o asilo e experimentam a cegueira, usamos imagens abstratas para encaixar com a sensação de realmente estar perdido. A história segue uma direção diferente com brigas entre os grupos em uma espécie de guerra entre gangues. Depois do incêndio no asilo, uma nova porta se abre, as pessoas vão embora e é como se, novamente, começasse um outro filme”, ele adianta.

Apesar de a abordagem ser complexa, uma vez no set de filmagens Meirelles ficou conhecido por sua sensibilidade aberta, permitindo improvisação e acidentes criativos. O diretor também acrescentou à mistura um aspecto global que a produção carregava. “Fernando tem um jeito de desarmar a todos. Não há limites para ele. No set, ouvíamos português, inglês, francês, espanhol e japonês, ainda assim, nós todos falávamos uma única linguagem – a linguagem do fazer uma bela história” resume a produtora Sonoko Sakai.

O MÉDICO E SUA ESPOSA: JULIANNE MOORE E MARK RUFFALO

No centro de *Ensaio Sobre a Cegueira*, estão o Médico e a Mulher do Médico, duas pessoas comuns que são retiradas de suas vidas cotidianas e jogadas em um caos de desorientação e confusão. A Mulher do Médico, única pessoa na história que, por sorte do

destino, é imune à infecção e ainda consegue enxergar (apesar de fingir ter ficado cega), transformando-se, de certa forma nos olhos do público, além de conduzi-lo a tudo que acontece àqueles cuja visão agora é nula. Ela guia o público no assustador e ameaçador mundo do sanatório abandonado para onde são levados. Para interpretar a Mulher do Médico, o diretor recrutou Julianne Moore, quatro vezes indicada ao Oscar, conhecida por *Longe do Paraíso*, *As Horas*, *Fim de Caso* e, mais recentemente, *Filhos da Esperança*, o futuro pessimista envisioned por Alfonso Cuarón. Moore sentiu uma afinidade instantânea com a personagem, a quem ela não atribui o título de heroína, mas vê como alguém em busca da sobrevivência, assim como todos nós, uma busca que a leva a lugares obscuros, porém também a uma força interior que ela não imaginava possuir.

“A Mulher do Médico é um ser humano normal e acho que esta é uma das melhores coisas do romance. Ela é falível e muito do que faz, em um primeiro momento, é apenas um indicativo do que ela poderia fazer, mantendo as coisas em ordem e funcionando. A maior preocupação dela, no começo, é o marido. Mas a habilidade que tem para enxergar, acaba isolando-a e transformando-a em líder”, comenta Moore. E completa: “Acho que, com essa personagem, Saramago faz alusão à idéia da responsabilidade. Ele pergunta quem nós somos e o quão responsáveis somos uns pelos outros, pelo mundo em que vivemos e pelo que fazemos nele. Temos que considerar o quão cientes estamos das conseqüências de nossos atos, o que realmente é a questão básica para a Mulher do Médico”.

Há tempos a atriz tinha vontade de trabalhar com Meirelles, quando enfim, recebeu o roteiro de Ensaio Sobre a Cegueira. “Quando fiquei sabendo que ele estava fazendo este filme, fiquei com muita vontade de participar. Ele é um diretor brilhante, com uma visão deslumbrante”, ela diz. “Então, logo depois de ler o roteiro, percebi que Ensaio Sobre a Cegueira seria muito importante e uma história muito necessária atualmente”.

Julianne Moore chocou os realizadores ao chegar ao set com o cabelo loiro. Meirelles havia pedido à atriz para cortar o cabelo para o filme, mas Moore foi um pouco além na transformação, uma idéia que lhe ocorreu enquanto ela lia o roteiro. “Eu simplesmente tive um instinto de que era certo para o personagem”, ela explica. “O cabelo ruivo destaca muito a pessoa porque somos minoria. Eu queria que a Esposa fosse uma figura comum, que pertencesse à maioria”.

No set, Meirelles ficou estarecido com a combinação que Moore fazia de talento e delicadeza emocional. “Tecnicamente, ela é como uma máquina; dizemos alguma coisa e ela reage imediatamente, ela entende a história perfeitamente, o momento, a trama e sabe precisamente a distância a se posicionar da câmera. Ao mesmo tempo, ela é puro cinema. Ela tem algo que eu não sei bem como definir. Carisma? Expressividade? Seja lá o que for, todo dia eu ficava abismado com a atuação dela”, elogia.

Contrastando com a crescente coragem da Mulher do Médico, a bravura do Médico diminui cada vez mais. Ele começa a história como um líder comunitário forte e responsável que, uma vez cego e aprisionado no hospital, precisa lutar contra uma sensação crescente de impotência e desespero que o leva à sujeição. Para interpretar o Médico, os diretores escolheram Mark Ruffalo, cuja carreira deslanchou com o charmoso e vulnerável papel no

sucesso independente *Conte Comigo*, e seguiu com memoráveis papéis em uma série de filmes, que inclui *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças*, *Colateral*, *A Grande Ilusão*, *Zodíaco* e mais recentemente, *Traídos Pelo Destino*, com Joaquin Phoenix. Ruffalo foi a escolha perfeita para este pilar da comunidade que mergulha em um pesadelo incompreensível.

Logo após ler o roteiro, Ruffalo não conseguiu resistir a explorar a intensa experiência do Médico no terreno desconhecido que é a vida de uma pessoa que acaba de ficar cega. “O que eu achei interessante é que o Médico acaba descobrindo que ele não é a pessoa em que acaba se transformando e, então, em um momento comovente, descobre que sua esposa também não é quem ele pensava. O ponto central e mais interessante da questão é que sua esposa é que apresenta uma faceta que ele próprio esperava apresentar sob tais circunstâncias. E ele é justamente o tipo de pessoa que imaginava que sua esposa fosse. Este é um momento difícil para todos: ter suas percepções completamente destruídas”, ele diz. “Mas acho que o Médico finalmente aceita pacificamente suas fraquezas e sua queda, e admite sentir admiração pela força da esposa”.

Ruffalo se encontrou com Meirelles pela primeira vez no Festival de Cinema de Cannes de 2007, para discutir o personagem do Médico, mas as filmagens coincidiriam com a data prevista para o nascimento do terceiro filho do ator. Apesar de querer muito o papel, Ruffalo deixou claro que precisava estar com a esposa no nascimento do filho. Meirelles, no entanto, estava convencido de que Ruffalo era o ator certo para o papel, e, conseqüentemente, antecipou um pouco a data de encerramento das filmagens de Ensaio Sobre a Cegueira para liberar Ruffalo a tempo já que, felizmente, o bebê também colaborou.

Meirelles resume o trabalho de Ruffalo: “Mark tem uma honestidade crua, não apenas nos personagens que interpreta, mas na vida pessoal. Ele traz ternura ao Médico e acho que sua atuação no filme foi brilhante”.

O VELHO DA VENDA PRETA: DANNY GLOVER

Se a Mulher do Médico torna-se os olhos de Ensaio Sobre a Cegueira, o personagem conhecido como o Velho da Venda Preta dá acesso direto a alma do filme. Um inveterado contador de histórias que também serve como o narrador do filme, foi visto por Fernando Meirelles como uma manifestação do autor José Saramago nas telas. “Para mim, era como ter o romancista no elenco”, observa Meirelles.

Paciente do Médico e já cego de um dos olhos quando a “treva branca” ataca, o Velho da Venda Preta está em uma posição privilegiada para navegar no mundo dos cegos, uma vez que já estava no meio do caminho. Ele fica conhecido do público quando traz a notícia – ou seria o boato? – do que acontecera no mundo exterior nos dias seguintes à chegada dos primeiros cegos internados no hospital contando histórias de ônibus capotados, aviões se espatifando uns nos outros e a dissolução do governo. Mas, a medida que o filme avança,

ele se torna a voz interior da história, e por fim, acaba como se houvesse desencarnado e estivesse pairando sobre os acontecimentos.

O personagem exigia um ator maduro, cheio de alma e graça, o que levou a produção ao ator Danny Glover, veterano que já interpretou uma quantidade impressionante de papéis diversificados, da ação cômica da série *Máquina Mortífera*, em que contracenou com Mel Gibson, até a interpretação de Nelson Mandela no telefilme *Mandela*; do personagem Paul Garner, na adaptação que Jonathan Demme fez de *Bem Amada*, de Toni Morrison, ao personagem Albert na adaptação cinematográfica de Steven Spielberg da história *A Cor Púrpura*, e ao recente papel no musical de sucesso *Dreamgirls – Em Busca de Um Sonho*.

“O Velho da Venda Preta entra neste mundo novo de cegueira já cego de um olho, então acho que ele entende onde se encontra, tem sua própria verdade interior. Acho mesmo que este personagem era parecido com Saramago, porque ele é completamente implacável; ele é daquele jeito mesmo e aceita quem é”, explica Glover.

Acima de tudo, Glover foi arrebatado pela profundidade de Ensaio Sobre a Cegueira e por todas as idéias diferentes provocadas por ele. “Nossa estética humana é baseada em nossa capacidade de enxergar”, ele ressalta. “E acho que Saramago diz isso quando essa habilidade nos é tirada, o tipo de relações que estabelecemos a partir disso e a jornada para estabelecer estes relacionamentos, que deve ser transcendente a tudo isso e se sustentar apesar de tudo. A maneira como as pessoas saem desse tipo de experiência é fundamental, e acho que tudo se relaciona à idéia de que se não entrarmos nos séculos 21 e 22 com uma nova ética, ficaremos perdidos”.

A MULHER DOS ÓCULOS ESCUROS: ALICE BRAGA

Um dos personagens mais misteriosos em Ensaio Sobre a Cegueira é a Mulher dos Óculos Escuros, interpretada por Alice Braga, que trabalhou pela primeira vez com Fernando Meirelles ao dar vida à personagem Angélica em *Cidade de Deus*, e que estrelou recentemente a trama apocalíptica *Eu Sou a Lenda*, contracenando com Will Smith. Meirelles sempre pensou nela para o papel. “Alice é uma excelente atriz e uma ótima amiga, eu sempre quis um ator brasileiro em Ensaio Sobre a Cegueira”, ele diz. “Primeiramente, eu tinha algumas preocupações sobre ela ter que atuar em inglês – um idioma que ela só aprendeu há três ou quatro anos –, mas me arrisquei e valeu a pena. Acho que ela tem o tipo de carisma que já nasce com a pessoa”.

Alice Braga fez da personagem uma pessoa que começa cheia de segredos e bastante enigmática, mas se revela um ser humano rico e aberto, principalmente quando começa a se aproximar do órfão Garotinho Estrábico, que precisa de sua ajuda para sobreviver aos perigos do “campo” da quarentena. “A Mulher dos Óculos Escuros é misteriosa”, diz Braga. “Apesar de ela dormir com os homens para ganhar dinheiro fácil, não queria tratá-la apenas como uma prostituta. Ela começa com uma atitude bem durona, mas acaba desenvolvendo sentimentos maternos muito fortes”.

Meirelles ficou impressionado com a maneira como Braga conduziu a evolução da personagem: “Quando ela chega pela primeira vez ao hospital, com seus óculos escuros e o cabelo cacheado, o público não sabe imediatamente quem ela é, nem entende a relação que ela tem com o Menino. Ela parece fria, sem afetuosidade. Mas, então, ela começa a enxergar com outros olhos, os de dentro. Cena a cena, ela começa a ficar mais afetuosa, mais parecida com um ser humano. Essa é a trajetória de Alice. Por conta de sua cegueira, a Mulher dos Óculos Escuros aprende a enxergar”.

O LADRÃO E O REI DA ALA 3: DON MCKELLAR E GAEL GARCÍA BERNAL

Para interpretar o homem conhecido como Ladrão, que começa o filme como o bom samaritano que dá carona ao Primeiro Homem Cego até a casa dele, os diretores voltaram-se para uma fonte inusitada: o roteirista do filme, Don McKellar, que também tem uma bem-sucedida carreira como ator. McKellar conta: “Eu não escrevi o papel do Ladrão para mim, mas sempre me interessei muito por ele. Primeiro, o público acha que o Ladrão é o bom samaritano que leva o Primeiro Homem Cego até a casa dele, porém mais tarde fica provado que ele só quer se aproveitar da situação porque acaba roubando o carro dele. Gosto do truque, da enganação, que faz pensar que o Ladrão é o bandido da história. Ele é o personagem patético que no início acreditamos ser o vilão, mas que depois percebemos que está longe de ser isso. Há um certo encanto no desespero dele, porque, depois de certo ponto, conhecemos o Rei da Ala 3 e vemos o que é efetivamente desespero”.

O Rei da Ala 3 é apresentado, inicialmente, como o Barman, sua ocupação na vida antes da “treva branca” atacar. Mas, dentro do hospital em quarentena, o Barman se denomina o ditador real da Ala 3 e depois do restante do hospital, a medida que ele passa a controlar os recursos escassos que o governo provê – principalmente comida – e a exigir em troca jóias, bens e no final, até as mulheres.

O papel foi para um dos mais eletrizantes atores do cinema atualmente, Gael García Bernal, que ficou famoso pelos bem-sucedidos filmes *E Sua Mãe Também* e *Amores Brutos*. Ganhou aclamação da crítica e inúmeros prêmios com a interpretação do jovem Che Guevara em *Diários de Motocicleta*, de Walter Salles.

Bernal é um fã antigo do romance. Ele comenta: “Sempre achei a história extraordinária. É sobre a incapacidade das pessoas de viverem juntas, sobre o que acontece quando elas não conseguem enxergar umas às outras. Gosto do fato de a história criar uma situação que testa todas as estruturas morais e sociais que aprendemos. As alas do hospital ficam caóticas e corrompidas, assim como o próprio mundo. Mas, no final é uma história sobre a esperança, porque a única coisa que pode nos salvar somos nós mesmos”.

O ator sabia que estaria se comprometendo com um papel muito exigente que iria requerer dele a interpretação de um poderoso corruptor que, no entanto, teria que manter um senso muito particular de humanidade e deveria ser ao mesmo tempo, cômico, selvagem e verdadeiro. “Acho que o Rei é apenas muito prático, muito pragmático. Ele parece uma

pessoa fria, porque é desprovido de idealismo e não vislumbra uma esperança, mas é um sobrevivente, da mesma maneira que os demais”, observa Bernal. “Dizer que o Rei é mau seria ir contra o objetivo da história. Ele escolhe soluções práticas para o bem de sua ala. E o que é tão poderoso nele é que suas ações acabam resultando em debates acalorados sobre a moral”.

O PRIMEIRO HOMEM CEGO E SUA ESPOSA: YUSUKE ISEYA E YOSHINO KIMURA

O primeiro homem a ficar cego em Ensaio Sobre a Cegueira, Paciente Zero como é chamado, torna-se a lança que leva a história adiante. O público acompanha o suspense quando ele repentinamente perde a visão ao esperar em um sinal fechado e adentra o agora hostil mundo ao tentar entender o que acontece com ele e o motivo. Ao aceitar uma carona de um estranho (depois conhecido como Ladrão) até sua casa, ele logo contamina sua irritada e inconsolável esposa com a doença, iniciando uma reação em cadeia que rapidamente foge de controle.

O Primeiro Homem Cego e sua mulher são, talvez, os personagens que mais mudam na adaptação que Don McKellar fez do romance de Saramago. Para começar, McKellar acrescentou uma briga conjugal que dá à seqüência inicial ainda mais tensão emocional e que acaba virando um tema por si só – a partir da cegueira, um abismo se abre entre o casal que se encontra incerto sobre as coisas que o une para além da visão.

Em segundo lugar, apesar da etnia dos personagens não ser fator explicitado no romance, McKellar e Fernando Meirelles decidiram, logo no início, chamar para o elenco dois atores asiáticos para completar a mistura étnica do filme, algo típico em qualquer grande cidade pós-moderna. Mas, uma vez tomada esta decisão, eles passaram meses em busca dos atores certos. Por fim, escolheram os atraentes Yusuke Iseya e Yoshino Kimura, ambos estrelas do sucesso japonês de Takashi Miike, *Sukiyaki Western: Django*, de 2007, uma refilmagem do faroeste spaghetti dirigido por Sergio Corbucci, de 1966, com Quentin Tarantino no elenco.

Ambos falavam inglês suficiente para fazer os papéis funcionarem e mais importante ainda, tinham uma química essencial que os permitia atuar lindamente em silêncio. “Fernando chegou à brilhante conclusão de que, mesmo as falas sendo em inglês, os dois poderiam falar em japonês entre eles, o que não os obrigava a ser fluentes em inglês”, diz Sonoko Sakai. “Isso nos permitiu ir atrás de ótimos atores, que encontramos em Iseya e Kimura”.

COMO SER CEGO: OS LABORATÓRIOS PARA A CEGUEIRA

Uma vez escolhido o elenco de Ensaio Sobre a Cegueira, uma enorme tarefa se impôs: colocá-los sob a experiência de se tornar repentina, inexplicável e irreversivelmente cegos. Para isso, os realizadores trouxeram a bordo treinadores de atores que se tornaram

“treinadores para a cegueira”, Christian Duurvoort e Barbara Willis Sweete, que depois de intensas entrevistas com deficientes visuais, desenvolveram um sistema criativo e inédito para ensinar àqueles que podem ver a fisicamente movimentar-se como se não pudessem enxergar.

Eles começaram a trabalhar com os atores em uma série de intensos “laboratórios de cegueira”, que exploravam o espaço, experimentavam os cheiros e os sons e simulavam tarefas físicas como encontrar comida, atear fogo e assaltar pessoas sem enxergar. Cada ator começou com imersão total, passando horas com uma venda, apenas para se acostumar com a sensação de não poder contar com a visão. Num dado momento, as vendas foram removidas, gradualmente passando a olhos fechados e finalmente, a atuação de olhos abertos. Os atores principais também tinham a opção de usar lentes que, efetivamente, os deixavam cegos, algo de que eles lançaram mão durante as cenas mais intensas, o que os permitia focar na interpretação em vez de focar na idéia de que não estavam enxergando. Alice Braga relata: “No começo, eu pedi as lentes porque havia muitas coisas em que prestar atenção: não olhar, entrar na cena, sentir as emoções e falar em um idioma diferente. Mas, depois de 20 dias de filmagem, eu parei de usá-las porque já havia entrado de fato no papel”.

Com o tempo, o elenco principal – bem como centenas de figurantes, que já estavam completamente confortáveis em seus papéis de cegos – começou a se adaptar ao trabalho sem a visão. “Demora um tempo para ensinar não somente como se comportar como cegos, mas a ser ‘recém-acometido pela cegueira’”, enfatiza Duurvoort. “Mas, com o tempo, começamos a nos dar conta de certas coisas. Para os cegos, o espaço é o que o corpo consegue alcançar. Além disso, as pessoas que conseguem enxergar escutam determinados sons em que não prestam atenção, mas, para os cegos, todo tipo de barulho é muito importante”.

Meirelles ficou tão impressionado com os laboratórios que, não somente participou deles, como também encorajou a todos, inclusive ao diretor de fotografia César Charlone e outros diretores de setores importantes, a participarem, o que acabaria influenciando cada arte e cada parte do filme. Meirelles diz: “Para mim, a maior revelação foi em relação aos sons – como escutamos as coisas, como os sons mudam a gente, como eles mudam nossas percepções do mundo ao nosso redor. Então, neste filme, escutaremos tudo potencializado. Usamos todos os sons limpos, para o público prestar atenção a cada barulhinho”.

Todo mundo que participou teve suas experiências pessoais em relação aos laboratórios para a cegueira. “Chegamos a uma situação como esta com certa dose de ansiedade”, diz Danny Glover. “Mas Christian fortaleceu minha sensibilidade em relação a confiança e a percepção que nosso corpo tem das coisas. Aprendi como podemos notar, rapidamente, a energia de um lugar e até mesmo a temperatura. Isto me deu um nível de confiança que me permitiu atuar de maneira diferente em frente às câmeras”.

Mark Ruffalo achava que ser cego lhe daria novas opções inéditas. “O mais importante sobre a cegueira era a liberdade que sentia como ator”, ele conta. “Quando não conseguia enxergar, não ficava preocupado com o que minhas mãos se ocupariam ou com a minha

aparência durante uma cena. Era como as crianças costumam dizer, 'Eu vou fechar os olhos e o mundo não pode me ver mais'. Aprendemos a confiar no que o diretor estava vendo mais do que os nossos próprios olhos”.

Ele continua: “Experimentar a cegueira também nos ajudou a entender mais a história. Naqueles laboratórios, éramos atirados, de olhos vendados, em uma rua de cidade grande com outros 20 estranhos, com apenas um som de sino para nos guiar. O que acontece é que todo mundo começa a se segurar, todos se apóiam uns nos outros e se movem em grupo. Imediatamente, cria-se uma confiança e uma comunidade e acho que é disso que trata, parcialmente, a história de Saramago”.

NA CLARIDADE: A PRODUÇÃO

Desde o início, Fernando Meirelles sabia que, ao transpor Ensaio Sobre a Cegueira para as telas, o filme iria, ironicamente, exigir um imaginário realmente original. Para desenvolver o visual do filme, o diretor convocou grande parte da equipe fiel e talentosa com a qual trabalhou em *Cidade de Deus*, incluindo o diretor de fotografia indicado ao Oscar, César Charlone, que usou suas experiências nos “laboratórios de cegueira” para ajudar a forjar as simulações visuais da “treva branca”; o montador indicado ao Oscar, Daniel Rezende, que trabalhou de perto com Meirelles para estruturar os pontos de vista mutáveis e sinuosos; e o production designer Tule Peake, que transformou a prisão no assombroso campo de batalha de internos, que os críticos do romance de Saramago comparam ao Inferno de Dante, e transformou a cidade, outrora cosmopolita, em um grande terreno baldio repleto de adversidades para Ensaio Sobre a Cegueira.

