

Fernando Meirelles: a recriação fílmica de *Ensaio sobre a cegueira*

Brunilda T. Reichmann*
Camila Melfi Meneghini**

RESUMO:

Este trabalho apresenta uma leitura crítica da adaptação fílmica de *Ensaio sobre a cegueira*, de Fernando Meirelles (2008), cineasta brasileiro, baseada no romance homônimo de José Saramago (1995), escritor português. Reconhecido nacional e internacionalmente pela adaptação de *Cidade de Deus*, romance de Paulo Lins, Meirelles busca não apenas no texto-fonte do escritor português inspiração para seu trabalho. Ele a encontra na pintura e na música outros hipotextos que agregam intensidade dramática à adaptação do romance.

Palavras-chave: *Ensaio sobre a cegueira*. Adaptação fílmica. Fernando Meirelles. José Saramago.

Introdução

Fernando Meirelles, arquiteto por formação, inicia sua carreira como cineasta com filmes experimentais. Em junho de 2006, após ser contatado pelo produtor canadense Niv Fichman, Meirelles aceita dirigir a adaptação de *Ensaio sobre a cegueira* para o cinema. O cineasta considera o convite uma “coincidência assustadora”, pois oito anos antes havia tentado comprar os direitos do romance sem obter sucesso. Essa adaptação é seu quinto longa-metragem, tendo em sua lista de sucessos a direção de *Cidade de Deus* (2002) e *O jardineiro fiel* (2004).

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, renomado tradutor, jornalista, roteirista e escritor português, ganhador do Prêmio Nobel em 1998, narra uma inexplicável “cegueira-branca”, um “mar de leite” que atinge a população de local indefinido e provoca, aos poucos, o caos na comunidade. Os “novos cegos” são levados, por determinação do governo, para um antigo manicômio, sendo assim isolados dos demais habitantes do local. Nesse espaço “carcerário” passam por muitas dificuldades, entre elas a fome, a falta de remédios, a higiene e a angustiante impossibilidade de comunicação com o mundo exterior. O enredo apresenta-se como pano de fundo para expor o ser humano e seus sentimentos mais recônditos: medo, angústia e vingança. O instinto de sobrevivência e relações conflituosas de poder apoderam-se da narrativa fílmica, assim como o fizera na narrativa ficcional.

Ensaio sobre a cegueira: o literário *versus* o fílmico

A adaptação de uma obra literária para a linguagem fílmica implica, segundo Marcel Martin, em “uma percepção subjetiva, a do diretor” (2007, p. 24). Essa ideia faz com que seja repensada a questão da fidelidade ao texto-fonte – fidelidade que foi, principalmente até os anos 80, um das principais características perseguidas pelos espectadores e críticos de cinema. Essa busca pela fidelidade vem cedendo lugar, há algum tempo, à valorização da criação artística e da intertextualidade. Segundo Robert Stam:

As discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou tradição 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 (2003, p. 234),

Dentre teóricos que analisam essa relação entre obra literária e adaptação fílmica, além dos já mencionados, acrescentamos Brian McFarlane. Este último teórico classifica os elementos do texto literário como transferíveis ou adaptáveis: “A ‘transferência’ será utilizada para denotar o processo através do qual certos elementos narrativos do romance são revelados como passíveis de serem apresentados na forma fílmica, enquanto o termo ‘adaptação’ se referirá ao processo pelo qual outros elementos narrativos deverão encontrar equivalências bastante diferentes no meio fílmico, quando tais equivalências são procuradas ou estão de qualquer forma disponíveis” (1996, p. 13).¹ A transferência e a adaptação dos elementos do romance para o cinema, segundo McFarlane, são alguns dos aspectos mencionados neste trabalho. Em relação aos elementos da narrativa, o teórico segue a linha de pensamento de Roland Barthes e os classifica de acordo com suas funções, definidas como distribucionais e integracionais. As distribucionais, subdivididas em cardeais e catalisadoras, relacionam-se diretamente às ações. Elas representam os elementos que, em sua maioria, constituem os pontos mais importantes da narrativa 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. Os pontos principais do enredo, que representam a essência da obra literária, são mantidos.