Respeitando o desejo de Saramago de que o filme, assim como o romance, se passasse em uma cidade não-identificada, o que empresta uma universalidade incomum à trama, a produção de Ensaio Sobre a Cegueira decidiu filmar em três países diferentes. No entanto, nenhum sinal que pudesse identificá-los foi usado. A maior parte das cenas externas foi filmada em São Paulo, cidade em que Meirelles mora; as cenas, ambientadas no asilo transformado em campos de quarentena, foram filmadas em uma prisão desativada em Guelph, no Canadá; e o clímax do filme, que se desdobra frente a uma paisagem destruída de uma cidade arruinada, foi filmado tanto em São Paulo como em Montevidéu, no Uruguai (uma cidade sugerida pelo diretor de fotografia César Charlone, de origem uruguaia).

Ao longo das filmagens, Meirelles foi guiado principalmente pela citação na capa do romance de José Saramago (do antigo Livro das Exortações): “Se é capaz de ver, olhe. Se é capaz de olhar, observe”. Afinal de contas, esta história sobre cegueira, Meirelles resume, “é realmente sobre aprender a ver”.

SOBRE O ELENCO

JULIANNE MOORE (Mulher do Médico); uma atriz excepcionalmente versátil, participou de notáveis sucessos de bilheteria e filmes de longa-metragem independentes. Recentemente, atuou ao lado de Jonathan Rhys-Meyers, em *Shelter*, *thriller* sobrenatural dirigido pela dupla sueca Mans Marlind e Bjorn Stein. Ela estrela o longa-metragem independente *Pecados Inocentes*, que estreou no Festival de Cinema de Cannes de 2007, na mostra Quinzena dos Realizadores, sobre os assassinatos de Baekeland, ocorridos em Londres nos anos 1970, e seus trabalhos mais recentes incluem *Não Estou Lá*, filme de Todd Haynes no qual sete personagens caracterizam um diferente aspecto da vida e obra de Bob Dylan e *Filhos da Esperança*, dirigido por Alfonso Cuarón, com Clive Owen no elenco.

Moore é a nona pessoa na história da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas a receber duas indicações ao Oscar de melhor atuação no mesmo ano, por suas performances em *Longe do Paraíso* (indicada a Melhor Atriz) e em *As Horas* (indicada a Melhor Atriz Coadjuvante). *Longe do Paraíso*, o filme da Focus Features aclamado pela crítica e dirigido por Todd Haynes, também traz no elenco Dennis Quaid e Dennis Haysbert. Ela ganhou várias resenhas positivas pela atuação nesse filme, incluindo os prêmios da National Board of Review, Los Angeles Film Critics e Broadcast Film Critics, entre outros. Também ganhou o Independent Spirit Award de Melhor Atriz pela atuação neste filme, além de indicações ao Globo de Ouro e ao Screen Actors Guild Award na mesma categoria. *As Horas* (Paramount Pictures), dirigido por Stephen Daldry, é baseado no romance homônimo vencedor do Prêmio Pulitzer, escrito por Michael Cunningham, no qual também atuam Nicole Kidman e Meryl Streep. Por sua atuação naquele filme, além de uma indicação ao Oscar, foi indicada ao Screen Actors Guild Awards na categoria Melhor Atriz Coadjuvante.

Os créditos de Moore no cinema são: *A Cor de um Crime*, de Joe Roth, com Samuel L. Jackson; *Os Esquecidos*, de Joe Ruben, com Dominic West; a comédia romântica *Leis da Atração*, com Pierce Brosnan; *The Prizewinner of Defiance, Ohio*, de Jane Anderson; *Chegadas e Partidas*, de Lasse Hallström, com Kevin Spacey, Cate Blanchett e Judi Dench; *Totalmente Apaixonados*, *World Traveler* e *O Mito das Digitais*, de Bart Freundlich; *Hannibal – A Origem do Mal*, no qual ela interpretou Clarice Starling e contracenou com Anthony Hopkins; *Evolução*, com David Duchovny; *Fim de Caso*, de Neil Jordan, com Ralph Fiennes (indicada ao Oscar, ao Globo de Ouro e ao SAG Award como Melhor Atriz); *Boogie Nights – Prazer Sem Limites* (indicada ao Oscar, ao Globo de Ouro e ao SAG Award como Melhor Atriz Coadjuvante) e *Magnólia* (indicada ao SAG Award como Melhor Atriz Coadjuvante), ambos de Paul Thomas Anderson; *A Fortuna de Cookie*, com Glenn Close e Liv Tyler, e *Short Cuts – Cenas da Vida* (indicada ao Independent Spirit Award como Melhor Atriz Coadjuvante); a refilmagem de *Psicose*, de Gus Van Sant, com Vince Vaughn; *O Marido Ideal* (indicada ao Globo de Ouro como Melhor Atriz), com Rupert Everett; *O Mapa do Mundo*, com Sigourney Weaver; *O Mundo Perdido – Jurassic Park*, de Steven Spielberg; *O Grande Lebowski*, estrelado por Jeff Bridges e dirigido pelos irmãos Coen; *Safe* (indicado ao Independent Spirit Award como Melhor Atriz); *Tio Vanya em Nova York*, de Louis Malle; *Os*

Amores de Picasso, de James Ivory; *A Mão que Balança o Berço*; *Benny & Joon – Corações em Conflito*; *O Fugitivo*; *Nove Meses*; e *Assassinos*.

Também ganhou o Excellence in Media Award no GLAAD Media Awards de 2004, o Actor Award no Gotham Awards de 2002 e o “Tribute to Independent Vision” no Festival de Cinema de Sundance de 2001.

MARK RUFFALO (Médico); com uma extensa lista de filmes em seu currículo, Mark Ruffalo é um dos atores mais disputados de Hollywood, atuando com facilidade nos palcos e nas telas, tendo trabalhado com diretores como Ang Lee, Michael Mann, David Fincher, Michael Gondry, Kenneth Lonnergan e Spike Jonze. Antes de Ensaio Sobre a Cegueira, Ruffalo filmou o longa-metragem *The Brothers Bloom*, dirigido por Rian Johnson (*A Ponta de um Crime*). O elenco inclui Adrien Brody, Rachel Weisz e Rinko Kikuchi. Ruffalo vai representar o irmão mais velho em um time de trapaceiros.

Ruffalo também pode ser visto no filme da Focus Features *Traídos Pelo Destino*, contracenando com Joaquin Phoenix. O filme é baseado num romance *best-seller*, que conta a história de dois pais em lados opostos de um acidente de carro em que o motorista fugiu. *Traídos Pelo Destino* foi exibido no Festival Internacional de Cinema de Toronto e teve uma plataforma de lançamento começando em 19 de outubro de 2007. Ruffalo atuou, recentemente, em *Where the Wild Things Are*, dirigido por Spike Jonze, e em *Margaret*, filme de Kenneth Lonnergan, com Anna Paquin e Matt Damon.

Em 2006, Ruffalo apareceu no filme da Phoenix Pictures, *Zodíaco*, contracenando com Jake Gyllenhaal e Robert Downey Jr. Baseado em uma história verdadeira, o filme gira em torno do homem que perseguiu o assassino em série conhecido como Zodíaco, que aterrorizou São Francisco por 25 anos. Ruffalo interpreta o inspetor de homicídios encarregado do caso. A Phoenix Pictures anunciou a compra dos direitos de *The Brass Wall*, a ser estrelado por Ruffalo. Ele interpretará um policial disfarçado que se infiltra na família criminosa Lucchesi em Nova York, para solucionar o assassinato de um bombeiro da cidade.

No ano passado, Ruffalo teve sua estréia na Broadway na remontagem de *Awake and Sing!* de Clifford Odets no Lincoln Center Theater. Recebeu uma indicação ao Tony Award por sua atuação na categoria Melhor Ator de Cinema em uma Peça. No drama sobre a Grande Depressão, dirigido por Bartlett Sher (*The Light in the Piazza*), Ruffalo representou um veterano da Primeira Guerra Mundial, que perdeu uma perna durante a guerra. O elenco ainda incluía Ben Gazzara, Zoe Wanamaker e Lauren Ambrose.

Em 2006, participou de *A Grande Ilusão*, da Columbia Pictures, juntamente com Sean Penn, Kate Winslet e Jude Law. O filme teve sua estréia no Festival Internacional de Cinema de Toronto. Em 2005, atuou como par romântico de Reese Witherspoon em *E Se Fosse Verdade*, da Dreamworks. Antes desse papel, ele foi visto em *Colateral*, também da Dreamworks, lançado em 2004, contracenando com Tom Cruise e Jamie Foxx. Em *Colateral*, Ruffalo interpretou o oficial da polícia de Los Angeles que perseguia o assassino de aluguel interpretado por Tom Cruise. Ele também apareceu em *Tentação*, da Warner Independents. O filme foi aclamado pela crítica no Festival de Cinema de Sundance de

2004. Ruffalo contracenou com Naomi Watts, Peter Krause e Laura Dern e também trabalhou como produtor executivo nesse drama, que examina as conseqüências de um adultério que destrói dois casamentos.

Em 2003, Ruffalo contracenou com Meg Ryan no filme de Jane Campion *Em Carne Viva*. Naquele mesmo ano, apareceu no filme independente chamado *Minha Vida Sem Mim*, escrito e dirigido por Isabel Coixet e estrelado por Sarah Polley e Scott Speedman. Em 2004, foi visto na comédia romântica da Columbia/Tristar *De Repente 30*, contracenando com Jennifer Garner. Em março de 2004, foi visto no filme da Focus Feature *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembraças*, atuando com Jim Carrey, Kirsten Dunst, Kate Winslet, Elijah Wood e Tom Wilkinson, com roteiro escrito por Charlie Kaufman.

Ruffalo conseguiu o reconhecimento da crítica em 2000 pelo papel em *Conte Comigo*, de Kenneth Lonergan, contracenando com Laura Linney e Matthew Broderick. Por essa atuação, ganhou o Prêmio de Melhor Ator no Festival de Cinema de Montreal de 2000 e o New Generation Award da Los Angeles Film Critics Association. O filme foi produzido por Martin Scorsese, aclamado pela crítica nacional, e foi especialmente bem-recebido no Festival de Cinema de Sundance de 2000, ganhando dois dos principais prêmios: o cobiçado Grande Prêmio do Júri de Melhor Filme em uma disputa dramática, e o Prêmio Waldo Salt por Melhor Roteiro.

Nos dois anos seguintes, Ruffalo interpretou papéis nos filmes de ação *A Última Fortaleza*, atuando ao lado de Robert Redford e James Gandolfini, e *Códigos de Guerra*, contracenando com Nicolas Cage e Christian Slater. Também trabalhou na primeira produção da Nylon Films, *XX/XY*, escrito e dirigido por Austin Chick. Outros filmes de que Ruffalo participou incluem *Rebelde Até o Fim* da Miramax, co-estrelado por Heather Graham e apresentado no Festival de Cinema de Sundance de 2000; *Cavalgada com o Diabo*, dirigido por Ang Lee e co-estrelado por Tobey Maguire e Skeet Ulrich; *Studio 54* da Miramax, com Mike Meyers; *Ladrões de Cofre*, com Sam Rockwell e Steve Zahn; *The Last Big Thing*, dirigido por Dan Zupovich; *Coisas da Idade*, de Joan Micklin Silver, com Jerry Stiller, e *Vizinho Amoroso*, de Dan Bootzin. As raízes de atuação de Ruffalo estão no teatro, onde ganhou atenção pela primeira vez ao estrelar a produção *This is Our Youth*, escrita e dirigida por Kenneth Lonergan, pela qual ganhou o Lucille Award de Melhor Ator. A revista *Variety* disse sobre sua atuação: "Mark Ruffalo é uma verdadeira descoberta... é uma atuação impressionante, engraçada e tocante ao mesmo tempo." Ruffalo foi vencedor de diversos prêmios por outras performances, incluindo o Dramalogue Award e o Theater World Award. Em 2000, foi visto em uma produção off - Broadway *The Moment When*, uma peça do vencedor do Prêmio Pulitzer e do Tony Award James Lapine. Ruffalo fez parte do ótimo elenco que incluía Illeana Douglas, Kieran Caulking e Arija Bareikis.

Tendo estudado com Joanne Linville no distinto Conservatório Stella Adler, Ruffalo fez sua estréia no teatro em *Avenue A* no The Cast Theater. Deu continuidade a seu relacionamento com o The Cast Theater, atuando em várias peças premiadas de Justin Tanner, incluindo *Still Life With Vacuum Salesman* e *Tent Show*. Sendo também escritor, diretor e produtor, Ruffalo co-escreveu o roteiro para o filme independente *The Destiny of Marty Fine*, segundo colocado no Slamdance Film Festival de 1995 em Park City, Utah. Ele também dirigiu

diversas peças e peças de um ato. Em 2000, dirigiu a peça de Timothy McNeil *Margaret*, no Hudson Backstage Theatre, em Los Angeles.

ALICE BRAGA (Mulher dos Óculos Escuros); a atriz brasileira Alice Braga vem sendo aclamada pela crítica e obtendo reconhecimento internacional, desde que sua excepcional atuação em *Cidade de Deus* catapultou o filme a indicações ao Globo de Ouro e ao Oscar. Participando de aproximadamente 12 filmes em cinco anos, Braga, que já caiu nas graças do cinema brasileiro, chamou a atenção de Hollywood com uma grande quantidade de projetos promissores no horizonte.

Recentemente, a atriz contracenou com Will Smith no campeão de bilheteria *Eu Sou A Lenda*. Baseado no romance de Richard Matheson, o lançamento da Warner Bros é dirigido por Francis Lawrence a partir de roteiro adaptado por Akiva Goldsman e Mark Protosevich.

Braga, atualmente, pode ser vista em *Redbelt*, de David Mamet, que narra a vida de um mestre do Jiu-jitsu, interpretado por Chiwetel Ejiofor, que deve entrar no ringue para recuperar sua honra depois de ser difamado por estrelas de cinema e promotores. Tim Allen e Emily Mortimer também participam da produção; a Sony Pictures Classics lançou o filme em 2 de maio de 2008.

Depois das filmagens de *Redbelt*, Braga uniu-se ao elenco, incluindo Sean Penn e Harrison Ford, no filme *Crossing Over*, de Wayne Kramer, que foca na vida dos imigrantes em Los Angeles e seus esforços para conquistar a cidadania norte-americana. A Weinstein Company irá lançar o filme no dia 22 de agosto de 2008.

Recentemente, Braga participou das filmagens de *Repossession Mambo* da Universal, contracenando com Jude Law e Forest Whitaker. Escrito por Eric Garcia e adaptado de seu próprio romance, esse filme de ficção científica conta a história de um homem que luta para pagar seu transplante de coração. O filme tem previsão de estréia para 2009.

As atuações anteriores de Braga incluem a alegre estudante de artes de *Só Deus Sabe*, filme em que contracenou com Diego Luna, com estréia no Festival Cinema de Sundance; *12 Horas Até o Amanhecer*, um filme independente sobre os bastidores da indústria brasileira de operações para a troca de sexo, com Mos Def e Brendan Fraser; o drama sobre os perigos de um triângulo amoroso, *Cidade Baixa*, e a comédia original *O Cheiro do Ralo*.

Alice é fluente em português, espanhol e inglês.

YUSUKE ISEYA (Primeiro Homem Cego); nascido em Tóquio, Yusuke Iseya começou a carreira como modelo enquanto estudava na Tokyo Geijutsu Daigaku (Universidade Nacional de Belas Artes e Música de Tóquio). Continuou os estudos na Universidade de Nova York, onde estudou cinema. Estreou atuando em *Depois da Vida*, seguido de *Kinpatsu no sougen* (pelo qual ganhou o Japanese Professional Movie Award em 2001), *Tão Distante*, *Inseto Perigoso* e *Yomigaeri*. Em 2003, estreou como diretor com *Kakuto* (pelo qual recebeu uma indicação ao Tiger Awards), mas depois voltou a atuar. Seus filmes

incluem: *Dead End Run*, dirigido por Sogo Ishii e, em 2005, *The Passenger*, dirigido por François Rotger. Recentemente, Iseya trabalhou com o renomado diretor Takashi Miike em *Sukiyaki Western Django*, e finalizou seu trabalho em *Closed Note*, dirigido por Isao Yukisada.

YOSHINO KIMURA (Mulher do Primeiro Homem Cego); nasceu no dia 10 de abril de 1976, no Reino Unido, e viveu em Londres e Nova York até retornar ao Japão para continuar os estudos. Em 1996, estreou como atriz no drama NHK *Genki wo ageru (I'll Cheer You Up)*, do qual foi a protagonista. Em 1997, interpretou o papel de filha da heroína no filme *Shitsurakuen (Paradise Lost)* e ganhou o prêmio de Novata do Ano do Japan Academy Prize. Isso marcou seu salto ao estrelato.

Em julho de 2000, fez sua estréia nos palcos, interpretando a protagonista na estréia de *Horobikaketa jinrui, sono ai no honshitsu to wa (Perishing Humankind, What is the Essence of its Love?)*, dirigida por Amon Miyamoto. Em 2003, fez parte do elenco de um musical pela primeira vez em *Me & My Girl*. Em Nova York, teve aulas de interpretação e dança. Em março de 2005, ela atuou em um drama no teatro, *Maboroshi ni kokoro mo sozoro kuruoshi no warera Masakado (The Saga of Shogun Masakado Taira)* dirigido por Yukio Ninagawa, interpretando o papel da esposa de Masakado Taira, Kikyo, que mereceu prêmios. Em agosto de 2005, interpretou o papel da esposa de Mozart, Constanze, no musical *Mozart!* Dez anos depois de sua estréia, sua atuação em *Semi shigure* (2006) lhe rendeu o prêmio de Melhor Atriz do Japanese Academy Awards. Em 2007, atuou na produção de Hollywood *Dream Cruise (SHOWTIME)*, seu primeiro papel todo falado em inglês. Seu novo filme *Sukiyaki Western Django* (todo em inglês) foi lançado em 2007.

Ela apareceu em mais de 50 dramas de televisão, filmes e dramas de teatro, assim como em comerciais. Além de ser ativa como atriz, Yoshino estreou como cantora em 1998 com a música *Iruka no natsu (Summer of a Dolphin)* e lançou cinco singles e três álbuns.

Em 2004, foi nomeada Embaixadora da Boa Vontade pela Visit Japan Campaign pelo Ministro da Terra, Infra-estrutura e Transporte. Também assumiu o papel de Embaixadora da Boa Vontade pela Japan-Korea Visit Year 2005 com a atriz sul-coreana Cho Ji Woo. Em 2006, serviu como Embaixadora da Boa Vontade do Turismo para o 2006 Japan-Australia Year of Exchange. Conquistou uma excelente reputação por sua habilidade em falar inglês com o objetivo de ser uma atriz de âmbito internacional.

MAURY CHAYKIN (Contador); é um dos mais versáteis e produtivos atores no mundo do cinema. Conhecido nos negócios como um ator de atores, Chaykin apareceu em mais de 140 filmes. *Dança com os Lobos* serviu de vitrine de seu enorme talento para uma enorme audiência em uma participação de prender a atenção, como um major suicida. Outros filmes de longa-metragem de que Chaykin participou são: *Meu Primo Vinny*, *Armadilha*, *Irmãos Gêmeos*, *Jogos de Guerra*, *Incrível Obsessão*, *Esquentando o Alaska*, *Tensão no Gelo*, *Meus Tios Heróis*, *O Canto das Baleias* (pelo qual ele ganhou o Genie Award de Melhor Ator em um papel principal), *Adorável Júlia* e *O Doce Amanhã*. Chaykin fez cinco filmes com o

diretor canadense Atom Egoyan e trabalhou com Diane Keaton em seis projetos ao longo dos anos.

Chaykin também trabalhou por diversas vezes em programas para a televisão como *Boston Legal*, *CSI*, *Stargate* e estrelou por três anos o papel-título do brilhante agora-fóbico detetive *Nero Wolfe* na série da A&E. Mais recentemente, ganhou o Gemini Award por sua atuação na extraordinária série *At The Hotel*, de Ken Finkelman, e tem entretido grandes audiências com sua hilariante interpretação de Harvey Weingard na popular série da HBO *Entourage*.

DANNY GLOVER (Velho da Venda Preta); o ator, produtor e humanitário Danny Glover tem sido uma presença inspiradora no cinema, nos palcos e na televisão por mais de 25 anos. Como ator, atuou em sucessos de bilheteria, como *Máquina Mortífera* e em uma variedade de filmes de longa-metragem, alguns dos quais ele próprio produziu. Mais recentemente, atuou no filme aclamado pela crítica *Dreamgirls – Em Busca de um Sonho*, dirigido por Bill Condon, e em *O Round Final*, dirigido por Clement Virgo. Apareceu no filme de sucesso *O Atirador* do diretor Antoine Fuqua, e será visto em *Be Kind, Rewind* dirigido por Michael Gondry. Também foi escalado para um papel fixo na premiada série de televisão *Brothers and Sisters*.

Glover também ganhou respeito pelo ativismo constante na comunidade e pelo empenho filantrópico, principalmente por advogar a favor da justiça econômica e do acesso a saúde, e a programas de educação nos Estados Unidos e na África. Por esses esforços, Glover recebeu o DGA Honor de 2006. Internacionalmente, foi nomeado Embaixador da Boa Vontade pela United Nations Development Program de 1998 até 2004, focando em problemas de pobreza, doença e desenvolvimento econômico na África, América Latina e Caribe, e atualmente é Embaixador do UNICEF.

Em 2004, Glover co-fundou a Louverture Films (www.louverturefilms.com), dedicada ao desenvolvimento e à produção de filmes com relevância histórica, propósito social, valor comercial e integridade artística. A empresa, baseada em Nova York, tem o propósito de produzir filmes de longa-metragem e documentários progressivos, como o recém-lançado *Bamako*, que recebeu ótimas críticas em sua estréia no Festival Internacional de Cinema de Cannes.

Nascido em São Francisco, Glover estudou na Black Actors' Workshop, do American Conservatory Theater. Foi sua estréia na Broadway, em *Master Harold...and Boys*, que lhe trouxe reconhecimento nacional e levou o diretor Robert Benton a escalar Glover em seu primeiro papel principal na produção indicada ao Oscar de Melhor Filme de 1984, *Um Lugar no Coração*. No ano seguinte, Glover atuou em mais dois longas-metragens indicados ao Oscar de Melhor Filme: *A Testemunha*, de Peter Weir, e *A Cor Púrpura*, de Steven Spielberg. Em 1987, Glover se juntou a Mel Gibson no primeiro filme da série *Máquina Mortífera* e seguiu estrelando as três seqüências da franquia de enorme sucesso. Glover também investiu seu talento em mais projetos pessoais, incluindo o premiado *Não Durma Nervoso*, do qual ele foi produtor executivo e pelo qual ganhou o Independent Spirit Award

de Melhor Ator; *Bopha! – À Flor da Pele*; *Manderlay*; *Cicatrizes da Guerra*; e a versão cinematográfica da peça de Athol Fugard *Boesman e Lena*.

Na telinha, Glover ganhou um Image Award e um Cable ACE Award e foi indicado ao Emmy pela atuação no filme da HBO *Mandela*. Ele também recebeu indicações ao Emmy por seu trabalho na aclamada minissérie *Os Pistoleiros do Oeste* e pelo telefilme *Freedom Song*. Como diretor, foi indicado ao Daytime Emmy por *Just a Dream* da Showtime.

Gael García Bernal (Barman/Rei da Ala 3 do Hospital); ator praticamente desde que nasceu, Gael García Bernal começou a atuar nos palcos com seus pais no México, depois estudou na Central School for Speech and Drama, em Londres. Bernal atuou em diversas peças e filmes de curta-metragem antes de estreiar no longa-metragem *Amores Brutos*, de Alejandro Gonzalez, indicado como Melhor Filme Estrangeiro no Oscar de 2000. Ele ficou mais famoso depois de *E Sua Mãe Também*, de Alfonso Cuarón, no qual atuou com seu grande amigo Diego Luna.

Depois, interpretou o papel-título do filme que foi indicado ao Oscar *O Crime do Padre Amaro*, de Carlos Carrera. Mais tarde, Bernal foi escalado para interpretar o líder revolucionário Che Guevara em *Diários de Motocicleta*, de Walter Salles. Gael García Bernal também atuou em *Má Educação*, de Pedro Almodóvar. Em seguida, trabalhou no filme independente de James Marsh *The King* e em *The Science of Sleep*. Também atuou em *Babel*, de Alejandro Gonzalez Iñárritu, em *O Passado* e em *Rudo y Cursi*, ambos de Hector Babenco.

Bernal fundou a produtora de cinema Canana com Diego Luna e Pablo Cruz em 2005. Desde então, eles produziram *JC Chavez*, *Déficit*, *Cochochi* e, ainda em fase de produção, *Voy a Explorar*. Juntos, eles também realizam o *Ambulante*, festival de filmes e documentários, que viaja por diversas cidades no México.

García Bernal teve sua estréia como diretor em *Déficit*, um filme de longa-metragem de baixo orçamento rodado no México.

SOBRE OS REALIZADORES

FERNANDO MEIRELLES (Diretor); Indicado ao Oscar por *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles é formado em Arquitetura. Enquanto cursava a faculdade no Brasil, ele fez suas primeiras produções experimentais usando equipamento U-Matic e com uma equipe formada por amigos. Os filmes resultantes ganharam diversos prêmios nos festivais de filmes independentes do país.

O mesmo grupo de amigos fundou a produtora Olhar Eletrônico, que arejou a televisão brasileira nos anos 1980. Por uma década, o grupo produziu programas para uma grande variedade de canais de televisão. Em 1989/1990, Meirelles criou e dirigiu a popular série

para crianças *Rá-Tim-Bum*, para a TV Cultura. Os 190 episódios de *Rá-Tim-Bum* receberam a Medalha de Ouro no New York Film and TV Festival, além de vários outros prêmios.

Para a televisão, Meirelles seguiu dirigindo comerciais e programas de TV. Sua Produtora independente, O2 Filmes, que tornou-se a maior no Brasil, recebeu os mais prestigiados prêmios nacionais e internacionais, incluindo cinco Cannes Lions, diversos Clios e treze vezes o prêmio Profissional do Ano. Em 1997, Meirelles dirigiu seu primeiro filme de longa-metragem, *O Menino Maluquinho*, com Fabrizia Pinto.

Meirelles participou do projeto televisivo *Brava Gente Brasileira* (2000) dirigindo o episódio *Palace II*, em parceria com Kátia Lund, como uma espécie de ensaio para *Cidade de Deus*. *Palace II* foi reeditado como um curta-metragem e ganhou o Prêmio de Melhor Curta-Metragem no Panorama Section do Festival de Cinema de Berlim de 2002, além de diversos outros prêmios internacionais. Em 2000, Meirelles fez seu segundo filme de longa-metragem, *Domésticas*, com o diretor Nando Olival, selecionado para competir no Festival Internacional de Cinema de Roterdã. Em 2002, ele terminou seu terceiro filme, adaptação para um longa-metragem do romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*. O filme foi coproduzido pela Video Filmes, de Walter Salles (*Central do Brasil*). *Cidade de Deus* ganhou mais de 52 prêmios ao redor do mundo e recebeu quatro indicações ao Oscar de 2004, incluindo: Melhor Diretor (Fernando Meirelles); Melhor Fotografia (César Charlone); Melhor Edição (Daniel Rezende) e Melhor Roteiro Adaptado (Bráulio Mantovani).

Desde 2002, seguindo o sucesso de *Cidade de Deus*, a O2 Filmes, em parceria com a Rede Globo de Televisão, produziu cinco episódios por ano da série de televisão *Cidade dos Homens*. Meirelles produziu todos os episódios e dirigiu vários deles. Atualmente está envolvido no projeto da série *Som e Fúria* para a TV Globo.

Em 2004, Meirelles dirigiu o filme de longa-metragem *O Jardineiro Fiel*, baseado no romance de John Le Carré, que teve 4 nomeações ao Oscar e ganhou o Oscar de Melhor Atriz para Rachel Weisz.

DON McKELLAR (Roteirista/Ladrão); Para os entendidos em cinema canadense, Don McKellar é mais conhecido por suas colaborações com Bruce McDonald. McKellar escreveu *Roadkill* e *Highway 61*, co-escreveu *Terra Sem Lei*, e atuou em *Roadkill* e *Highway 61*. Ele também co-escreveu (com François Girard) o ganhador do Genie *O Gênio e Excêntrico Glenn Gould*, *O Violino Vermelho*, e escreveu, dirigiu e atuou em seu mais recente filme de longa-metragem, *Childstar*. McKellar é um dramaturgo (ganhou o Tony Award 2006 com *The Drowsy Chaperone*, Melhor Livro de um Musical) e para a televisão (*Twitch City*). Seu papel em *Exótica*, de Atom Egoyan, lhe rendeu um Prêmio Genie na categoria Melhor Ator Coadjuvante e, pela estréia como diretor de *A Última Noite*, ganhou o Prix de la Jeunesse, em Cannes. Também atuou em *Verdade Nua*, de Atom Egoyan, *Clean* de Olivier Assayas, na série aclamada pela crítica *Slings & Arrows*, *Gigante da Planície – A História de Tommy Douglas* de John N. Smith, *No Centro da Cidade*, de Gary Burns e *eXistenZ*, de David Cronenberg, assim como *Joe Versus Josephine*, de Peter Wellington e *Quando a Noite Cai*, de Patrícia Rozema.

NIV FICHMAN (Produtor); é um dos sócios fundadores da Rhombus Media, reconhecido como um dos mais respeitados produtores de filmes de longa-metragem, séries de televisão e outros tipos de entretenimento de alta qualidade.

Fichman produziu a maioria dos projetos da Rhombus, que agora giram em torno de 200 filmes nos últimos 30 anos. Ele é responsável por diversos filmes de longa-metragem renomados, sendo o mais recente, o épico canadense sobre a Primeira Guerra Mundial *Passchendaele*, escrito, dirigido e estrelado por Paul Gross. Fichman produziu, anteriormente, para diretores como François Girard, Olivier Assayas, Guy Maddin, Don McKellar, Peter Mettler, David Wellington, Peter Wellington, Kevin McMahon, Marc Evans, assim como seus parceiros na Rhombus, Larry Weinstein e Bárbara Willis Sweete. Algumas das produções recentes de Fichman incluem uma adaptação do bem-sucedido romance *Seda*, do autor italiano Alessandro Baricco, com o diretor de *O Violino Vermelho* François Girard, e com a atuação de Michael Pitt e Keira Knightley; *Um Certo Olhar*, de Marc Evan, estrelado por Alan Rickman, Sigourney Weaver e Carrie-Anne Moss; assim como *Childstar*, de Don McKellar, e *Clean*, de Olivier Assayas, com Maggie Cheung, Nick Nolte e Beatrice Dalle, pelo qual Cheung ganhou a Palma de Melhor Atriz no Festival de Cinema de Cannes de 2004.

Fichman também produziu o vencedor do Oscar *O Violino Vermelho*, *A Música Mais Triste do Mundo*, *Longa Jornada Noite Adentro*, *O Gênio e Excêntrico Glenn Gould*, *A Última Noite* e *September Songs*. Para a televisão, produziu *Slings & Arrows*, uma minissérie de 18 episódios ganhadora de vários prêmios, transmitida pelo Canal Sundance, nos Estados Unidos, e por diversos canais ao redor do mundo, e *Yo-Yo Ma: Inspired By Bach*, uma série em seis partes que obteve notório sucesso internacional na televisão e em DVD. Durante os últimos 30 anos, as produções da Rhombus receberam literalmente centenas de prêmios incluindo um Oscar, diversos International Emmy, Primetime Emmy, vários Gemini, Genie e alguns Golden Prague e Golden Rose.

Além de suas atribuições como produtor, Niv Fichman dirigiu algumas das produções da Rhombus, incluindo *Crossing Bridges*, *Lutando Por Esperança*, *Marcelo Alvarez: In Search of Gardez* e *World Drums*.

Fora da Rhombus, terminou recentemente uma tarefa de oito anos no conselho do Festival Internacional de Cinema de Toronto. Ele também recebeu o diploma de Doutor em Letras pela Universidade York, em junho de 1998. Recentemente, Niv Fichman foi nomeado o Produtor Canadense do Ano de 2007 pela CFTPA.

ANDREA BARATA RIBEIRO (Produtora); considerada pela revista *Variety* como uma das 50 mulheres mais influentes na indústria do entretenimento mundial. Sócia da O2 Filmes, produziu o premiado longa *Cidade de Deus* (2002) e também *Domésticas* (2001), de Fernando Meirelles e Nando Olival; *Viva Voz* (2002) de Paulo Morelli, *Não Por Acaso* (2007), de Philippe Barcinski; *Cidade dos Homens* (2007), de Paulo Morelli; *O Banheiro do Papa* (2007), de César Charlone e Enrique Fernández. Para a TV, produziu a série *Cidade dos Homens* (2002/2003/2004/2005), para a Globo, *Filhos do Carnaval* (2006), para a HBO

e Antônia (2007) para a Globo. Filhos do Carnaval e Antonia foram indicadas ao Emmy International. Atualmente produz o longa *À Deriva*, de Heitor Dhalia; a série *Som e Fúria*, para a TV Globo, com direção geral de Fernando Meirelles; e a 2ª temporada de *Filhos do Carnaval* para a HBO, com direção geral de Cao Hamburger.

SONOKO SAKAI (Produtora); agregou diversas culturas em uma carreira de filmes na qual se valeu de seu histórico internacional. Nascida em Nova York, Sakai foi criada no Japão, nos Estados Unidos e no México.

Sakai é fundadora da Bee Vine Pictures, uma produtora de cinema foi criada em Los Angeles e no Japão para desenvolver e produzir filmes de qualidade. Produziu *Seda*, estrelado por Keira Knightley, Michael Pitt e Koji Yakusho e dirigido por François Girard. Antes de produzir, Sakai comprava filmes até fundar a Gaga América, subsidiária da Gaga Communications, distribuidora de filmes japonesa. Em 1990, Sakai deixou a Gaga com destino ao escritório da Nippon Herald Films, nos Estados Unidos. Durante seus 20 anos como compradora de filmes, Sakai adquiriu diversos sucessos de bilheteria como a trilogia de *O Senhor dos Anéis*, *Elizabeth: A Era de Ouro*, *Diários de Motocicleta*, *Migração Alada*, *Billy Elliot*, *Traffic*, *Heat*, *Como Água Para Chocolate*, *A Paixão de Cristo* e *True Lies*.

Sakai trabalhou no conselho executivo da Film Independent (IFP), em Los Angeles, o patrocinador do Independent Spirit Awards. É formada pela UC Davis e pretendia obter um doutorado em educação na UCLA, quando decidiu mudar o curso de sua vida e trabalhar com cinema.

BEL BERLINCK (Co-produtora); ao lado de Fernando Meirelles, Andrea Barata Ribeiro e Paulo Morelli, implantou e desenvolveu o departamento de filmes e televisão na O2 Filmes, da qual é sócia. Produziu os filmes de longa-metragem *Cidade dos Homens* (2007), *O Banheiro do Papa* (2007), *Não Por Acaso* (2007), *Antônia* (2007) e *Contra Todos* (2004); os seriados de televisão *Cidade dos Homens* e *Antônia*, ambos transmitidos pela TV Globo, e *Filhos do Carnaval*, para a HBO – todas as séries finalistas do Emmy International. Trabalhou como produtora executiva nos filmes de longa-metragem *Viva Voz* (2003), *Cidade de Deus* (2002) e *Domésticas* (2001). Atualmente trabalha na produção de *À Deriva*, de Heitor Dhalia, em pós-produção; na série *Som e Fúria*, com direção geral de Fernando Meirelles, para a TV Globo; e na 2ª temporada de *Filhos do Carnaval*, de Cao Hamburger, para o canal pago HBO.

SARI FRIEDLAND (Co-produtora); tem sido parte integral de várias das mais bem-sucedidas séries de televisão canadenses nas últimas três décadas, incluindo a original *Degrassi* (90 episódios de meia hora), *Liberty Street* (26 episódios de meia hora) e *Riverdale* (42 episódios de uma hora). Posteriormente, Friedland produziu a série vencedora de diversos Gemini *Slings & Arrows* (18 episódios de uma hora) para a Rhombus Media, que vai ao ar na Showcase, The Movie Network e Movie Central, no Canadá, e no Sundance

Channel, nos Estados Unidos. Friedland completou recentemente a primeira fase de produção do *reality show* de entretenimento *Triple Sensation* para a CBC. *Red Green's Duct Tape Forever* foi a estréia de Friedland como produtora de filmes de longa-metragem. Para a Rhombus Media, ela produziu o filme *Clean*, escrito e dirigido pelo francês Olivier Assayas, estrelado por Maggie Cheung e Nick Nolte. *Clean* teve sua estréia no Festival de Cinema de Cannes de 2004, onde Maggie Cheung recebeu o prêmio de Melhor Atriz.

Durante os últimos 20 anos, Friedland dedicou grande parte de seu tempo à Canadian Film and Television Producers Association (CFTPA), representando os interesses de produtores independentes, e atualmente ocupa o cargo de diretora do Comitê de Relações Industriais, no Conselho de Diretores da CFTPA. Ela participou ativamente das bem-sucedidas negociações dos últimos quatro acordos da DGC, ACTRA e WGC. Em reconhecimento ao seu trabalho voluntário, Friedland recebeu o Kodak/CFTPA 2006 Lifetime Achievement Award.

GAIL EGAN (Produtora Executiva); é uma advogada qualificada e praticou advocacia comercial na Lincoln's Inn antes de juntar-se à Price Waterhouse Corporate Finance. Ela, então, trabalhou para o International Media Group Carlton Communications.

Em 2000, fundou a produtora de filmes independentes Potboiler Productions com Simon Channing Williams. Juntos, produziram sete filmes de longa-metragem, incluindo a clássica adaptação de *O Herói da Família*, dirigido por Douglas McGrath, o épico *Brothers of the Head* dirigido por Lou Pepe e Keith Fulton, além do vencedor do Oscar *O Jardineiro Fiel*, dirigido por Fernando Meirelles.

Gail atualmente trabalha como produtora executiva de *Happy-Go-Lucky*, de Mike Leigh, e *Lecture 21*, de Alessandro Baricco, assim como de *Distant Thunder*, um filme de longa-metragem sobre a vida selvagem, com direção de Mark Deeble e Victoria Stone, o qual será filmado na África em 2008. Potboiler adquiriu os direitos do último romance de John Le Carré, *The Mission Song*, e está desenvolvendo o roteiro.

SIMON CHANNING WILLIAMS (Produtor Executivo); a carreira de Simon Channing Williams começou na BBC, onde ele trabalhou com Stephen Frears, James MacTaggart, Mike Newell, Michael Apted e Mike Leigh, entre outros.

Como resultado do trabalho com Mike Leigh, eles formaram a Thin Man Films em 1988, produzindo diversos filmes aclamados pela crítica, como o vencedor da Palma de Ouro *Segredos e Mentiras*, os indicados ao Oscar *Topsy-Turvy* e *Vera Drake*, que também ganhou o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza.

Fora de sua relação com Mike Leigh e a Thin Man Films, Simon Channing Williams produziu outros filmes, incluindo *Puccini*, para o diretor Tony Palmer, *Salvem as Baleias*, dirigido por Clive Rees e *Jack & Sarah*, dirigido por Tim Sullivan, que foi um enorme sucesso de bilheteria no Reino Unido, assim como o filme do estreante Nick Love *Goodbye Charlie Bright*.

Em 2000, fundou a produtora de filmes independentes Potboiler Productions com Gail Egan. Juntos, eles produziram sete filmes de longa-metragem, incluindo a clássica adaptação de *O Herói da Família*, dirigido por Douglas McGrath, o épico *Brothers of the Head* dirigido por Lou Pepe e Keith Fulton, e o vencedor do Oscar *O Jardineiro Fiel*, dirigido por Fernando Meirelles.

Simon e Mike Leigh terminaram recentemente seu décimo-primeiro filme juntos, *Happy-Go-Lucky*. O filme terá seu lançamento mundial em 2008. Potboiler também adquiriu os direitos do mais recente romance de John Le Carré, *The Mission Song*.

Como resultado de ter filmado *O Jardineiro Fiel*, Simon criou a The Constant Gardner Trust, que está construindo uma escola secundária na cidade desértica de Loiyangalani, aproximadamente 600 quilômetros ao norte de Nairóbi. A escola estará pronta no final de 2009. A fundação também está construindo chuveiros e banheiros na favela de Nairóbbi chamada Kibera, e instalando torres de água de 10 mil litros.

Ele recebeu o título de cidadão honorário de Loiyangalani e, em dezembro passado, foi condecorado com a Ordem do Grande Guerreiro pelo presidente Kabaki, em reconhecimento ao trabalho, tanto no filme *O Jardineiro Fiel* como na The Constant Gardner Trust.

CÉSAR CHARLONE, ABC (Cinematografia); nasceu no Uruguai. Em 1970 se mudou para o Brasil, deixando para trás um curso de veterinária. Morou em São Paulo, onde estudou cinema e começou a trabalhar com propaganda. Em 1975, foi para a Europa, onde ficou por três anos e meio trabalhando em diferentes países. Passou por vários empregos diferentes, inclusive o de diretor de fotografia na Suécia. De volta ao Brasil, César fez alguns documentários sobre o movimento operário, sendo que um deles inclui uma participação de Lula, que se tornaria o presidente do Brasil.

César trabalhou como diretor de fotografia em diversos filmes de longa-metragem, entre eles *O Homem da Capa Preta* (1984); *Feliz Ano Velho* (1986) e *Como Nascem os Anjos* (1995). Em 1994, dirigiu e supervisionou vinte e dois cameramen em *Dois Bilhões de Corações*, o filme oficial da Copa do Mundo da FIFA. Também filmou o documentário *Pierre Verger – Mensageiro Entre Dois Mundos*. Passou três anos e meio em Cuba, onde ensinou fotografia e ajudou a criar a famosa Escola Internacional de Cinema de Cuba. Em 2003, trabalhou como câmera em *Chamas da Vingança*, de Tony Scott e foi o diretor de fotografia de *Código das Ruas*, dirigido por Spike Lee.