A adaptação fílmica de Fernando Meirelles

As filmagens de *Ensaio sobre a cegueira* tiveram início em julho de 2007, com roteiro de Don McKellar, em co-produção com o Canadá e com a participação de produtora japonesa. As filmagens foram realizadas em Toronto (Canadá), Montevideu (Uruguai) e São Paulo (Brasil), mas não há identificação no filme dos locais de produção, imprimindo ao espaço um caráter de indeterminação. O fato de a cidade filmada representar qualquer metrópole do mundo, é, no entanto, captada por narradores (câmara objetiva e subjetiva) que assumem com maior precisão o desenrolar do texto fílmico. Segundo Meirelles (2009), escolher o narrador de uma produção cinematográfica “é uma das primeiras decisões que um escritor tem que tomar”, pois ele afirma que “a escolha de quem será o narrador transforma completamente um filme”.

No início do filme, o espectador visualiza em *close-up*, de forma nítida e alternada, as luzes vermelha e verde de um semáforo, juntamente com imagens desfocadas de carros passando rapidamente. Sons de buzinas e freadas dos veículos são claramente audíveis. Na sequência temos uma imagem em *plongée* (câmara alta), mostrando parte da cidade. Ocorre então o episódio da primeira cegueira: em meio ao trânsito, um motorista, que aguarda juntamente com os outros a liberação do tráfego, não consegue dirigir seu carro, pois passa a “enxergar” tudo branco. Nesse primeiro momento o narrador é a própria câmara, que coloca o espectador frente à ação. A “imagem da cegueira” é mostrada inicialmente por meio do ofuscamento do ambiente e pela incidência de forte luminosidade sobre a tela. Há ainda o recurso sonoro, que é o toque de apenas uma nota musical, similar a um sino. A partir desse primeiro episódio, o espectador irá acompanhar as consequências dessa estranha epidemia que contamina as pessoas do local. O médico que atende o primeiro cego e as pessoas que estavam em seu consultório – o velho da venda preta, o menino estrábico, a rapariga de óculos escuros (personagens sem nomes no romance, aspecto mantido no filme, descritos por sua aparência/profissão) são as primeiras vítimas da contaminação que atinge aos poucos toda a população da cidade. A mulher do médico passa a ser a testemunha-observadora, pois é a única pessoa que não é contaminada pela cegueira, mas simula estar cega para poder acompanhar o marido até o local designado pelo governo para isolamento dos cegos. O olhar da mulher do médico é o olhar do espectador, que vê apenas o que ela vê, que é levado, como ela, para o velho manicômio. Essa capacidade de ver juntamente com a personagem desperta

no espectador a ideia de que “A imagem fílmica [...] é antes de tudo realista, ou melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade” (MARTIN, 2007, p. 22).

Os acontecimentos no espaço do manicômio, que constituem o cerne da narrativa, ocorrem com lentidão na versão fílmica, realçando a deterioração do ambiente e a consequência psicológica para os residentes do local. A lentidão aparece como um contraste ao mundo exterior apresentado na cena inicial do trânsito, na qual movimentos rápidos e bruscos são projetados na tela, e o estresse das pessoas é algo evidente. A cada dia aumenta o número de cegos que vai sendo levado ao manicômio, e o ambiente sofre transformações profundas. Em uma das cenas a câmera mostra inicialmente o corredor do manicômio limpo e a presença da mulher do médico, guiando outras pessoas. Segue uma fusão da imagem da mulher do médico com o segundo plano e, na sequência na qual o corredor é mantido como imagem fixa ao espectador, são adicionados elementos que o modificam, assim como sujeira, lixo, dejetos. Há também transição da luz para a escuridão, representando o passar do tempo. A última imagem do corredor é a de um espaço caótico, imundo e intolerável.

Da mesma forma, o “mal-branco”, mencionado várias vezes na narrativa literária é transposto para a tela de modo contundente. Em determinados momentos, o “mar de leite” que toma conta da visão dos personagens chega ao espectador pela luminosidade branca projetada na tela, projeção que pauta a filmagem até o momento final. Há ainda outras estratégias utilizadas para fazer com que o espectador sinta a mesma desorientação dos personagens, assim como imagens mal enquadradas ou desfocadas, o aumento do contraste entre o claro e o escuro, a impossibilidade de discernir a realidade com clareza. Essas imagens também contribuem para desestabilizar a visão e a percepção de realidade do espectador.