Tendo trabalhado na O2 filmes, se juntou a Fernando Meirelles em vários projetos, incluindo o curta-metragem *Palace II* e os filmes de longa-metragem *Cidade de Deus*, pelo qual ele ganhou o Golden Frog (Cameraimage – Polônia) e foi indicado ao Oscar de Melhor Fotografia; e *O Jardineiro Fiel* (2005), que lhe rendeu um Satellite Award e uma indicação ao BAFTA. César também encontrou tempo para dirigir episódios da série de televisão brasileira *Cidade dos Homens*. Desde 1975, dirige comerciais de televisão sempre que pode, somando mais de 700 até agora. Em 2007, lançou *O Banheiro do Papa*, sua estréia como diretor de filmes de longa-metragem, que participou de vários Festivais Internacionais

e Nacionais, dentre eles a Mostra Um Certain Regard no Festival de Cannes e a Mostra Internacional de SP, onde foi escolhido o Melhor Filme, ambos em 2007.

TULÉ PEAKE (Production Designer); production designer e cenógrafo nascido em São Paulo, em 1957. Com experiência em publicidade e televisão, Tulé começou a carreira no cinema com *Os Matadores* (1997), de Beto Brant. Também trabalhou como diretor de arte nas comédias *Alô?! (1998)*, de Mara Mourão, e *Por Trás do Pano* (1999), de Luiz Villaça. Trabalhou com Fernando Meirelles nos filmes *Menino Maluquinho II – A Aventura*, co-dirigido por Fabrizia Alves Pinto, *Domésticas* (2001), co-dirigido por Nando Olival, e *Cidade de Deus* (2002). Formou-se em arquitetura pela Universidade Brás Cubas, em São Paulo, e começou a trabalhar com publicidade nos anos 1970. Trabalhou como cenógrafo e diretor de arte em mais de mil comerciais e esteve ativo em vários canais de televisão. Trabalhou como diretor de arte nos filmes *Redentor* (2003), de Cláudio Torres, *Acquaria* (2004), de Flávia Moraes, *Casa de Areia* (2005), de Andrucha Waddington, pelo qual ganhou o ABC Award em sua categoria, e *O Maior Amor do Mundo* (2006), de Carlos Diegues. Em 2007, foi diretor de arte do filme *Tropa de Elite*, de José Padilha.

RENÉE APRIL (Figurino); recentemente desenhou o figurino para *10.000 A.C.*, de Ronald Emmerich, *Uma Noite no Museu*, de Shawn Levy, o épico fantasioso sobre vikings e índios Americanos de Marcus Nispel, *Desbravadores*, e para a história de viagem no tempo de Darren Aranofsky, *Fonte da Vida*. Trabalhou com o diretor Roland Emmerich no sucesso da Fox *O Dia Depois de Amanhã*, com Dennis Quaid e Jake Gyllenhaal. Também desenhou os figurinos para o premiado drama *Confissões de Uma Mente Perigosa*, estrelado por George Clooney, Sam Rockwell e Drew Barrymore; e, seguindo uma linha mais leve, April trabalhou com o diretor Bill Paxton no drama esportivo *O Melhor Jogo da História*.

Anteriormente, April colaborou com o diretor Alan Rudolph nos aclamados dramas de época *Moderns* e *O Círculo do Vício*, com Jennifer Jason Leigh e Matthew Broderick. Outros de seus filmes são *Filhos do Silêncio*, estrelado por William Hurt e Marlee Matlin; *Agnes de Deus*, dirigido por Norman Jewison e estrelado por Jane Fonda e Meg Tilly; *Hábito Negro*, dirigido por Bruce Beresford e o filme independente e aclamado pela crítica *O Mapa do Coração*, da Working Title Films.

April nasceu em Montreal, e os filmes canadenses dos quais participou incluem o aclamado pela crítica *O Violino Vermelho*, com Samuel Jackson e Greta Scacchi; e *O Guerreiro da Paz*, estrelado por Pierce Brosnan, que lhe rendeu o Genie Award (Oscar Canadense) por Realização em Design de Figurinos. April também recebeu um Genie pelo trabalho em *Quando Chega o Amor*, com Liv Ullman e Kiefer Sutherland, e foi indicada ao Genie por *O Beijo Mortal*, de Pen Densham, estrelado por Joanna Pacula.

DANIEL REZENDE (Montagem); nasceu em São Paulo, Brasil, e começou editando comerciais e videoclipes em 1997. Seu primeiro filme de longa-metragem foi *Cidade de*

Deus, dirigido por Fernando Meirelles, seguido por outro filme de longa-metragem brasileiro, *Narradores de Javé*, dirigido por Elliane Caffé. Seu primeiro filme fora do Brasil foi *Diários de Motocicleta*, dirigido por Walter Salles, uma adaptação em espanhol de um livro de Ernesto “Che” Guevara. *Água Negra* foi seu primeiro filme na língua inglesa, novamente dirigido por Walter Salles. Outros trabalhos de Daniel incluem três filmes de longa-metragem brasileiros, *O Ano Em que Meus Pais Saíram de Férias*, dirigido por Cao Hamburger, *Cidade dos Homens*, dirigido por Paulo Morelli e *Tropa de Elite*, dirigido por José Padilha. Rezende também montou dois episódios da série da HBO chamada *Filhos do Carnaval*.

ANEXO B: AUTORIZAÇÃO DE CESSÃO DE IMAGEM**AUTORIZAÇÃO DE CESSÃO DE IMAGEM**

A O2 Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda. declara para os devidos fins, exclusivamente acadêmicos, que autoriza a utilização dos seguintes materiais listados abaixo pela mestrandia do curso de Teoria Literária da Universidade Campos de Andrade (Curitiba), CAMILA CESCHIN MELFI MENEGHINI, portadora do RG 6.307.492-6, inscrito no CPF sob o nº 014.544.019-23, na tese intitulada "O MAL BRANCO DE JOSÉ SARAMAGO NA TELA DE FERNANDO MEIRELLES: A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA", a ser defendida no ano de 2010.

MATERIAIS CEDIDOS PARA O DEVIDO USO:

- 1) fotos do making of da trilha sonora do filme Ensaio sobre a cegueira, realizada pelo grupo Uakti e disponíveis no site: <http://www.uakti.com.br>
- 2) imagens que compõem o vídeo da produção sonora, disponíveis nos extras do DVD Ensaio sobre a cegueira
- 3) imagens e trechos textuais do livro Cegueira, um ensaio.

São Paulo, 19 de outubro de 2010.

Atenciosamente,

X
FM

Empresa: O2 Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda.

CNPJ: 67.431.718/0001-03

Nome: Fernando Ferreira Meirelles

Cargo: Produtor

O2 FILMES

R. Heliópolis, 410 – Vila Hamburguesa - 05318-010 São Paulo / Brasil – Fone: (011) 3644 8040 / Fax: (011) 3641 0415

ANEXO C: POSTS DO BLOG DE *BLINDNESS*

Diário de Blindness

Fernando Meirelles é um arquiteto que passou a dirigir programas independentes para TV nos anos 1980, comerciais nos anos 1990 e finalmente longa-metragens no século XXI. Seus filmes são: O Menino Maluquinho 2 - A Aventura (1998), Domésticas (2000), Cidade de Deus (2002) - nomeado para quatro Oscars, incluindo o de melhor diretor - e O Jardineiro Fiel (2004), também indicado a quatro Oscars. Atualmente, filma seu quinto longa-metragem, *Blindness* - Ensaio sobre a Cegueira, tema deste diário.

Arquivo do blog

- ▶ 2008 (2)
- ▼ 2007 (13)
 - ▼ Novembro (2)
 - [Post 13: Sobre Montagem, Juntões e Frame-Fucking](#)
 - [Post 12: Sobre filmar em SP, Síntese e Culpa](#)
 - ▶ Outubro (5)
 - ▶ Setembro (4)
 - ▶ Agosto (2)

Quem sou eu

[Visualizar meu perfil completo](#)

QUARTA-FEIRA, 21 DE NOVEMBRO DE 2007

Post 13: Sobre Montagem, Juntões e Frame-Fucking



Apagamos a luz para fingir que estávamos numa sala de cinema e tiramos o telefone do gancho, um saiu para beber água outro para ir ao banheiro. Assistir ao filme montado pela primeira vez é uma experiência tensa. Mesmo conhecendo cada linha do texto, o tom em que cada frase foi falada, os enquadramentos, mesmo depois de já ter decorado como estão montadas cada seqüência ou saber em que instante a música de referência vai entrar. Mesmo assim, eu estava ansioso. Aparentemente tudo parecia estar correto, mas o problema é que neste trabalho 5 + 5 pode ser igual a três e essa era a hora de conferir a soma. Mas o que tem que ser feito, tem que ser feito. "Dá logo play nessa bagaça", pedi. Quando o filme acabou eu não estava deprimido, sentia apenas um leve mal-estar. "Talvez seja bom sinal", pensei. "Acho que vai dar para salvar".

O Daniel Rezende começou essa montagem em julho, em Toronto, mas isso a que assistimos ainda não era nem um primeiro corte, era apenas um "juntão", como ele chama. Um "juntão" são todas as cenas "armadas" e enfileiradas na ordem do roteiro. Mesmo quando não gostamos de alguma coisa que foi filmada, ela vai para o bolo. (Só mesmo as cenas que ficaram vergonhosamente ruins é que são cortadas de cara. Certas coisas devem ser esquecidas). Claro que sempre há espaço para se tentar algumas transições interessantes ou fazer algumas experimentações mais arriscadas e gosto de ser surpreendido, mas, a princípio, a idéia do juntão está mais para lição de casa.

Deu duas horas e quarenta minutos. Muito longo. Como não pretendo ficar gastando o precioso tempo do espectador, minha idéia é deixar este filme com umas duas horas no máximo, então a próxima missão era jogar 40 minutos no lixo e tentar achar uma história com bom ritmo no

que sobrar. Este é um momento do processo que gosto, é concentrado, há espaço para criação, não há prazos malucos e nem pressão externa. É quando os problemas de roteiro ou interpretação são percebidos e contornados, onde um personagem pode ser modificado ou um canastrão pode virar um ator razoável. (Aliás se você pensa em seguir a carreira de ator eis o melhor conselho que posso dar: Suborne sempre o montador. Leve chocolate, flores se for uma montadora, até um vinho mais caro se seu trabalho estiver realmente fraco). Há um milhão de maneiras de melhorar uma atuação na montagem. Nos momentos mais vergonhosos pode-se cortar para a cara do outro ator evitando o vexame, uma fala mal falada pode ser regravada e usada com a imagem do ator de costas e daí para frente. É muito fácil tapear o espectador (sinto muito) e confesso que tenho um certo prazer quando consigo fazer isso sem deixar marcas da trapaça. Mas neste caso, conforme o previsto, não precisaremos usar estes truques sujos, nosso elenco é muito consistente. O trabalho maior desta montagem será achar o tom certo para cada personagem. Coloca-se um olhar a mais, uma pausa a menos, põe-se aqui, corrige-se ali, é como temperar um ensopado. Neste processo tentamos deixar o médico mais arrogante no início, sua mulher mais bobinha, a Garota de Óculos Escuros mais fria, e assim por diante e então, durante o filme, todos vão se transformando, criando o chamado "arco do personagem". No final das contas, 98% dos filmes são sobre isso, sobre transformação de personagens.

Secar o juntão é mole, rapidamente tudo que está sobrando vai caindo. Menos gordura e mais músculos. Quem não gosta? Em cinco dias, chegamos ao primeiro corte que baixou para duas horas e vinte e cinco minutos. Tirar 15 minutos de cara foi um bom começo, mas ainda faltava tirar mais uns 15. É neste ponto que a coisa vai ficando mais complicada. Tem um momento em que as cenas já chegaram no tamanho certo, mas o filme ainda está longo. Se cortar mais as cenas, o filme fica frenético, sem clima, mas se não diminuir a duração total, o filme fica arrastado. Filme lento é bom mas filme arrastado é imperdoável e não há nada pior do que ouvir na saída do cinema o camarada dizer: "O filme é bom mas poderia ter 15 minutos a menos". "Vá lá tentar cortar então, sabichão!", dá vontade de responder. Mas como este não é um problema do espectador, a solução foi pegar estas duas horas e vinte e cinco que tínhamos no primeiro corte e partir para a terceira rodada da montagem em direção ao segundo corte.

Nesta nova passada, como tudo que estava visivelmente sobrando já havia caído, os cortes são praticamente invisíveis. Vão embora as pausas nas falas dos atores. (Alguns atores tendem a alongar as suas pausas ou para ganhar mais tempo de tela ou, às vezes, por terem esquecido suas falas. Cortando de uma câmera para a outra esse, tempo morto some.) Uma caminhada pelo corredor é abreviada, uma chave que gira na porta é substituída apenas pelo som, cortam-se dois passos do ator em direção ao carro, falas de início de cena são sobrepostas na cena anterior, textos que não sejam realmente importantes são eliminados e, usando um grande repertório de truques como estes, o filme vai ganhando ritmo. Nesta terceira passada, chegamos a duas horas e dezessete minutos, melhor, mas pelo menos mais uns 10 minutos devem sair só que já não há mais de onde tirar gordura então esta é a hora de pensar quais cenas podem ser despachadas direto para o DVD, em geral cenas que são boas mas que manteriam a história em pé se fossem cortadas. É neste ponto que estou hoje. Cortando cenas boas.

Fora o ritmo, muitas vezes algumas cenas simplesmente não chegaram onde deveriam ter chegado, ou pela direção óbvia (que muita gente chama de clássica), ou pela atuação, ou porque alguma fala que deveria estar lá não foi escrita. Nesta hora entra a operação salvação de cena. Com o Daniel, aprendi que quando um problema parece insolúvel mas a cena não pode ser cortada do filme, ao invés de ficar adicionando planos ou gravando novas falas para tentar deixa-la mais clara ou mais eficiente a melhor solução é seca-la ao máximo, passar o mais rápido possível por ela na esperança de que o espectador não perceba o problema. Aprendi

também que ficar pondo e tirando fotogramas aqui e ali, (frame-fucking, como chamam os americanos) nunca vai resolver o problema de uma cena mal resolvida anteriormente. Há também uma infinidade de truques de montagem para deixar ao menos digno o que foi mal feito na filmagem, mas às vezes uma cena parece mesmo condenada ao fracasso e pode comprometer o filme todo, essa é sempre uma constatação dolorosa quando acontece. E sempre acontece. Por sorte, neste filme estamos livres deste mal, aqui podemos sempre contar com um último recurso que funciona como uma espécie de colete-salva-vidas. Infalível:

Tudo na cena está ruim? Corta para um close da Julianne Moore. Ai é xeque-mate.

PS: Fui assistir a "A Casa de Alice". Filmaço. Direção muito sensível. Um ator melhor do que o outro. (Aviso: não sou amigo do diretor e nem dos atores, é só um toque porque o filme é bom mesmo.)

Postado por Blog de Blindness às 09:15 150 comentários
 Marcadores: 13 , 2h , bruto , close da Julianne , juntão , montagem

SEGUNDA-FEIRA, 12 DE NOVEMBRO DE 2007

Post 12: Sobre filmar em SP, Síntese e Culpa

Escrevi este texto faz um tempo, depois reli, achei meio desinteressante e fui deixando de lado. Ontem, na festa de casamento de uma prima, me perguntaram se eu iria interromper esse diário assim sem aviso, como o final de um filme do Kieslowsky. Depois deste comentário, mesmo achando o texto meio desinteressante, resolvi prosseguir nesta empreitada. Ai vai:

Quando os personagens desta história saem do asilo, não há mais carros ou aviões ou qualquer tipo de motor ligado na cidade, então precisávamos de um lugar silencioso para filmar em São Paulo. Encontramos na Granja Vianna a casa do Márcio Amaral, coincidentemente meu amigo e vizinho. Irresponsavelmente, ele topou se mudar com a família para um hotel por um mês e deixou que invadísemos sua casa, que tirássemos todos os móveis, destruísemos seu jardim e ainda deixássemos o Juca, seu labrador, deprimido. Não temos cerca separando nossos terrenos, então literalmente, eu acordava, atravessava o jardim e estava no set. Um filme deste tamanho ficou parecido com filme de estudante, filmado praticamente no quintal. A grande vantagem de ter feito assim não foram só os minutos a mais de sono todos os dias, mas a privacidade. É mais constrangedor para alguém tocar a campainha de uma casa e pedir para entrar para dar uma olhadinha, então o set foi sossegado.

Rodar no meio da cidade, porém, foi mais movimentado. Ao chegarmos nas locações, sempre havia gente nos esperando, eu não entendia como as pessoas adivinhavam onde estaríamos rodando, até um dos curiosos me explicar que havia um grupo no Orkut que divulgava nosso plano de filmagem regularmente. Aliás, não entendo muito o interesse das pessoas em assistir a filmagens. Filmagem é a coisa mais chata se você não está trabalhando. Talvez mais chato do que assistir a um dentista obturando. (Eu nunca liguei para minha dentista para pedir para ir vê-la fazer uma obturação). Mas não atrapalhou, pois a platéia sempre colaborava, o problema é que tínhamos a idéia de não mostrar imagens do filme antes dele ser lançado, nem mesmo no trailer, mas, com esse vazamento de informação, alguns jornais mandaram fotografos e tivemos que desistir desta estratégia. O Estado de SP nos pediu permissão e publicou uma reprodução que fizemos de um quadro do Bruegel. É uma bela foto, mas me arrependi de ter liberado. Mas agora que já foi feito, o melhor é escancarar de vez. Eis aí a foto do nosso set pelo Estadão e abaixo o Bruegel:



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, Malevitch, 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.

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. Lembro que em "CDD" havia me proposto a nunca filmar garotos apontando a arma em direção à câmera, um enquadramento clichê de filmes policiais, mas lá pelo meio da filmagem comecei a perceber que não tínhamos uma imagem forte ainda e apelei. Acabei rodando uma cena onde o Douglas Silva,

Dadinho, apontava seu trinta-e-oito para a câmera. Intencionalmente, coloquei-o na frente de uma bananeira e pedi para ele dar risada enquanto atirasse. Foi uma atitude mais marqueteira do que artística, confesso. Imaginei que essa poderia ser uma imagem surpreendente do Brasil, o clima tropical, a alegria do moleque negro, não por causa de um samba ou de um gol, mas pela posse de uma arma. Dois anos depois, vi no metrô de Paris, em enormes pôsters, o Douglas apontando seu trinta-e-oitão para a francesada nas plataformas. Mesmo sendo uma imagem contrária ao que eu queria falar com o filme, onde a violência não deveria ser espetacularizada, os distribuidores franceses viram ali uma espécie de síntese e escolheram aquela imagem para representar o filme.

Descobrir qual é a imagem/síntese de um filme me parece tão importante quanto conseguir formular um "story-line" (resumir o filme em apenas uma frase). Em "Blindness" eu não sei exatamente qual será esta imagem/síntese, mas sempre imaginei um filme opressivamente luminoso. Em nossas 12 semanas de filmagens, conseguimos bons momentos de brancura e agora torço para que no meio das 45 horas de material rodado ou dos 3.888.000 fotogramas expostos, haja ao menos um que consiga traduzir esta história. Se não houver paciência, pois as filmagens já acabaram. E acabaram com festas e jantares. Como sempre.

A Ciça, minha mulher, e eu chegamos meia hora antes do jantar de despedida, que foi oferecido pelo Hotel Emiliano, e fomos direto para o quarto da Julianne. O Mark Rufallo foi até seu quarto pegar uma garrafa de vinho branco, nos espalhamos no sofá e coloquei o DVD com algumas cenas do filme já montadas. Não chamamos mais ninguém para assistir, só nós quatro. É duro este tipo de apresentação, é como fazer uma strip-tease, muita exposição, me sinto constrangido.

A Julianne parece que gostou da meia hora a que assistiu e só achou que estava meio exagerada numa cena em que ela chora. Fiquei de rever o material. O Mark, como era de se esperar, elogiou o que viu, elogiou a Julianne, mas ficou arrasado com sua própria performance. Típico. "Eu disse que você deveria ter chamado o Sean Penn", falou. De fato algumas vezes, depois de acabarmos uma cena ele dizia: "Acho que o Sean Penn ainda está disponível, não me ofendo se você quiser me substituir". Uma daquelas piadas que não são totalmente piada. Já vi muita gente culpada na vida, mas o Mark bate todos os recordes. É pior do que eu.

Ontem, o Gael (que deu um olé na imprensa brasileira dizendo que tinha voltado para o México, mas ficou tirando umas férias no Brasil) passou na sala de montagem para ver um pouco do filme e depois de elogiar as performances dos colegas me perguntou se algum ator já havia assistido a alguma coisa. Disse que só o Mark e a Julianne haviam visto algumas cenas. "E o Mark achou que estava péssimo, certo?", perguntou. Risadas. O pior (ou melhor) é que ele está bem para burro, começa o filme como um médico meio arrogante, muito seguro de si mas, depois que perde a visão, começa a se enxergar. E desmonta. Ele parece uma pessoa de verdade, e não o típico protagonista machão de cinema americano, mas vá tentar convencê-lo disso. Talvez a solução para o seu caso seja aumentar o número de sessões de análise ou trocar de analista. Vou sugerir.

E agora pretendo ficar bestando por uns 15 dias, até o início de Novembro, quando começo a acompanhar a montagem em tempo integral.

Coitado do Daniel.

Postado por Blog de Blindness às 08:26 94 comentários
 Marcadores: [Culpa](#) , [Orkut](#) , [Sean Penn](#) , [Set](#) , [São Paulo](#) , [término](#) , [Vizinho](#)

SEGUNDA-FEIRA, 29 DE OUTUBRO DE 2007

[Post 11: Sobre bobeira, gincanas e posições de câmera.](#)



No foto: Don McKellar (de camiseta vinho), Winnie (continuista), eu, Cesar Charlone, Julianne Moore, Rhaul (dolly grip), e, de costas, a careca do Walter Gasparovic (assistente). Sobre o monitor, meu roteiro de capa azul (que já não está mais entre nós)

Já eram 4h37 da madrugada e os pardais começaram a piar sem graça. Ouvir passarinho cantando antes de ir dormir, em geral, me deixa deprimido. Comecei a rir de bobeira, arranquei o fone do ouvido, desliguei o walkie-talkie e desisti. Estávamos em 10 pessoas no câmara-car do Stanley, rodando pelo centro de São Paulo, sonados, depois de 14 horas de filmagem na rua. Eu olhava para os quatro monitores que transmitiam o sinal das duas câmeras que estavam na pick-up, e de outras duas escondidas dentro do carro que o Don Mc'Kellar dirigia, e torcia por oito segundos de alguma imagem que completasse a cena em que o Ladrão fica cego, mas sempre alguma coisa atrapalhava. Atrás do carro do Don/Ladrão vinha um comboio com uma limusine branca enorme, um táxi destes amarelos e outros carros simulando uma rua movimentada em alguma cidade do mundo. O Don tinha que seguir o câmara-car mantendo a mesma velocidade e uma distância fixa, tarefa complicada nas ruas de S. Paulo, cheias de faróis, mais complicada ainda pelo fato dele não dirigir regularmente e nunca ter guiado um carro com marchas. Isso já seria um bom desafio, mas havia um agravante, o Don é míope mas seu personagem não é, então tinha que fazer tudo isso sem óculos e para completar, a cada 10 segundos, o Serjão, electricista, o ofuscava direcionando um refletor para seus olhos simulando faróis de outros carros. A cerejinha neste bolo de convite-a-acidente é que ele dirigia um carro protótipo da Fiat, movido a benzina, e cada vez que parava num sinal o carro morria e não pegava mais. Quando ouvi o primeiro pardal, olhei o relógio e me dei conta que estávamos parados há quatro minutos esperando o Fiat se mover. Cansados, sem reação, apenas olhávamos para o carro lá, parado. Contávamos só com a ajuda da Analia, operadora de câmara que estava escondida no banco de trás do Fiat com o Don e poderia ajudá-lo. Então, o César anunciou que, além de não falar inglês, a Anália não sabia dirigir. Nosso bote salva-vidas naufragou. "Xeque-mate", pensei. E joguei a toalha.

Minha disposição para este tipo de gincana já não é mais a que era. Madrugadas, movimentos de grua complicados, muitos figurantes, cenários enormes, cenas com muitas situações paralelas a serem mostradas me dão uma certa preguiça. Filmar com muitas câmeras também complica bem. O Gui, som direto, que o diga. Ele vive sinucado sem ter por onde entrar com seu microfone. "Tem câmara por todo lado". Reclama. "Dá seu jeito!", respondo. E ele vai dando.

Rodar com muitas câmeras é bom por não termos que repetir a mesma cena 40 vezes para conseguir diversos ângulos, e é ótimo pois dá muita

cobertura para o montador; mas, durante a filmagem, muitos ângulos simultâneos pode ser dispersivo. Neste filme, o César Charlone e eu aprimoramos uma boa maneira de trabalharmos com quatro câmeras, pode até ser chamado de método, tem uma certa lógica, contrariando o que pensam os assistentes de direção e parte da equipe. Eis o "método" (que obviamente não é sempre seguido com o rigor que descrevo aqui):

Para planos gerais da cidade, ou imagens com muitos detalhes, estamos usando uma câmera chamada Vista Vision. Ela roda em 64mm, gera uma imagem bem definida e estável. Em geral, esta câmera só trabalha em algumas externas, onde é usada apenas para um ou dois ângulos pré-determinados e depois descansa o resto do dia. Ela consome negativo como um Dodge Dart consumia gasolina – ou, para quem não sabe o que é um Dodge Dart, como um deputado consome verba de representação. Vorazmente.

Depois, temos a câmera A, uma 35mm que conta a história. Quando é possível criar uma imagem instigante e narrativa ao mesmo tempo, ótimo. Se não for possível, esta câmera tem que priorizar a clareza da história, ou seja, mostrar o lugar onde estão os atores, cobrir os diálogos e as reações dos personagens deixando claras as intenções da cena. É meio convencional às vezes, mas resolve.

Rodando ao mesmo tempo, temos sempre uma câmera B, que tenta contar a mesma história de forma mais indireta. Cobre a cena através de reflexos, pelas costas dos atores, faz os closes, busca enquadramentos menos óbvios. Mostra a nuca em vez do rosto, uma sombra em vez do corpo do ator. Sugere a história mais do que a mostra. Se a câmera A é prosa, a câmera B é poesia. Desta câmera deverão sair "os melhores momentos" do filme, mas como no futebol, sabemos que só a jogada de efeito não funciona. É preciso ter uma câmera "A" levantando para esta "B" cortar.

Finalmente, há uma câmera 16mm que entregamos ao acaso, ou para Deus, como diz o César. Usamos basicamente para desperdiçar negativo. Ela em geral fica amarrada com fita crepe num canto e quase sempre roda sem operador, é acionada por quem estiver mais perto. O aproveitamento das imagens desta câmera-do-acaso é baixo. É como lançar uma rede sem grandes expectativas para eventualmente puxarmos imagens inesperadas. E acontece. Curioso que sempre chamamos esta atitude de buscar imagens ao acaso de "pescaria", achei que nós tivéssemos inventado esta expressão, mas descobri agora, com o canadenses, que eles também usam a mesma expressão: "Fishing".

O uso de câmeras simultâneas não é muito habitual no Brasil, pois aparentemente encarece um filme. É preciso mais equipe de câmera, gasta-se mais com aluguel de equipamento ou com negativo. Mas se computarmos a redução do número de diárias que isso gera, acho que a conta se fecha a favor. Neste caso tínhamos orçado 57 dias de filmagem mas devemos terminar o filme em 50. Essa semana economizada está diretamente relacionada ao monte de câmeras e (talvez) esta economia compense os custos extras mencionados. Mas, mesmo que não haja vantagens econômicas, essa maneira de filmar vale a pena. Ela nos permite quase nunca repetirmos um mesmo enquadramento em duas horas de filme e libera o ator que, nem que queira, consegue interpretar para a câmera, já que está cercado. Também me livra do chato (e às vezes inútil) trabalho de decupar o filme. O que fazemos é montar a cena como se fosse teatro, sem pensar em câmeras e depois cobrimos o máximo possível. A decupagem acontece na sala de montagem, o que é uma vantagem, como tenho constatado, pois muitas vezes entre a imagem bem enquadrada da câmera A, que foi previamente planejada, ou a mesma cena meio encoberta da câmera B temos usado a segunda opção na montagem. Neste filme, que é sobre olhar, mas não ver, esconder um pouco o que se passa ajuda a colocar o espectador no mundo dos personagens cegos, quero crer. De qualquer maneira, eu dificilmente planejava um enquadramento onde um ator cobre o outro

intencionalmente. Esses momentos acontecem por sorte e às vezes são ótimos.

O César, em geral, defende que a história seja contada mais pelas imagens e sons e reclama da quantidade de palavras do roteiro. Certamente o Marco Antonio Guimarães, que vai fazer a trilha, apoiará esta visão. Atores e roteirista gostam de diálogos e às vezes não entendem o exagero de posições de câmera que usamos. Eu tento ter o máximo dos dois mundos. Apoio sempre sugestões de novos pontos de vista que não haviam me ocorrido e incentivo os atores a aumentar seus textos para ajudá-los a entrar na história. Faço isso mesmo sabendo que cortarei o excesso de palavras na montagem, ou que dificilmente usarei um determinado ângulo que está sendo rodado. Mas nunca se sabe, então arrisco. O tempero entre a narrativa das palavras e das imagens vai ser encontrado na montagem, que é quando realmente o filme toma forma. Já aprendi que numa sala fechada, tranqüila e concentrada, nem sempre a decisão que me pareceu mais acertada no set prevalecerá, então, na dúvida entre uma opção ou outra, rodo as duas.

Admiro a capacidade de abstração de diretores que conseguem pensar seus filmes de ponta a ponta com antecedência, diretores que desenham storyboards e depois cumprem à risca o que planejaram. Já tentei fazer isso, mas fico tão focado em fazer o que planejei que acabo não vendo as idéias vivas que acontecem no set. Já filmei muito como um clarinetista que toca seguindo uma partitura, hoje acho que filmei mais como jazz. Você me entende.

Postado por Blog de Blindness às 12:11 103 comentários
Marcadores: 11, Câmeras, Don, Gincana, McKellar, Metodologia, São Paulo

SEGUNDA-FEIRA, 22 DE OUTUBRO DE 2007

Post 10: Sobre Cabeça de Vento, Narradores e Homenagens



Mark Ruffalo respira o ar do rio Pinheiros
(foto de Yoshino Kimura, a Mulher do Primeiro Homem Cego)

Parece uma maldição que me persegue. Perdi meu roteiro novamente. Digo novamente pois também perdi meu roteiro três semanas antes de acabar "Cidade de Deus" e o mesmo aconteceu com o roteiro do "Jardineiro Fiel". Claro que eu poderia imprimir uma nova cópia, mas nem é o caso, de tanto lê-lo já decorei completamente a história. O que me faz falta não são os diálogos ou as descrições das cenas, mas sim as anotações e idéias que fui rabiscando nos cantos ou no verso das páginas desde dezembro do ano passado. As idéias que me pareceram boas eu até lembro, mas certamente vou esquecer detalhes que nunca chegarão a ser filmados. Merda. O pior é que eu tenho certeza de onde deixei. Estava na prateleira de livros no cenário da casa do Médico. Alguém tirou do cenário, provavelmente para não aparecer em quadro, enfiou numa caixa qualquer e eu nunca mais vou vê-lo, já sei. Agora

tenho que terminar de rodar assim mesmo, às cegas. Já vi este filme.

O destino de um roteiro é sempre muito triste, esse que perdi levou 5 ou 6 anos para ser concluído e no dia seguinte em que acabarmos a filmagem, passaria a ser papel inútil. Pouquíssima gente vai se dar ao trabalho de ler aquelas páginas novamente. As cópias que tiverem sorte serão recicladas, a maioria vai para o lixo mesmo. É triste porque pouca gente se dá conta da complexidade e do número de questões que envolve a criação de um roteiro. Quer um exemplo?

Quem conta a história? Esta é em geral uma das primeiras decisões que um escritor tem que tomar. No cinema é a mesma coisa, a escolha de quem será o narrador transforma completamente um filme. Nos outros (poucos) filmes que fiz esta questão é facilmente respondida mas nessa Cegueira a coisa é mais complexa. Vou teorizar um pouco. Para quem não gosta de blá, blá, blá, até o próximo post.

No começo de "Blindness", quem conta a história é o diretor (eu mesmo) com a ajuda da equipe, claro. Conto a história colocando a câmera, os microfones e com eles, o espectador, sempre no meio da ação. Por eu ser um narrador privilegiado, que já leu o roteiro até o final, você, o espectador, vai perceber que há uma epidemia se alastrando antes mesmo que os personagens se dêem conta disso, coitados. Como também sou um contador que está fora da trama, posso pular de um personagem para outro e acelerar os acontecimentos para chegar mais rápido ao segundo ato quando todo mundo vai para uma quarentena num asilo. (Sinto muito para quem não leu o livro e não sabe do que estou falando. Aliás, quem não leu deveria ler. É livro que se devora num final de semana). Voltando: Quando a ação se desloca da cidade para o asilo o contador da história deixa de ser o diretor e passa a ser a Mulher do Médico. É através do seu olhar que vemos o que acontece. Colada nela, a câmera fica trancada no asilo de quarentena também, vê ou sabe apenas o que a Mulher do Médico vê e sabe. Esse é o momento em que a trama desacelera um pouco para que o espectador embarque na viagem desta personagem vivendo junto sua experiência. Por sorte tenho a Julianne Moore a bordo e definitivamente ela sabe como fazer os espectadores compartilharem as experiências e emoções desta Mulher do Médico.

A história segue, a situação evolui devagar. Passado um pouco da metade do filme entra em cena um novo personagem, o Velho da Venda Preta (Danny Glover), para mim um alter-ego do Saramago, com o já disse aqui. De repente, sem mais, ele começa a narrar o que se passa no asilo. Diferente do olhar da Mulher do Médico, que nos mostra os fatos, a voz deste narrador tardio, o Velho da Venda Preta, nos conta o que se passa na cabeça dos personagens, conta uma história mais profunda narrando as implicações e conseqüências do que acontece, criando uma nova camada de leitura para o filme. Então, no terceiro ato, quando todos os personagens voltam para a cidade, os dois outros narradores, o diretor e a Mulher do Médico, se juntam ao Velho da Venda Preta e a história passa a ser narrada alternadamente pelo olhar dela, pela voz dele e pela câmera, que coloco onde bem entendo (ou onde o César sugere ou permite).

Esta mudança de narrador afeta a linguagem e estabelece o ritmo do filme. O primeiro ato é mais clássico, a história avança agilmente da maneira como acontece na maioria dos filmes. No segundo ato, o da observação da Mulher do Médico, o filme viaja mais, é menos objetivo e divaga como uma mulher. (Sim. As mulheres são melhores em divagações do que os homens) Finalmente, quando entra a narração do Velho da Venda Preta o filme volta a ter uma trama mais linear, mas somada a uma leitura do que se passa. Essas três maneiras de contar a história dão a cara ao filme e isso já estava indicado no roteiro. Ou seja, qualquer decisão do roteirista pode transformar o filme radicalmente não só em seu conteúdo, mas em seu formato. Há uma pequena guerra nos EUA no momento, entre os roteiristas e os estúdios. Eles querem ser

reconhecidos como autores dos filmes no mesmo patamar que os diretores com cachês e prestígio igual. Acho mais do que justa esta reivindicação. Só porque o que escrevem vai para o lixo no final da filmagem não quer dizer que seu trabalho não tenha a mesma, ou às vezes maior, importância do que o trabalho do diretor.

Muitas vezes quando penso num roteiro, fico quebrando a cabeça para tentar achar uma trama que nunca pare de se desenrolar, (essa é a primeira lição que se aprende em cursos de roteiro, se uma cena não transforma a história ela está sobrando e deve ser cortada). Com esse filme aprendi que às vezes não é preciso fazer a trama andar, o simples deslocamento do ponto de vista, a troca de narrador, gera um enorme movimento mesmo que a ação pare. Isso era apenas uma idéia teórica que agora confirmei na prática. E parece funcionar. Aliás, não é nenhuma novidade a troca de narrador num filme. Muitos filmes são apoiados nesta idéia, uma mesma história vista por diferentes ópticas. Minha bíblia do roteiro, que é "Goodfellas" (os "Bons Companheiros"), escrito pelo mesmo autor do livro, Nicholas Pileggi, faz isso muito bem. Quem conta a história da Máfia no filme é o Henry Hill, (personagem do Ray Liotta) mas de uma hora para outra, sem aviso, sua mulher, Karen (Lorraine Bracco) passa a narrar. O Bráulio Mantovani e eu até tentamos fazer o mesmo em "Cidade de Deus", mas como aquela história já era muito confusa resolvemos deixar apenas um narrador, o Buscapé. Só não copiamos "Goodfellas" por que não deu certo.

Os bons filmes estão aí para serem copiados, ou "homenageados". Não são poucas as "homenagens" que presto.

(E se alguém encontrar um fichário de capa de plástico azul com um roteiro todo rabiscado dentro, já sabe. É meu. Façam a gentileza de devolver ou me informar através de um comentário neste blog, que tenho lido regularmente).

Postado por Blog de Blindness às 11:11 150 comentários
 Marcadores: 10 , [Homenagem](#) , [Narrador](#) , [Roteiro](#)

QUINTA-FEIRA, 18 DE OUTUBRO DE 2007

Post 9: Sobre simplicidade, Japoneses e Sacadas.



Iskya Isseya - Primeiro Homem Cego (foto de Alexandre Hermel)

Tirei um peso das costas. Explico:
 No roteiro, há uma relação conflituosa entre o Primeiro Homem Cego e A Mulher do Primeiro Homem Cego. Eles já são apresentados brigando. A Mulher é tão egoísta que não consegue ficar ao lado do marido nem quando ele acaba de perder a visão. 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. Roteiristas sabem que o conflito é a melhor gasolina para qualquer história.

Para o papel do Primeiro Homem Cego e sua mulher, convidei dois atores japoneses, Yoshino Kimura e Yuske Isseya, que coincidentemente começaram a namorar assim que foram escalados. Na história eles cegam, vão para uma quarentena, mas mesmo assim quase não se falam. Ao pensar nessa situação sem saída deste casal me veio uma imagem: Os dois sentados num banco diante de um enorme muro, no meio do lixo. A imagem então virou uma cena, que já filmei. Eles começam lado a lado, estão banhados pela cálida luz de uma fogueira que crepita aconchegantemente. Tudo ao redor está desfocado, a imagem é romântica e ele tenta reconfortá-la. Havia um texto no roteiro, mas o Yuske me pediu para substituí-lo por uma história real de uma experiência que ele viveu com a Yoshino, que aconteceu também na frente de uma fogueira. Ela não sabia que ele iria mudar completamente o texto.

Rodamos as câmeras sem ensaiar ou avisá-la da mudança, e ele começou: "Você se lembra do dia em que nos conhecemos? Foi no ano novo, em um templo, diante de um fogo como esse, estava frio, nós nos encostamos e ficamos aquecidos, não queríamos mais nos descolar". E continuou acrescentando alguns detalhes daquele dia num tom emocional. Neste momento ela já estava lacrimejando. A cena me pareceu linda, mesmo eu não entendendo patavina, pois foi falada em japonês.

"-Você se lembra daquele dia?", concluiu. Então, como um samurai desembainhando a espada, ela responde: - "Fique quieto. Eu não consigo fingir". Nesta hora vou cortar da imagem romântica em close e revelar que estão sentados no banco diante do tal muro e revelamos que o fogo vem de uma pilha de lixo sendo queimado. O foco da imagem "real" arrasa a imaginação desfocada. Não há mais comunicação entre eles. Nem brigar ela briga e a relação dos dois piora ainda mais. (Aliás, tudo parece só piorar neste filme.)

Como é sempre mais fácil derrubar do que construir, foi bico plantar esse conflito entre o casal, mas depois era preciso criar uma solução para eles. Durante semanas conversei com os atores e com o roteirista sobre possíveis cenas para a reconciliação dos personagens. Um pedido de desculpas, sexo, discutiríamos a relação? Todos os caminhos me pareciam demasiadamente melodramáticos ou óbvios. Eu gostaria de encontrar algo bem simples. A simplicidade é sempre mais tocante, mas é impressionante como só o repertório de clichês vem à tona nestes momentos. O tempo passava e nada. Fomos para o Uruguai e a necessidade de acharmos um final para a trama do casal começou a aumentar. Já estamos rodando as últimas cenas da história (ainda falta rodar todo o início) e até hoje não tínhamos uma saída para este conflito plantado. Então, essa tarde, sentado no set com os atores, o próprio Yuske me entregou a solução de bandeja: Como há uma lareira na casa do Médico para onde todos os personagens vão no final, a idéia seria colocar o casal ali, ao lado do fogo, fazer um enquadramento muito parecido com o da cena do muro e então a Mulher do Primeiro Homem Cego, que estaria em silêncio ao lado do marido, talvez pensando sobre os vários acontecimentos pelos quais passou durante as últimas semanas, de repente, vira-se para ele e responde a pergunta de semanas atrás:

"Eu me lembro daquele dia sim". Ele sorri levemente. E assim a conexão entre os dois se restabelece. Ponto.

Claro que sem eu descrever o percurso dos personagens daquele dia do muro até esse momento essa solução parece meio besta, mas a idéia é mostrar que toda a experiência e o sofrimento pelo qual ela passou de certa forma destamparam alguma coisa nela (a visão?) e que nesse restabelecimento do contato com o marido está sintetizada sua transformação. Bonito, não? (Bem, talvez assim, lido, não pareça tão bom, mas com aqueles atores e falado em japonês acho que vai ficar bacana.)

De qualquer maneira gosto destes momentos, quando alguma peça que estava faltando se encaixa no quebra-cabeça, quando um corte modifica uma cena, um movimento de câmera parece ter alma, ou ainda uma música colocada veste uma seqüência. São momentos vivos. Ser surpreendido por eles é o maior prazer desta profissão. Gostaria de acreditar que são também esses momentos que conectam os espectadores aos filmes, mas imagino que 95% destas sacadas se percam em algum lugar entre a tela e as poltronas do cinema e, como o replicante no final de Blade Runner, me pergunto: "Onde vão parar todos esses momentos?"