Unindo à ideia de Martin de que “toda imagem é mais ou menos simbólica: tal homem na tela pode facilmente representar a humanidade inteira” (2007, p. 23) ao fato de o espectador não possuir uma visão privilegiada dos acontecimentos, pois ele recebe apenas as informações passadas aos confinados e não consegue ver com clareza o que acontece no interior do manicômio, o espectador é também vítima das circunstâncias criadas pela câmera de Meirelles. A angústia ao perceber a situação de impotência, semelhante à realidade das personagens que perderam a visão e são afastadas da sociedade, invade o espectador.

Algumas das cenas que seguem exemplificam a noção de transferência de uma mídia para outra de acordo com a teoria de McFarlane, explicada anteriormente. Nos portões do manicômio, encontram-se soldados que vigiam o local e abusam do poder. Percebe-se nessa conduta uma desumanização do sujeito, abrindo espaço para importantes questionamentos como: de que modo se comporta o homem em situações limites? O instinto de sobrevivência prevalece a sentimentos de bondade e compaixão? Esse é um dos aspectos da obra facilmente transferido para o filme: o questionamento ético e a necessidade de reflexão sobre a conduta humana.

O mundo fora dos muros do manicômio apresenta algumas diferenças se comparado com o mundo dentro do prédio antigo. As notícias de fora são recebidas pelo rádio do velho da venda preta, personagem que assume em determinado momento o papel de narrador, relatando o panorama da sociedade local. Seu relato resgata os eventos ocorridos desde o início da epidemia e expõe o caos no qual a sociedade se encontra. Esse relato só é possível porque ele é um dos últimos cegos a ser trazido para o manicômio, dias depois dos primeiros cegos. Intercalando com a descrição do velho da venda preta, Meirelles insere imagens que ilustram a situação da cidade: o caos impera, as pessoas isolam-se e as ruas ficam desertas. O vazio predomina. No manicômio a falta de espaço, a desorientação e a violência predominam. Em meio ao relato, que inicialmente paralisa os ouvintes, há um breve momento de alívio da tensão também transferido para o filme: a reunião do grupo da ala da mulher do médico para escutar uma música no rádio: “os cegos foram-se aproximando devagar, não se empurravam, paravam logo que sentiam uma presença à sua frente e ali se deixavam ficar, a ouvir, com os olhos muito abertos na direção da voz que cantava, alguns choravam, como provavelmente só os cegos podem chorar, as lágrimas correndo simplesmente, como de uma fonte. A canção chegou ao fim” (SARAMAGO, 1995, p. 121).²

No filme, há interpolação de cenas, marcadas por humor mórbido, que possibilitam pequenos momentos de alívio da tensão que é instaurada na diegese e no espectador e exemplificam algumas mudanças nas funções integracionais da narrativa, denominadas índices^c por McFarlane. Como já mencionado, os cegos estão isolados e dependem do mundo exterior para receber seus suprimentos. Isso faz com que a ideia de subjugar os demais surja em um dos confinados, que se auto-intitula “rei da ala 3”. Ao suggestionar os demais cegos de sua ala, o ambiente será modificado agora sob outro aspecto – a vilania do “rei”. Transformando o manicômio em um espaço de violência, ele impõe aos demais a ideia de que devem entregar seus bens para receber a comida fornecida pelos soldados (controlada por eles desde o início). O rei da ala 3, coloca-se, assim, com a ajuda de um cego de nascença, em posição de poder. A arma que carrega torna-se emblemática desse poder. Utilizando o microfone do local, o rei da ala 3 canta “I just called to say I love you”, de Stevie Wonder, interpretando a canção com ironia e sarcasmo. A música, que ecoa em um ambiente de completa destruição, paradoxalmente cria um efeito de comicidade, rapidamente sobrepujado por sentimentos de estranhamento. Esse personagem vilão transforma-se, nas palavras de Meirelles, no “personagem mais cômico do filme” (2009).