Mesmo assim trabalho forte pelos 5% que podem chegar até o destino, que é a mente do camarada sentado na poltrona olhando para a tela branca banhada pela luz do projetor.

Há um pouco de Sísifo neste meu ofício.

Postado por Blog de Blindness às 13:01 151 comentários
 Marcadores: [Conflito](#) , [Japoneses](#) , [Sísifo](#)

SEXTA-FEIRA, 5 DE OUTUBRO DE 2007

Post 8: Sobre Esmalte, Maconha e Lance de Dados.

Durante um ensaio, o Gael (García Bernal) andava vendado por um corredor cheio de lixo cenográfico quando pisou num tubinho circular. Abaixou-se, pegou o volume sob seus pés e sem saber do que se tratava, desrosqueou a tampinha e cheirou. Era esmalte. Teve um impulso de passar na unha, mas se conteve. Esta pequena experiência casual modificou a linha de seu personagem e, com isso, o filme todo.

Convidei o Gael para fazer o papel do Rei da Camarata 3 porque imaginei que ser ia mais surpreendente um vilão boa pinta, com cara de garotão inofensivo. Já haviam me dito que ele é um ator que costuma interferir bastante na criação de seus personagens e essa foi mais uma razão para chama-lo. Gosto de ouvir idéias alheias e as uso sempre. Quando a gente coloca fichas no inesperado, ele acontece. Paguei para ver.

O Gael chegou no Canadá só em nossa terceira semana de filmagens, e foi no seu primeiro dia de ensaio que ele pisou no tal vidrinho. Ao cheirar o esmalte, pensou que o mesmo poderia acontecer com seu personagem e, portanto, o Rei da Camarata 3 poderia perfeitamente estar com as unhas pintadas na cena onde promove uma orgia com as mulheres das outras camaratas. Achei a idéia meio esquisita, mas dei corda. Não queria cortar a onda dele no nosso primeiro dia de trabalho. Quando a Micheline, maquiadora, soube disso veio me perguntar se eu queria mesmo pintar as unhas dele de vermelho. Minimizei: "A cena é escura, nem vai dar para ver direito. Allons y*" (* "Vamos nessa", em francês. Ela é de Quebec)

Para que o personagem não fosse confundido como uma drag-queen em potencial, ou para que o espectador não achasse que estivesse assistindo a "Má Educação-II" ao ver o mexicano com as unhas pintadas, antes de rodar a primeira cena do Rei pedi que ele encontrasse o esmalte por acaso, enquanto falava seu texto. A idéia era fazer o uso do esmalte parecer mais acidental e menos intencional. Só que ele foi muito mais longe e fez metade da cena mais concentrado no esmalte do que em seu texto. Achou o frasco, pegou, abriu, cheirou, passou o esmalte em cada unha, assoprou, esbarrou no vidrinho que caiu no chão, saiu procurando. Ia falando com os outros personagens completamente distraído, interessado apenas no esmalte. A cada tomada, ele acrescentava mais algum detalhe desta historinha paralela. O resultado ficou muito engraçado. O vilão cruel ficou parecendo um trapalhão que havia fumado três baseados, alheio ao sofrimento que estava provocando ao seu redor. Um cara mais irresponsável do que perverso e

talvez por isso mesmo até mais assustador. Gostamos do resultado.

Uma vez encontrado este tom, resolvemos fazer as outras cenas do Rei na mesma direção. Com isso esse vilão meio xéu-bléu-bléu acabou virando o personagem mais cômico do filme. O espectador deverá detestá-lo por suas atitudes mas, ao mesmo tempo, poderá ter alguma simpatia pelo seu tom de moleque descompromissado. Humor é sempre um golpe baixo. Difícil resistir.

E foi assim que aquele pequeno incidente no corredor funcionou como um gatilho para que o Gael inventasse seu personagem. O tom encontrado trouxe oxigênio para a história e abriu um viés que não estava nem no roteiro e nem na minha cabeça no início das filmagens.

Lição do dia:

Criação é assim. Como um lance de dados, jamais abolirá o acaso.

Postado por Blog de Blindness às 06:39 93 comentários
Marcadores: [8](#) , [construção](#) , [dragqueen](#) , [esmalte](#) , [gael](#)

QUARTA-FEIRA, 3 DE OUTUBRO DE 2007

Post 7: Sobre Frio, Chivitos e Sistema de Irrigação

Depois dos abraços de despedida, fui ao mercado de Montevideo com o Quico (meu filho) comer o tal do Chivito, bomba de gordura e caloria, mas que faz jus à fama. Viemos digerindo pela Calle Piedras ouvindo um som que vinha da rua: "Na Boquinha da Garrafa", remix. Acredita? A esquina com a Collon havia sido fechada, a produção colocou um DJ na calçada, cerveja e vinho numa mesa e estava rolando nossa "wrap-party" uruguaia. Wrap-parties são as festas de despedidas dos filmes, são sempre emocionais pois para a maioria das pessoas é um adeus para sempre. Já fizemos a wrap-party canadense e agora falta ainda a brasileira. Os uruguaiois estavam com a corda toda e sacudiram la cristaleira.

A idéia de vir filmar em Montevideo nasceu como uma piada. Em março, andávamos pelo centro de São Paulo procurando dois quarteirões para serem transformados em uma rua de comércio sofisticado. Mas, frustrados com a quantidade de fios, placas e deterioração das calçadas e das ruas de São Paulo, começamos a considerar outras cidades para estas cenas. Campinas? Curitiba? No meio desta conversa, ali no Parque Dom Pedro, o César Charlone, fotógrafo, veio com a sugestão: "Porque não vamos para Montevideo?".

Apesar de estar há 30 anos no Brasil ele é um Uruguaio patriota e costuma engrandecer descaradamente as qualidades de seu pequeno país. Rimos da idéia absurda e continuamos a nos deprimir com o abandono da zona cerealista de São Paulo. Mas Uruguaiois são persistentes. Uma semana depois, o César nos entregou um pacote de fotos do centro velho de Montevideo. Eram fotos de um conjunto de prédios muito bonitos em ruas praticamente vazias. Parecia um estúdio.

"Parece bom, mas nunca vamos conseguir fechar um lugar destes durante a semana", expliquei.

"As fotos foram tiradas sexta feira", ele retrucou.

"Sério?"

A idéia maluca soou mais razoável e decidimos dar um pulo em Montevideo só para conferir. "Ver-te e amar-te foi um só instante", recitou o poeta parnasiano dentro de mim.

Decidi filmar no Uruguai. E fomos. (Sempre me impressiono ao ver como os diretores são mimados). Só depois de nos vermos encalacrados

na burocracia entre os dois países é que percebemos que este negócio de Mercosul é mera balela. Levar qualquer coisa de um país para o outro é como tentar entrar com uma Ak-47 na área de embarque de um aeroporto americano. Mas já era tarde para recuar. . O resto é história.

Fechamos dois quarteirões da Collon e mais parte das transversais. O Tulé, diretor de arte, transformou os casarões abandonados em restaurantes, cafés, livrarias, pet-shop, farmácia, uma loja da C&A (que entrou apoiando o filme) , uma loja do Alexandre Herchcovitch – que nos deu um monte roupas e ainda fez uma participação bebendo água da sarjeta. Nos preparamos bem para aquele dia de filmagem: havia quatro caminhões pipa e um sistema de irrigação complexo que criava uma chuva artificial em quase 200 metros de rua. Com 10 atores e uma centena de figurantes molhados, no frio, com vento, cachorro, quatro câmeras rodando ao mesmo tempo e apenas um dia para filmar esta seqüência, eu tinha tudo para viver o pior dia de minha vida. Mark Ruffalo prometeu ficar fazendo piada o tempo todo para levantar meu moral. Rodamos antes outras ceninhas em Montevideo até chegar o dia da esperada diária de chuva e desespero.

Dormi mal na noite anterior. Não consegui parar de ficar organizando mentalmente tudo o que precisaria acontecer e pensando em que ordem filmar. As 6 da manhã eu já estava no saguão do hotel. Lá fora um vento katrínico nas copas das árvores e as rajadas de chuva contra as vidraças pareciam efeito especial mal feito, de tão exagerado. Para piorar estava muito frio. Ouço sempre histórias de diretores que maltratam equipe e atores para conseguir o que buscam, mas infelizmente não me encaixo nesta categoria. Fico com pena de todo mundo. Então resolvi mudar os planos da noite mal dormida, adiar a cena complicada e começar a filmar uma ceninha dentro de uma confeitaria na esperança de que o tempo melhorasse. Com um olho na cena, (que ficou bem fraquinha, aliás) e outro na janela, fui vendo o vento ceder um pouco. Paramos para o almoço e sabia que depois disso não daria mais para empurrar com a barriga a cena da chuva. Eu havia conversado com os assistentes de direção sobre o que deveria acontecer na rua, mas não participei de nenhum ensaio, então comemos rápido e fomos para o set percorrer todo o espaço. O Celso ia me dizendo o que aconteceria em cada lugar: “Dois caras aparecem naquele balcão, uma garota vem catar água com a panela aqui, três pessoas peladas vão cruzar o quadro por aqui, o Herchcovitch vai beber água nesta sarjeta, um grupo aqui, outro lá etc., etc., etc”. O plano pareceu muito bom, fizemos alguns ajustes teóricos, mas a dúvida persistia: “Será que isso tudo vai funcionar quando o assistente gritar ‘ação’?”

Enquanto o César posicionava as câmeras andei com o elenco por todo o percurso lembrando-os de que deveriam parecer felizes naquela chuva gelada, conversei com o Alexandre, treinador do cachorro, sobre o que o Bernie teria que fazer, pedi desculpas para todo mundo pelo frio que iriam passar e resolvi rodar três vezes em seguida, sem cortar. Assim todos passariam frio por uns seis minutos e poderiam ir se reaquecer depois. Melhor do que ficar se molhando e se aquecendo várias vezes a tarde toda. Aquecedores, cobertores ,chocolate quente e este tipo de conforto foi organizado pela produção para as pausas, mas mesmo assim era difícil. (E para falar a verdade nunca vi o tal chocolate quente.)

“Roda e reza”, pedi ao Walter, assistente. E a coisa funcionou. Mágica.

Demos uma pausa para a galera se reaquecer e reposicionamos as câmeras. Fizemos mais três passadas seguidas e mais uma pausa para aquecimento. Tínhamos tempo e água para fazer ainda mais três passadas mas, ao subir a rua vi um cara sem camisa completamente azul, depois vi a Alice Braga, já meio roxa e tremendo. Toquei nela e parecia que estava morta de tão fria. Ninguém estava reclamando, mas achei melhor parar. Me arrependi depois. Deveria ter feito algumas ceninhas isoladas que estavam preparadas, mas quando isso me ocorreu todo mundo já havia se dispersado. Merda, pensei. Mas não importa. No

final deu mais certo do que eu previa e a cena está en la lata. E está bonitaça, com dizem los hermanos. E esse foi o último dia de trabalho no Uruguai. Quando começou a soar um Axé Remix na festa achei que aí também já era demais. Como o Chivito já estava digerido e todo mundo estava feliz, aquela era minha deixa para me pirulitar. E fui.

Agora é no Brasil.

Postado por Blog de Blindness às 06:22 [65 comentários](#)
 Marcadores: [Braga](#), [Charlone](#), [Chuva](#), [Herchcovitch](#), [Tchan](#), [Uruguai](#)

SEXTA-FEIRA, 28 DE SETEMBRO DE 2007

Post 6: Sobre cocô, civilização e barbárie

– Este corredor não se parece com os corredores descritos no livro, paniquei.

Excrescências tomam conta do romance, a ponto de termos que virar as páginas devagar para evitar o ventinho fétido que as palavras exalam mas, por alguma razão, a podridão na literatura não perturba tanto quanto imagens de imundice. Pensando nisso, e para evitar fazer um filme em que a audiência tivesse que tirar os olhos da tela o tempo todo, resolvi ser bem menos generoso em termos de sujeira do que foi o Saramago. O departamento de arte bem que preparou um verdadeiro catálogo de fezes feitas com chocolate e outras misturas, desenvolveram um know how incrível para recriar diarreia, cocô de pessoas que comem fibras, de quem só come proteína. Um primor. Apesar de impressionado com o resultado, decidi ser econômico no uso da tecnologia desenvolvida. Nêgo vai ter que olhar nos cantinhos do quadro para ver a sujeirada. Eu estava feliz com isso, até que naquela tarde me bateu a referida dúvida:

– Falta cocô? Será que me acovardei e estou fazendo um filme limpinho? Será que a situação que deveria ser insustentável vai perder o peso por causa da minha calhordice asséptica?

A primeira providência para aplacar a dúvida foi pedir para a arte emporcalhar 20 metros de corredor. Aproveitei o tedioso tempo esperando as maquiadoras mandarem os atores para o set, armamos um grande trilho e rodamos a nojeira num longo movimento de câmera. Gente urinando, uma mulher pisando em cheio num montinho, esse tipo de coisa. Não sei onde vou usar esta imagem, mas se na montagem eu sentir que falta sujeira, sapeco um pedaço deste traveling. Isso talvez não melhore o filme, mas vai satisfazer milhares de fãs do livro que esperam ver o pacote completo. Tem gosto para tudo. Com esta medida paliativa o pânico cedeu um pouco e outra das 560 questões que ocupam minha cabeça ocupou o topo da lista de preocupações.

“Ensaio Sobre a Cegueira” permite tantas leituras que a toda hora me pego conferindo se este ou aquele viés da história estão contemplados no que tenho filmado. Cada vez que me asseguro de um ponto, outras quatro dúvidas aparecem. – “Tudo, não teremos”, dizia meu avô. Mas bem que tento.

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 me dera fazer um filme com 5% desta qualidade.

A primeira imagem que me veio ao ler o “Ensaio Sobre a Cegueira” foi a da nossa civilização como uma complexa estrutura, como aquelas que se

formam ao acaso no jogo de pega-varetas. De repente, uma vareta é retirada (a visão) e a estrutura toda desaba. 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.

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 e suas vidas se resumem a comer, transar, defecar. 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.

Um psicanalista freudiano poderá dizer que esta história é uma ilustração da luta entre os instintos de vida e de destruição presentes no homem. Uma feminista diria que é o livro mais pró-mulher que já foi escrito. Os homens são inúteis. Em todos os momentos decisivos da história são as mulheres que resolvem a parada. Em uma entrevista em Porto Alegre, Saramago confirmou esta idéia : "...no caso do Ensaio Sobre a Cegueira ainda é essa a minha esperança: A de que a mulher seja capaz de tomar um novo lugar no mundo e inventar um modo novo de ser"

Há quem faça uma leitura mais política, lêem aqui uma história sobre a criação de uma sociedade onde a única saída possível depende do abandono das aspirações individuais em favor do bem coletivo. (Saramago é um comunista convicto) É também um livro sobre os fantasmas que nossa mente cria para nos atormentar e nos prender, como a religião, por exemplo. (Saramago é também ateu). Fora essas e muitas outras leituras possíveis, ainda tento manter os vários dilemas morais que estão na obra. Qual será o melhor líder, o Médico, que deixa os habitantes da Camarata 1 passando fome por tentar agir sempre eticamente, ou o Rei da Camarata 3, que simplesmente pega toda a comida e depois cobra por ela em nome dos seus? É lícito invadir uma camarata/país de terceiros pelo bem de seu povo? O que é preciso para que pareça aceitável um estupro? Que papo é esse de honra ou dignidade? Quando a coisa aperta todos nós revelamos nosso lado Calheiros?

São muitas questões para um livro só, como se vê, e para piorar, a cada dia descubro uma nova porta de entrada para esta história tão aberta. Evitar que esta infinidade de aberturas não se transformem em furos é minha principal questão neste momento. Furos podem fazer água e colocar a pique este projeto.

(pausa para atender ao telefone)

Acabei de saber que está chovendo lá fora, mas vamos sair para filmar na rua de qualquer jeito, em 6 minutos. Como vou fazer para grudar essa cena que vou rodar aqui em Montevideo com o sol que devemos pegar em São Paulo na semana que vem é o que eu deveria estar me perguntando. Perto desta questão, concreta e objetiva, todas as outras que listei acima não passam de churumelas.

Atravessaremos as pontes quando lá chegarmos, diz sempre a Andréa, sócia e amiga.

Vou na fé.

Postado por Blog de Blindness às 10:26 148 comentários
 Marcadores: [6](#), [Barbárie](#), [Cocô](#), [Leituras](#), [Livro](#)

QUINTA-FEIRA, 20 DE SETEMBRO DE 2007

Post 5: Sobre Malucos e Oficinas.

Acabou a parte canadense do filme. Sentado aqui no saguão do aeroporto de Toronto, tomando conta das malas do Quico, penso na pré-montagem de quase uma hora a que assisti esta tarde com os produtores, antes de irmos fazer um ravióli de despedida na casa do Niv. (Ele cozinha como um chef). "Não está mal", pensei. E sorri sozinho enquanto dava outro replay-mental na montagem.

Esta primeira etapa do filme foi mais difícil em termos de dramaturgia, mas mais fácil em termos de produção. Filmamos por seis semanas dentro da prisão em Guelf, apenas dois dias em Toronto. Sem deslocamentos de caminhões ou trailers, sem precisar controlar pedestres, fechar ruas ou escapar da chuva, o trabalho fica mais concentrado e é mais fácil pensar no filme.

Em Montevideo e São Paulo, nossas próximas etapas, teremos ruas bloqueadas com motoristas impacientes buzinando, o caminhão do gerador vai quebrar e chegar atrasado, cachorros vão latir e precisarão ser localizados e silenciados, o clima no Uruguai vai nos dar uma surra, nuvem quando precisamos de sol e sol quando quisermos nuvens. Por mais que se tente, um set ao ar livre é um convite a problemas e dispersão, mas mesmo assim estou louco para chegar lá. Chega de paredes nesse filme e quero ir logo, mesmo sabendo que teremos também um cachorro em cena, chuva artificial e muitos figurantes em todas as cenas. Sim. A temporada de imprevistos está aberta.

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 e esse pequeno detalhe foi o motivo que quase me tirou deste filme quando pensei em dirigi-lo. Cada vez que imaginava uma cidade ocupada só por cegos a imagem que me vinha era a de uma população caminhando pelas ruas com os braços estendidos como num filme B, ou Z, de Zumbi. Socorro, pensava. Mas sei que cegos não andam assim, então a primeira providência foi chamar o Chris Duvenport, preparador de atores, e convidá-lo para me ajudar a evitar que este Ensaio Sobre a Cegueira virasse um remake da Volta dos Mortos Vivos.

De cara, o Chris aceitou o convite. Chamou sua assistente, colocou uma venda preta nos olhos e foi andar pelo Ibirapuera. Se animou com a sensação e resolveu correr, até encontrar uma árvore. A experiência é uma forma de aprendizado e ele aprendeu com a cabeçada ou com o galo que havia outro caminho para fazer este trabalho: começou então com um grupo bem pequeno de atores numa sala. Todos vendados, foram convidados a explorar o local por horas a fio. 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.

Em maio, ele organizou uma destas oficinas para a equipe do filme. 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. Quem tentar entender qual corredor leva a qual parte do asilo vai perder 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 da 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. Tomara que funcione, agora é tarde para recuar.

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. Esse era o grande desafio do Chris, ajudá-los a manter o mesmo tipo de movimentação sem a venda. Foram tantas as oficinas que em pouco tempo já sabíamos o que funcionava melhor ou mais rápido. Então o Celso Yamashita passou a organizar toda esta figuração na América do Sul enquanto o Chris foi para Toronto e passou a trabalhar com os figurantes de lá. Com ele, foi o Pedro Morelli – estudante de cinema da ECA - USP –, que vai acabar trazendo a nossa experiência na filmagem com os figurantes canadenses para o Brasil. No Canadá, o diretor não pode falar com figurantes, se falar o figurante é promovido a ator e tem seu salário quintuplicado, a produção me impedia de fazer isso, então deixei nas mãos da Bárbara e do Pedro esta função, e acabei não participando deste processo de perto. Nem sei o que eles falavam para a figuração, mas sei que funcionou. Vou continuar fazendo o mesmo aqui.

Como todos gostaram muito das oficinas, propus que fizéssemos o mesmo trabalho com o elenco principal. Na verdade, não tinha muita certeza se eles topariam ficar fazendo um monte de exercícios, são todos atores experientes e cada um ali já tem a própria maneira de se preparar. Mas decidi ir em frente. Todo mundo topou.

Para dar a todos os atores um choque de saída, pedi ao Chris que marcasse o primeiro encontro em nosso escritório, que vendássemos nossos 20 atores e caminhássemos uns 500 metros, até o lugar onde fariamos o trabalho. A única coisa que foi dito a eles foi: “boa tarde, coloquem as vendas e sigam o som do sino”. Parecíamos um bando de moleques brincando de cabra-cega pelas ruas e pelo estacionamento de trailers do “Hulk III”, e de “American Pie VII”. (Sim, vai ter o sétimo.) Aliás, quando estou rodando uma cena, às vezes me distancio mentalmente e começo a ver o set como um play-ground cheio de crianças de quatro anos.

- Agora você era o bandido e colocava o revólver no pescoço dele. Aí você se acovardava, ficava com medo e chorava.

Assim que os atores colocaram as vendas, ainda no corredor do escritório, e o sino foi tocado, todos se movimentaram numa direção, mas o Mark Ruffalo foi na direção oposta. Não queríamos ajudar ninguém, então o máximo que fazíamos era tocar o sino novamente, mas ele se perdia cada vez mais. Isso não vai dar certo, pensei. Senti que o Mark já estava ficando angustiado neste primeiro minuto e a caminhada programada iria durar uma hora, no mínimo. Desistir? Meu lado Senador da república respondeu: Absolutamente não! Com muito esforço e algum sofrimento (meu), ele finalmente conseguiu chegar ao estacionamento. Daí as coisas melhoraram um pouco, ele achou um ombro amigo e não desgrudou mais. Ao ver a imagem, lembrei do quadro “A Parábola dos Cegos”, de Bruegel, e resolvi recriar a mesma imagem em Montevideo. Pensando nas palavras de Cristo segundo o evangelho de São Mateus: “Quando um cego guia outro cego, ambos cairão na mesma vala”. Vou rodar isso na semana que vem. Depois do exercício, o Mark contou que é surdo de um dos ouvidos, o que dificulta localizar um som no espaço, ainda mais num corredor cheio de vidros onde o som rebate como uma bolinha de ping-pong. Imagino que no meio do exercício ele e todos os outros pensavam: “-Where did I end up tying my donkey?”

Depois deste primeiro choque ainda fizemos outros experimentos do gênero com o elenco e o fato é que eles aprenderam muito rapidamente a parecerem cegos sem ter que esticar os braços ou usar a bengala. Mais rápido que os figurantes. Ora, pois. Em cenas muito difíceis alguns atores estão usando lentes de contato que bloqueiam 100% a visão, deixando-os livres para se concentrar na intenção da cena sem se preocupar em parecer cego.

Aliás, isso já nem é mais preciso. Na semana passada, após ter feito uma cena com o Gael, ajudei o Mark a sair do set conduzindo-o pelo ombro, avisando onde havia obstáculos. Levei-o até um canto do corredor e ficamos ali em pé batendo papo. Quando me chamaram no set ele resolveu voltar para o trailer, ofereci chamar o Quico para ajudá-lo a voltar mas ele disse que iria tentar vencer os 150 metros de corredores labirínticos sozinho. Que ator esforçado, pensei. Saiu andando e tateando a parede, mas lá na frente subiu lépido as escadas. Só então percebi que ele estava sem as lentes de contato. Falou o tempo todo me fazendo de bobo, como se estivesse cego. Mesmo a 40 centímetros de seus olhos, não percebi a diferença. Quando fui comentar a tapeação, ele deu risada. Anda fazendo isso o tempo todo com todos e todo mundo cai. Aquela foi a minha vez e não deve ter sido a primeira.

Vejo estes atores tentando ser outras pessoas e me admira sempre como embarcam no sofrimento alheio sem freios, parecem mesmo gostar. Acho que parte do prazer de atuar está nessa possibilidade de ampliar os próprios limites, fugir de si próprio e viver uma experiência em nome de outro, como numa espécie de Second Life profissional. Pensando bem, não é nada mal, às vezes, você poder chorar, xingar, matar, transar com sua mãe e furar os olhos depois, mas tudo impunemente. Tem sua graça.

Profissão de maluco.

Postado por Blog de Blindness às 07:36 [104 comentários](#)
 Marcadores: [Ator](#); [Oficinas](#) ; [Cequeira](#) ; [Maluco](#)

QUINTA-FEIRA, 13 DE SETEMBRO DE 2007

Post 4: Sobre Carisma



Mpho Lohalo e Douglas Silva (foto de Alexandre Hermel)

Às vezes fico olhando para estes atores carismáticos para entender de onde vem a atração que exercem, tentando descobrir o que eles têm que nós, reles normais, não temos. A Sandra Oh (de Sideways) tem isso de sobra. Na primeira vez que a encontrei ela já havia me causado forte impressão, lembro até da cor do seu vestido (e em geral não sei dizer nem a cor da roupa que eu mesmo estou vestindo). Era azul, claro. Fomos apresentados pelo roteirista e diretor Alexander Payne, na ocasião nem sabia que ela era atriz, estávamos em Cannes e achei que ela fosse uma esposa acompanhando o marido na estreia de seu filme (All About Smith). E a esposa me impressionou. De onde vem tamanha

presença?

De qualquer maneira fiquei feliz quando ela mesma pediu para fazer alguma pontinha neste filme, qualquer que fosse. Ela é canadense, grande amiga do Don McKellar, nosso roteirista, e por isso insistiu numa participação afetiva. Criamos então umas poucas linhas para a Ministra da Saúde, justificando assim sua viagem de Los Angeles até Toronto para apenas um dia de filmagem. Depois de muita negociação ela conseguiu convencer os produtores da série Grey's Anatomy a lhe dar esse dia livre.

Valeu. Com a mulher em quadro não sobra nada para ninguém. Um papel mínimo, que a princípio seria feito por um figurante, virou um papel de verdade. Esta foi a lição do dia: qualquer papel merece um grande ator (e qualquer grande ator consegue transformar um papel.) Ainda no quesito carisma, há também neste filme um outro ator, um garoto de uns vinte e poucos anos chamado Mpho Koaho que me impressionou de cara quando o vi nos testes de elenco. A princípio ele deveria ter apenas uma linha no filme como um vendedor numa farmácia que dá uma xavecada mal-sucedida na Alice Braga, mas o cara é tão interessante que aos poucos estou lhe dando espaço e seu personagem tem crescido.

Nas cenas onde há muita gente tenho sempre pedido para o Guilherme Ayrosa, nosso "sound guy", deixá-lo microfonado para aproveitar os cacos que ele sempre manda a queima-roupa. O incentivo a fazer estes comentários meio engraçados e comecei a colocá-lo em ceninhas onde ele não estava previsto. Até pensei em incluí-lo no grupo principal de personagens que escapa do asilo e dar-lhe alguma ceninha extra em São Paulo. Acho que o José Saramago vai me perdoar por esta, ele só não pensou em ter este Ajudante de Farmácia neste grupo principal de personagens por não ter tido a oportunidade de conhecer o Mpho.

Em ambos os casos, da Sandra e do Mpho, o carisma salta aos olhos, não por eu ter uma visão diferenciada, mas por eles terem este "je ne sais quoi" em doses cavalares. E eu continuo me perguntando: onde está esse carisma? No olhar? Em alguma percepção que a gente capta com algum outro sentido além dos cinco mais famosos? Sei lá. Sei que isso não se desenvolve. É como ser alto ou ter olhos escuros. Vem no pacote.

Ontem tive outra confirmação da existência real deste tal carisma. Na hora de começarmos a rodar com a Sandra percebemos que, por um erro de comunicação, a figurinista havia mandado para o set todo o elenco com as roupas de uma outra cena. Fomos obrigados a mandá-los de volta para o trailer-camarim e enquanto aguardávamos os figurinos certos, olhando para o monitor, comentei com o César Charlone, fotógrafo, como estava bonita a luz que esperava os atores. Ele veio então com um papo de que bonita não era a luz que ele havia criado, mas sim o espaço onde estávamos. Afirmou que fotógrafos não fazem muita coisa, apenas 20% do trabalho, e que quem faz uma boa fotografia na verdade é a cenografia, a direção de arte ou os próprios atores. Para ilustrar sua tese (da qual discordo, ainda mais no caso dele) completou que sempre que enquadra a Ronda, a stand in * da Julianne Moore, sente que tem alguma coisa faltando em seu trabalho, mas quando chega a Julianne e ocupa o mesmo lugar, na mesma posição, o quadro parece iluminar-se, a fotografia se completa e a imagem passa a parecer "cinema". A tal da presença, do "je ne sais quoi". Qual é a mágica destas pessoas?

*Os "stand ins" são as pessoas que depois do primeiro ensaio, enquanto os atores vão se maquiar, ocupam seus lugares para que o fotógrafo possa iluminar a cena e ensaiar o movimento da câmera.

Postado por Blog de Blindness às 13:46 106 comentários
 Marcadores: [Carisma](#); [Mpho](#); [Sandra](#); [Oh](#); [Moore](#)

TERÇA-FEIRA, 4 DE SETEMBRO DE 2007

Post 3: Sobre filmagem “al dente”

De cozinha, sei apenas o básico, para não passar vexame. Mas sei que para se preparar um bom linguini ao pesto, tudo tem que ser feito na hora. Assim são também as cenas emocionais, não se pode ensaiar muito antes de rodar para manter vivo o perfume do manjericão e a emoção “al dente”.

Antes destas cenas só fazemos um “blocking”, como chamam aqui no Canadá; passamos mecanicamente os movimentos dos atores para colocar todo mundo na posição certa: câmera, luzes, o azeite, a figuração, liquidificador, nozes, escorredor. Você sabe. Com tudo na pia, pede-se silêncio, roda-se o som, joga-se a massa na água fervendo e a cena tem que acontecer naqueles 8 ou 11 minutos, dependendo do tipo da massa. E esse é o primeiro problema: alguns atores chegam no ponto certo nas primeiras duas ou três tomadas, outros precisam de umas sete ou oito e há quem goste de rodar até 15, 16 vezes a cena. Filmar uma cena com atores com tempos diferentes de aquecimento é como ter que cozinhar um ravióli e um fusili na mesma panela para serem servidos ao mesmo tempo. Foi assim na quarta feira passada.

A Julianne Moore ficou arrasada ao saber que teria que filmar a cena em que ela vem pelo corredor aos prantos depois de presenciar o estupro de 12 mulheres e matar dois dos estupradores. Difícil acertar o tom sem ter passado por estas cenas antes. Mas não tinha jeito. Era isso ou ficarmos parados, pois como nem o Gael Bernal e nem o Danny Glover haviam chegado. Estávamos sem ter o que filmar, então fomos em frente.

O microfone de lapela da Julianne já estava ligado, pude ouvir pelo headphone que, lá do outro lado do corredor, sozinha, ela se preparava respirando fortemente. Enquanto isso, preparávamos nosso lado: luz, câmera, figuração. Então ela começou a chorar e depois a chorar convulsivamente, até que um assistente entrou correndo onde estávamos e anunciou: “A Julie está pronta e pede para rodarmos já”. Nós não estávamos prontos mas, nesta hora não interessa se a mesa não está posta ou se o vinho não foi aberto. Tem que rodar. E rodamos.

Na primeira tomada, ela veio pelo corredor desesperada. Berrou seu texto sem pensar, deixando vir a emoção que viesse. Pegou a nós todos desprevenidos, ao Mark Ruffalo principalmente. Sem querer, ele entrou na onda e respondeu num tom lá em cima também. A cena calou todo mundo no set de tão forte. Cortamos. Apesar de estar com o coração batendo forte, me esforcei para não me deixar ser arrastado pelo tsunami que havia passado, corri para onde estavam os atores e pedi uma outra tomada num tom bem mais baixo. Julie nem me respondeu. Concordeu com um gesto de cabeça e um sorriso técnico e voltando para a primeira posição, disse apenas: “Vamos rodar já, por favor”. Emoção é coisa viva, fugaz. Uma hora está lá, sólida, pode até ser enrolada num garfo e mastigada mas, no instante seguinte, pode se evaporar. Julie tentava não se dispersar para manter sólida essa coisa ainda viva. Algumas reações de figurantes precisavam ser corrigidas, o Guilherme veio me dizer que a bateria do microfone dela havia arriado e tinha que ser substituída e eu queria conversar com o Mark, mas tive apenas tempo de lhe pedir que não pegasse carona no tom da Julianne; e vamos nessa assim mesmo. O som a gente resolve depois.

Sabia que se ficasse cozinhando essa cena por mais 5 minutos alguma coisa se perderia para sempre. Rodamos então a segunda tomada. Uma terceira e uma quarta. Tudo na apnéia, sem respirar entre uma e outra. Maquiadoras, operador de boom, assistentes, foquistas, todos desesperados para dar seus retoques após cada tomada, mas fui segurando o batalhão. Então alguma coisa cedeu.

A Julie (posso chamá-la assim? É como todos a chamam) havia aprendido como deveria fazer a cena e já não precisava ser carregada apenas pela emoção. Tirando um pouco o pé do acelerador, mas sem

deixar a coisa esfriar, pedi que todos os figurantes se afastassem dos atores, era mais rápido do que ensinar-lhes reações melhores, expliquei para a Winnie, a continuista, que nessa cena a continuidade não era a prioridade, não vamos perder tempo com detalhe. Dei apenas um tempo para o Guilherme trocar a bateria do microfone enquanto o César colocava mais duas câmeras para rodarmos ao mesmo tempo e evitar termos que ficar repetindo a mesma coisa por uma hora.

Ainda consegui dar alguma atenção ao Mark, que não estava conseguindo pensar na cena tal tinha sido a correria imposta pela necessidade da Julie e rodamos então mais quatro tomadas tentando achar o ponto exato da cena. Com a pausa, a Julie perdeu um pouco a emoção, mas em compensação o Mark foi encontrando seu tom. Meia hora depois da primeira tomada tudo já estava mais técnico, mais preciso, ainda que já não tão vivo. Paramos então com a minha promessa aos atores que depois de montada a cena, se precisássemos, refilmariamos. A Julie implorou para não ter que passar pela mesma coisa novamente. Vamos torcer, é o que pude dizer.

Ontem, na sala de montagem com o Daniel, vimos que o ideal seria usar a quarta tomada da Julie, ainda quente, mas menos descontrolada e a oitava do Mark. O Daniel vai ter que dar um truque, montando partes de falas rodadas em momentos diferentes e sem um dos microfones, talvez tenhamos que assumir alguma descontinuidade na figuração, mas isso faz parte. Fora isso, acho que a cena está linda. O que importa está lá.

(E quer saber? Se numa cena destas alguém ficar olhando para o fundo da sala para procurar erro de continuidade, merece encontrar. Um baita esforço deste para não vir dizer que não gostou do filme porque o barbudinho atrás da Julianne desapareceu no segundo contraplano? Give me a break!).



Postado por Blog de Blindness às 13:07 [161 comentários](#)
 Marcadores: [Al Dente](#), [Emoção](#), [Julie](#)

SEGUNDA-FEIRA, 27 DE AGOSTO DE 2007

Post 2: Sobre Saramago, bacalhau e ansiedade

Farta Brutos. Que nome.

Cheguei às 22h30 e fiquei em uma mesa de canto comendo tremçoço e aguardando o José Saramago e sua mulher, Pilar, que chegariam a

qualquer momento, vindos de uma noite de autógrafos com Mário Soares.

O Farta Brutos é um dos restaurantes predileto de Saramago em Lisboa. O casal mora em Lanzarote, uma ilha muito árida na Espanha, mas como estavam de passagem pela cidade justamente quando eu voltava de Pequim, resolvi fazer um *pit-stop* para encontrá-lo e ainda passar um dia na "Terrinha", aonde nunca tinha estado. Para esse encontro vieram também o Don McKellar, roteirista, e o produtor, NivFishman, diretamente de Toronto.

O restaurante é um lugar muito pequeno, fica na Cidade Velha e tem umas sete ou oito mesas tocadas pelo casal de proprietários. Nas paredes, muitas fotos de gente conhecida e evidentemente muitas imagens do próprio Saramago. Ao chegar, ele cumprimentou os proprietários com a intimidade de alguém de casa. Tentou, mas não pediu os pratos: o dono do restaurante foi simplesmente mandando para a mesa o que achava que deveríamos experimentar. Não parava de chegar comida. Quando eu já estava satisfeito, fiquei sabendo que aquilo tudo era apenas a entrada. Então começaram a chegar os diferentes pratos de bacalhau. O nome do restaurante fez todo sentido.

Saramago é um homem alto e muito em forma para 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. Estava cheio de perguntas a fazer, mas senti que ele 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. Tentei teorizar sobre o Garoto Estrábico, mas ele não se impressionou: "É só um menino". Ponto.

Dizem que Saramago fala francês melhor do que muitos franceses, mas ele não fala nada em inglês. Então ficamos apenas nós dois conversando em português, enquanto os amigos canadenses tentavam acompanhar com a ajuda da tradutora de Saramago para o alemão, Ray Mertin, que nos acompanhou.

Entre um bacalhau com ovo mexido (à Brás?) e a outro com azeitonas e pimentão, conversamos sobre locações e alguns nomes para o elenco. Ele aprovou, por exemplo, a escolha de Danny Glover para interpretar o Velho da Venda Preta. Isso foi uma boa notícia, uma vez que este personagem será uma espécie de alter ego do próprio escritor, ao menos é como eu estou encarando.

Danny Glover, assim como Saramago, é um homem grande e cheio de vitalidade. A venda preta em um dos olhos da personagem e a catarata no outro tem alguma relação com os pesados óculos do autor e é algo carregado de sentidos. 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.

Na epígrafe do livro Saramago diz: "Se pode olhar, veja. Se pode 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.

Caso eu dê alguma colaboração significativa no roteiro, acho que será aumentar a importância desse personagem na trama. Será como colocar o próprio Saramago na tela (aliás, chamá-lo para atuar teria sido uma

boa idéia e ele talvez aceitasse. O Gael Bernal, que vai fazer o *Rei da Camarata 3*, me disse que uma vez dirigiu o Saramago numa peça de 45 minutos em Guadalajara e que ele foi muito bem. Também, com tamanha presença não precisa de muito mais).

Apesar de feliz pelo encontro, aquela noite me deixou apreensivo. Por ter sempre recusado a vender os direitos de seus livros para adaptação ("cinema destrói a imaginação") 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. Antes não estivesse tão confiante assim, o risco de uma grande decepção seria menor. Sei que nenhuma projeção desse filme será tão tensa quanto a que farei para apresentá-lo ao autor da história.

Já passei por isso antes quando mostrei o *Jardineiro Fiel* pela primeira vez ao John Le Carré. Na cabine estavam apenas ele, a mulher, seus dois filhos, o produtor e eu. Quando acabou a projeção, os cinco segundos de silêncio que se seguiram foram os mais longos da minha vida, até serem quebrados por alguma palavra positiva que nem ouvi direito qual foi, tal o barulho que fez o peso do mundo saindo dos meus ombros. Desta vez, por alguma razão, sinto que a tensão vai ser ainda pior. Terei que estar preparado.

Porque me coloco sempre nessas situações?

Postado por Blog de Blindness às 08:13 [113 comentários](#)

SEXTA-FEIRA, 24 DE AGOSTO DE 2007

Post 1: As Bruxas Toronto - julho de 2007

Primeiro dia de filmagem. Não tivemos tempo para ensaios nas semanas anteriores como planejei, mas o início havia sido bom e estávamos entrando no embalo. Era a última cena a ser rodada no dia. Entre um take e outro corri até onde estavam os atores para pedir que se sentassem um pouco mais à direita na cama. Voltei rápido para minha cadeira em frente ao vídeo-assist para não cortar o clima, mas no caminho fui interceptado pela Ciça.

- São 4h15, preciso ir. Ainda tenho que deixar seu sapato para consertar em algum lugar do shopping em frente ao hotel e terminar de fazer a mala. Tem certeza que não quer que eu mande outro sapato pelo Daniel?

Depois de 15 dias juntos em Toronto, Ciça estava voltando ao Brasil para encontrar a Carolina, nossa filha, que chegaria em São Paulo no mesmo dia vinda da China. Beijei-a meio atrapalhado na frente de toda a equipe que aguardava o fim da despedida. Nos abraçamos por um tempo, cochichamos alguma coisa, e ela se foi. Senti uma certa sensação de abandono. Agora seriam sete semanas dentro de uma prisão em Guelph, esta cidadezinha a uma hora de Toronto, com praticamente nada para fazer a não ser o filme. Ao vê-la se afastar pelo corredor pensei pela centésima vez: "Para que fui aceitar dirigir este projeto?"

O Ensaio Sobre a Cegueira foi publicado no Brasil em 97 ou 98. 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. Naquele ano, minha vida andava estável demais, então pensei que filmar tal história seria o antídoto perfeito contra a incômoda sensação de segurança que eu sentia.

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. A resposta veio rápida: nenhum interesse. Absorvi o tranco, comprei os direitos de *Cidade de Deus* do mesmo editor e esqueci o assunto.

Sobre as bruxas: como 2005 havia sido um dos piores anos da minha vida, decidi fazer de 2006 o meu período sabático: não assumiria nenhum compromisso. E foi assim por cinco meses. Em junho recebi um e-mail de um produtor canadense, que eu não conhecia, me perguntando se eu já havia lido José Saramago e se teria interesse em uma adaptação de um dos seus romances. Para ser simpático respondi: manda. Três dias depois, chegou em um envelope com um roteiro em inglês. Era *Blindness*, o *Ensaio Sobre a Cegueira*.

Devem existir milhares de diretores no mundo. O que fez com que aquele texto viesse cair justamente em minhas mãos? Essas coincidências são assustadoras. Talvez mais impressionado pela magia da coincidência do que motivado pela possibilidade de mergulhar naquele universo tão negro, dei um sinal verde: disse ao produtor Niv Fichman que havia gostado da adaptação, o que bastou para que mais três dias depois ele e o roteirista Don McKellar estivessem almoçando comigo em São Paulo.

Nunca fui um bom surfista, mas ondas do entusiasmo sempre me levam de arrasto, e eles estavam muito animados. Não consegui evitar. Dois meses e meio após esse encontro, lá estava eu no Festival de Toronto anunciando oficialmente o projeto.

Voltando à conversa em São Paulo. Ao sentir que o vento estava favorável, coloquei como condição para meu envolvimento que o filme fosse uma co-produção Brasil-Canadá e que ao menos metade dele fosse rodado em São Paulo. O Niv não só topou no ato como se entusiasmou com a possibilidade de filmarmos uma parte no Brasil. Sugeri a participação de uma produtora japonesa, Sonoko Sakai, que poderia trazer 60% do financiamento, o que nos garantiria total independência de estúdios americanos e propôs ainda que convidássemos a Potboiller, a produtora inglesa do *Jardineiro Fiel*, para fazer toda a parte de contratos e negociações. Com a Andrea Barata Ribeiro e a Bel Berlinck, sócias da O2, como as produtoras do Brasil, fechamos o time.

Quando um jornalista me perguntou, durante o Festival de Toronto, como seria o filme, me dei conta de que não tinha nada muito sólido para responder. Menti que não contaria para não estragar a surpresa. Gosto muito do livro. Há um ano, isso seria tudo de concreto que eu teria a dizer. Não que esse fato me preocupa-se, sabia que com a ajuda dos parceiros descobriríamos o filme durante o processo de fazê-lo.

E o melhor: os parceiros seriam os de sempre, quase a mesma genial equipe que fez *Cidade de Deus*. César Charlone na fotografia, Daniel Rezende na montagem, Tule Peak na direção de arte, Gui Ayrosa no som direto com Alessandro La Roca na finalização e Ana Van Steen na maquiagem. A estes se somariam alguns canadenses que eu ainda não conhecia na época. Com essa turma me apoiando na criação, mas sem saber muito como seria o filme, embarquei na viagem. A experiência me ensinou a deixar antes o vento bater para então decidir o rumo a seguir. Esta é uma das vantagens da maturidade, aprende-se a confiar na intuição.

Em outubro de 2006 resolvi adiar a comédia que pensava em rodar antes e atacar esta *Cegueira* que já estava mais palpável. Marcamos as filmagens para início de julho de 2007 e saímos correndo para colocar o projeto em pé. O ano sabático durou apenas um semestre e eu me vi novamente no meio de um furacão.

Parece uma sina.

Postado por Blog de Blindness às 05:55 [0 comentários](#)

[Postagens mais recentes](#)

[Início](#)

Assinar: [Postagens \(Atom\)](#)

Diário de Blindness

Fernando Meirelles é um arquiteto que passou a dirigir programas independentes para TV nos anos 1980, comerciais nos anos 1990 e finalmente longa-metragens no século XXI. Seus filmes são: O Menino Maluquinho 2 - A Aventura (1998), Domésticas (2000), Cidade de Deus (2002) - nomeado para quatro Oscars, incluindo o de melhor diretor - e O Jardineiro Fiel (2004), também indicado a quatro Oscars. Atualmente, filma seu quinto longa-metragem, Blindness – Ensaio sobre a Cegueira, tema deste diário.

Arquivo do blog

- ▼ 2008 (2)
 - ▼ Março (1)
 - [15: Sobre Fogo Amigo, Concessões e Montagem \(de novo\)](#)
 - Fevereiro (1)
- 2007 (13)

Quem sou eu

[Visualizar meu perfil completo](#)

QUINTA-FEIRA, 6 DE MARÇO DE 2008

15: Sobre Fogo Amigo, Concessões e Montagem (de novo)



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?”

“De fato está meio fraco”, um amigo emendou de bate pronto. Outras vozes se seguiram e por quase uma hora fui anotando a lista de

problemas que me eram apresentados e que, pelo volume, me ocorreu organizar em ordem alfabética.

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.

Não vou aborrecer-lhes (ou alertá-los?) sobre a lista de problemas encontrados no filme, porém o que mais me preocupou foi a dificuldade de alguns amigos em se relacionar com os personagens sem nome e história. Na literatura isso funcionou perfeitamente, mas no cinema percebi que não seria tão fácil.

Como uma espécie de instinto de sobrevivência, minimizei alguns comentários que pareceram ter mais relação com a história do Saramago do que com o filme. Ignorei outros tantos por serem subjetivos, questão de gosto pessoal. Mas fora esses, o resto do pacote não poderia ser ignorado e me preparei para começar uma quinta versão de montagem já no dia seguinte.

De 2h20, esta nova montagem foi para 2h12. Escaldados, só o Daniel e eu assistimos a nova versão, e depois de vê-la já partimos direto para o sexto corte, o qual seria mostrado para os distribuidores e investidores no início de 2008. Trabalhamos entre o Natal e o ano novo e despachamos os DVDs no dia 02 de janeiro.

Do Canadá, Japão e Brasil vieram boas notícias. Em NY, onde fui pessoalmente levar a cópia, deu trave. A eficiente turma da Miramax, distribuidora nos EUA, disse que gostou, mas fizeram muitas ressalvas, principalmente quanto à intensidade do filme.

Por contrato, o corte final é meu, mas os caras sabem o que dizem e aproveitei este expertise e a minha disposição para repensar mais uma vez a montagem. Achei que foram hipersensíveis em relação às cenas de violência sexual e não dei tanta importância aos comentários. Nenhum amigo no Brasil havia levantado este problema. Norte-americanos são mais moralistas, generalizei. Mas mesmo assim, como política de boa parceria, decidi diminuir um pouco a voltagem do filme. Um pouco.

Voltei para São Paulo no dia 14 de janeiro para atacar a sétima versão que deveria ser mostrada em Toronto, em um primeiro test screening. Diretores costumam odiar test screenings, mas eu gosto. Eles colocam de 300 a 500 pessoas num cinema, projetam o filme ainda não totalmente acabado, e na saída todo mundo preenche uma ficha de avaliação cujas duas perguntas mais importantes são:

- 1 – Você classificaria este filme como: excelente; muito bom; bom; regular ou pobre.
- 2 – Você recomendaria fortemente este filme para um amigo?; recomendaria o filme a um amigo?; recomendaria com ressalvas?; não recomendaria?

Fora isso, avalia-se a performance dos atores e o interesse despertado por cada personagem. Há perguntas sobre o andamento do filme – lento, correto ou rápido. Pede-se uma avaliação do interesse despertado pelo início e final do filme, e levantam-se os pontos positivos e negativos, informações que serão usadas para fazer o trailer e o cartaz.

Depois que todos entregam suas fichas, eles mantêm umas 25 pessoas na sala e tem início o chamado focus group, no qual se levantam questões específicas, incluindo perguntas que o diretor ou os produtores queiram fazer.

Pois bem, entre os dias 14 e 25 de janeiro, o Daniel e eu tivemos que

montar a sétima versão tentando solucionar os problemas levantados em NY pela Miramax, fomos para BH por três dias remontar a trilha sonora e voltamos correndo para preparar todo o pacote para o temido test screening em Toronto. Fizemos em 11 dias o que levaria uns 25.

A turma da finalização começou a virar madrugadas para aprontar uma boa cópia. Dia 25 de janeiro, tirei literalmente a fita da máquina aos 45 minutos do segundo tempo e saí correndo para o aeroporto. "Não vai dar tempo, você vai perder o voo", garantiu o motorista. "Provavelmente, mas com o Nelson Jobim no Ministério da Defesa e os amigos do Lula na Infraero e na ANAC eu tenho chances", respondi, "Vamos tentar".

Batata! O voo atrasou 50 minutos e eu embarquei.

Antes não tivesse embarcado

O test screening começou bem. A imagem e o som estavam excelentes. Havia 540 pessoas na sala e gente para o lado de fora. Até o meio do filme senti que a platéia estava comigo, então veio a primeira cena de estupro, quando umas 16 mulheres foram levantando e saindo. "Será que passamos do ponto?", me perguntei. Veio então a segunda cena de estupro e mais 42 (!) mulheres deixaram o cinema. "Sim, passamos do ponto!", respondi para mim mesmo. Eis que chega a cena onde a Mulher do Médico mata o Rei da Camarata 3, e nessa hora minha surpresa foi ainda maior: o cinema explodiu em aplausos e gritos de "well done" assim que a tesoura da Julianne Moore entrou na garganta do Gael.

Alguma coisa está errada quando uma platéia de civilizados canadenses comemora como adolescentes em cinema do interior uma dona de casa cortando a jugular de um ceguinho boa pinta. Capitão Nascimento revisitado. Como saio desta?

O resultado da pesquisa apenas confirmou o que eu já imaginava após a sessão. Os números não foram formidáveis. Entre as razões pelas quais mais pessoas não avaliaram o filme como excelente, os 5 primeiros itens mencionados estavam relacionadas a intensidade:

1 – Cena de estupro muito forte. 2 – Cenas de estupro muito longas. 3 – Muitas cenas de estupro. 4 – Filme muito intenso. 5 – Filme difícil de assistir.

E pensar que eu estava com medo de ter feito um filme muito limpinho... Tive que dar o braço a torcer para o pessoal da Miramax, havia mesmo passado do ponto.

Para completar a noite desastrosa no focus group, uma mulher, que havia avaliado o filme como "pobre", fazia questão de participar ativamente do debate levantando todo tipo de problema que passava pela sua cabeça perversa e despenteada. Se o braço da minha poltrona fosse removível provavelmente teria tentado acertar aquele cucuruto grisalho de onde saía sua voz irritante:

"The sexual violence is totally gratuitous in the film", dizia.

"Fecha essa matraca e vá pentear esse cabelo minha senhora!", eu replicava mentalmente. "E aproveita e bota uma tintura também!"

...

Perdão. Me deixei levar pela emoção.

...

Na manhã seguinte, após uma ótima reunião com os produtores e distribuidores, saí convencido que deveria dar mais alguns passos atrás na intensidade. Estaria me vendendo ao mercado? "Talvez sim", sugeriu minha mulher. "Obviamente que sim", afirmou minha filha. Mas é claro que eu neguei.

Lembrei de um excelente filme que muita gente nem percebeu que era tão bom por causa de duas cenas excessivamente violentas: Irreversível, do franco-argentino Gaspar Noé. Por acaso eu estava na *première* deste filme em Cannes e lembro que parte da platéia saiu no meio da sessão berrando impropérios contra o diretor. O Gaspar Noé se divertia com isso, mas, no meu caso, realmente gostaria que os espectadores conseguissem recuperar algum humor ou boa vontade depois das cenas mais pesadas para chegar até o final da história. A última cena está bacana, vale ser vista.

Mais uma vez frustrada minha expectativa de fechar o filme, me vi novamente na sala de montagem rumo à oitava versão. Desta vez não só aliviaria a barra pesada, mas também tentaria uma idéia meio radical que me ocorreu no vôo de volta: desestruturar completamente a narrativa, até então linear, e com isso poder cortar mais uns 15 minutos do início do filme. Este trabalho tomou mais uma semana, e ao invés de um oitavo corte acabamos montando também um nono e um décimo, que levei à NY para decidirmos qual versão mostraremos no segundo test screening, que desta vez acontecerá nos EUA.

Hoje é dia 25 de fevereiro. Embarco amanhã para NY, mais uma vez para mostrar a versão escolhida. De tanto rever estas cenas minha paciência está se acabando. Imagine o que é ficar assistindo ao mesmo filme diariamente por cinco meses. Cenas ou falas que eu gostava anteriormente agora me parecem ruins ou desnecessárias para a trama, então eu vou cortando fora. Estamos agora com uma hora e cinquenta e nove minutos de filme. Isso parece um processo de destilação ou de redução de um caldo. Tende a sobrar apenas o que interessa, o que tem sabor, quero crer.

Este décimo corte será mostrado para uma platéia norte-americana na quinta-feira, dia 28 de fevereiro. Se tudo correr bem, dia três de março começa a pré-mixagem e estarei livre do filme por duas semanas. Pretendo sumir nestes dias para conseguir reaver um certo frescor antes de começar a mixagem final. Se houver notícias neste interim, ou novas versões a caminho, escrevo mais um texto curtinho.

Mas que a Nossa-Senhora-dos-Test-Screenings seja misericordiosa comigo desta vez.

Amém.

Postado por Blog de Blindness às 03:00 634 comentários
 Marcadores: [Cegueira](#), [montagem](#), [Test screenings](#)

TERÇA-FEIRA, 12 DE FEVEREIRO DE 2008

14: Sobre música, codornas e unicórdio



Intróito: Caro leitor (se ainda houver algum depois deste tempo todo), passaram-se uns dois meses desde meu último texto e confesso que parei de escrever por preguiça. Parei também porque soube que

andaram traduzindo este blog para o inglês e que ele estava se espalhando mais do que o esperado. Isso me obrigaria a medir mais as palavras e eu correria o risco de ficar escrevendo um blog chapa-branca. Então parei. Só que agora resolvi colocar aqui mais uns dois ou três textos para ao menos fechar este processo que comecei. Chega de coisas não terminadas na vida. O texto abaixo foi escrito e abandonado em dezembro. Acabei de terminá-lo e aí está.

Impressionante: o vôo das 19h15 para Belo Horizonte saiu de São Paulo às 19h15. Desde que criaram a ANAC eu não pegava um vôo no horário, e com esse Nelson Jobim no Ministério da Defesa achei que minhas chances de voltar a sair e chegar no horário haviam ido para o espaço (desculpe a digressão, mas como um camarada deste pode imaginar que tem alguma chance de vir a ser presidente do Brasil? Se ele for fiel a sua própria história e inteligência, já já deve propor uma linha direta entre São Paulo e Belo Horizonte de submarino. É esperar para ver. Ele não tem a mínima noção de quem seja ou do que representa. É a mancha negra no currículo do próprio analista...) De qualquer forma o vôo para BH estava no horário. "Bom presságio", pensei.

No dia seguinte iria finalmente ouvir as músicas do filme até então mantidas em segredo pelo Marco Antonio Guimarães, o maestro. O Marco Antonio é o criador do genial grupo mineiro Uakti, banda responsável pela trilha sonora do filme. Formam o Uakti: Paulinho, Arthur, Décio e o próprio Marco Antonio, que é violoncelista, mas nesse trabalho toca chori, gig, tampanário, únicordio, marimba de vidro com arco, entre outros instrumentos.

Na trilha, ele só não pega no violoncelo. Sorte a minha. Não que eu não goste de violoncelo: adoro, mas é que 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 muito usados no cinema, nos falam de emoções de um mundo mais conhecido, e neste filme a música deveria levar o espectador para outro lugar.

O Marco Antonio contou que aprendeu marcenaria ainda criança. Há trinta anos, quando criou o grupo, dividia seu tempo entre ensaios, turnês e sua oficina, onde inventava os próprios instrumentos, trabalho inspirado pelo suíço Anton Walter Smetak – também violoncelista, também inventor de instrumentos. Smetak passou grande parte da sua vida na Bahia, onde desenvolveu um trabalho extremamente experimental.

As sonoridades que marcam as músicas do Uakti provêm de instrumentos artesanais, que contam com boa dose de criatividade: o Pan e a Marimba de Vidro. O primeiro é aquela série de canos de PVC afinados, percutidos com uma borracha ou com sandálias Havaianas, que foi popularizado no mundo pelos Blue Men; já o outro pode ser tocado com uma baqueta ou então com um arco de violino. E ainda há dezenas de outras invenções (para quem não os conhece bem, seus instrumentos e sons podem ser vistos e ouvidos no site

<http://www.uakti.com.br/>).

Pela manhã fui encontrá-los no estúdio Acústico, onde estavam gravando e montando a trilha. Fui sem saber o que iria ouvir. No final de outubro, enviei um DVD com o segundo corte do filme, trocamos alguns e-mails, mas não recebi de volta nenhum acorde sequer. Achei que nesse encontro iríamos falar sobre idéias para a trilha e ouvir alguns rascunhos de música. Foi só no caminho para o estúdio que fiquei sabendo que eles já haviam gravado 60 faixas e que o trabalho estava praticamente concluído. É isso mesmo, 60 faixas, sendo que no filme há espaço para umas 45, no máximo.

Já vi criadores eficientes e independentes, mas o Marco Antonio bateu todos os recordes. É verdade que, na versão de montagem do filme que ele recebeu, usamos 100% de músicas do próprio Uakti, o que lhe dava uma boa referência do clima e dos timbres que gostávamos para cada cena. Por confiar nas hábeis mãos do músico, a notícia de que a trilha do filme ficou pronta antes mesmo da montagem não me deixou em pânico. Tive apenas uma espécie de ansiedade galopante no trajeto até o estúdio, o que só dificultou um pouco a digestão das broas de milho do meu café da manhã. Nada grave...

O Uakti usa instrumentos feitos com cabo de machado, tampas de painéis, sarrafos, garrações plásticos de água, mas ao mesmo tempo o Marco é bastante hi-tech. Incorpora os recursos digitais em seu processo criativo: ele escreve as partituras a lápis num caderno com pautas, grava cada instrumento separadamente e completa seu trabalho de criação juntando as partes no Pro-Tools, um programa de composição. Além de uma enorme liberdade criativa, esse processo deixa em aberto possibilidades de rearranjo das músicas, coisa fundamental quando ainda não se tem o corte final.

Como havíamos combinado a criação de uma trilha mais minimalista, sem temas grandiloquentes, ele mostrou seis músicas para serem colocadas em cenas específicas, com pontos de entrada e saída definidos; depois, me apresentou mais um pacote de 54 temas compostos para tubões, trilobitas, tri-lá, torre, balão, garrafão, tambor d'água, tambor metálico, lata-de-leite-em-pó-em-dó, tubo-grande, peixe, tampanário, garrafa soprada, unicórdio, etc.

Após uma rápida introdução para cada composição, ouvíamos tentando imaginar para qual cena do filme funcionaria. Evidentemente o Marco tinha suas sugestões, mas percebi que ele estava mais interessado em criar um universo sonoro particular para o filme, deixando a nosso critério (meu e do Daniel) a decisão final sobre onde iria cada uma daquelas composições. Independentemente de onde colocássemos cada música, a sonoridade que criou para o filme estaria garantida.

Ter tal liberdade de uso da música me surpreendeu, mas não desagradou. Faixas que o Marco imaginou para algumas cenas específicas inevitavelmente iriam parar em outras. Gosto de deixar uma cena ir para um lado e vir com a música falando quase o oposto. Música leve para cena dramática. Um velho truque infalível. Aquela audição foi como receber de presente um jogo de armar. Música para armar. Um

processo muito diferente que eu jamais havia feito. Voltei para São Paulo com o pacote de canções debaixo do braço, ansioso para começar a colocá-las no filme (e com 1h30 de atraso. Jobim e sua turma da INFRAERO e ANAC tardam, mas “não falham”).

A montagem já estava em sua sexta versão. Muitas cenas precisavam de uma música que as fizesse crescer em tensão, ou que fossem mudando de clima pouco a pouco. Mas como a maioria das músicas eram mais minimalistas, conforme o combinado, percebemos que às vezes o esforço dos atores ou da montagem para colocar ou tirar energia de uma cena estavam sendo atenuados pela música.

Para conseguir estas mudanças de clima, começamos então a combinar mais de uma música numa mesma cena. Às vezes somávamos três ou quatro pistas. Neste processo, o Daniel se sentiu bastante incomodado e insistia que deveríamos mandar tudo de volta para o Marco e pedir-lhe que fizesse sua versão de montagem primeiro, para afinarmos a partir daí. Só que não havia tempo. Tínhamos que terminar uma versão do filme para apresentá-lo aos distribuidores em Nova York, e então fomos seguindo assim mesmo. Acabamos a montagem da música na correria. Mande uma cópia para BH no início de janeiro e em seguida voei para NY. Ao retornar, recebi um e-mail do Marco Antonio, chateado com o que havíamos feito com seu trabalho. Tomamos um pito por termos feito algo para o qual não estávamos equipados tecnologicamente, e muito menos com os conhecimentos musicais necessários.

A solução foi combinarmos uma nova ida a BH onde trabalharíamos juntos ininterruptamente em cada entrada até sair com a música do filme pronta. Isso aconteceu em meados de janeiro.

O Alexandre, como um perfeito anfitrião mineiro, mandou preparar ali na cozinha do seu estúdio deliciosos tutus, carne de porco, angu e até codornas, para não termos que sair da imersão. Em três dias, sem muita pausa, o trabalho foi completado e saímos todos felizes. Partindo da nossa montagem meio Frankenstein, o Marco foi simplificando o trabalho, deixando as músicas por mais tempo, evitando algumas misturas, tirando efeitos que pontuavam demais a ação. Trilha didática é ruim mesmo, aprendemos na prática. Ele fez uma espécie de limpeza geral e sentimos que o filme ganhou com isso. Tudo ficou mais simples e ao mesmo tempo mais complexo – se é que essa contradição possa ser conciliada.

Agora, no início de fevereiro, já estamos na oitava versão da montagem. Como todos os ruídos já estão sendo enviados de Curitiba pelo Alessandro Larocca, nosso sound-designer, provavelmente teremos que remontar algumas músicas, mas aí será um trabalho mais simples, apenas de adaptação do que já está pronto. Estamos na reta final (espero).

Em breve notícias do sofrido processo de montagem e da artilharia verbal dos amigos.