Ao passar alguns dias, o rei da ala 3 faz um novo pronunciamento, anunciando que a partir daquele momento, para terem o direito à comida, os homens de sua ala exigem mulheres como mercadoria de troca. Dessa imposição surge uma das cenas mais impactantes do filme: o estupro coletivo das mulheres de uma das alas do manicômio, aquela na qual se encontra a mulher do médico. A cena é cercada por escuridão, imagens desfocadas e mal enquadradas. Os gritos das mulheres revelam a angústia do momento, aliados à música minimalista que amplifica o sentimento generalizado de repulsa no espectador. Seguindo essa mesma estratégia em cena posterior, na qual a mulher do médico mata o rei da ala 3 com uma tesoura, o conjunto música minimalista, ofuscamento da imagem e posicionamento da câmera constroem a alternância de elementos da adaptação, conceito também utilizado por McFarlane. Na alternância, os recursos próprios do cinema podem conferir um estilo que se diferencia do texto-fonte (romance). Após o estupro, quando a mulher do médico retorna para a sua ala, o espectador encontra-se diante do contraste entre a escuridão anterior e a luminosidade do corredor. Cenas nas quais predomina ora a escuridão e ora a claridade, ora o plano aberto e ora o plano fechado, ora imagens nítidas e ora imagens desfocadas exemplificam esse conceito de alternância.

Em suma, as imagens criadas por Meirelles evidenciam a fragilidade do homem perante uma realidade caótica. Predominam as imagens panorâmicas descritivas,⁴ que têm por finalidade apresentar e explorar o espaço. O caos total é apresentado em imagens banhadas por intensa luminosidade. A transformação no mundo exterior é uma imagem especular do mundo do manicômio. A apreensão desse macrocosmo (metrópole) em completa “sintonia” com o microcosmo (manicômio) abre espaço para o término da diegese. Dentre os acontecimentos principais, destaca-se a chegada dos personagens à casa da mulher do médico. A mudança nos personagens e no ambiente provoca uma sensação de alívio e estabilidade nos espectadores, pois os cegos entram em um lugar seguro, trocam de roupa e a mesa é arrumada para o jantar. O ambiente, apresentado à luz de velas, é organizado e limpo. A atmosfera entre as personagens é de comunhão e partilha.

É nessa casa que o primeiro cego volta a enxergar. Sugestivamente, ao ser derramado café sobre o leite que lhe é servido, em imagem ampliada e desfocada, ele começa a recuperar a visão. A reação, tanto dos personagens quanto dos espectadores, sugere ambiguidade e ambivalência, pois sentem-se envolvidos pelo acontecimento e são tomados pela expectativa e pelo medo. A mulher do médico, então, 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. Ao usar novamente a câmera em *contre-plongée*, registrando de novo o branco do céu, há um momento de expectativa quanto à perda da visão da mulher do médico, expectativa que

parece não se confirmar, pois a câmera faz um *travelling*⁵ vertical, mostrando a cidade à distância. É nessa captação normal da cidade, repleta de incertezas e instabilidades, que o filme alcança seu final.

Potencialidades da música e da pintura na adaptação fílmica

Júlio Plaza afirma que “[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” (2003, p. 109). Meirelles insere em seu filme um repertório musical minimalista, no qual a busca de timbres desconhecidos é descrita por ele como um de seus objetivos principais, apresentando ao espectador um universo novo, assim como o universo da cegueira. Essa escolha de Meirelles, resultando na composição exclusiva de músicas para o filme, valoriza sua produção e o processo de recriação da obra. Segundo Stam, a música é “polissêmica, sugestiva, aberta a infinitas associações” (2003, p. 245). No filme *Ensaio sobre a cegueira*, o som é, em alguns momentos, tão ou mais intenso do que a própria imagem.

As interpolações no filme revelam muitas vezes aspectos que remetem à individualidade de quem dirige a adaptação. Um exemplo é a declaração de Meirelles: “ao fazer um filme, fico tentando criar ou encontrar uma imagem que tenha poder de síntese. [...] descobrir qual é a imagem/síntese de um filme me parece tão importante quanto conseguir formular um *story-line* (resumo do filme em apenas uma frase)” (2009). Em um dos momentos da filmagem, Meirelles relata que associou as imagens do filme ao quadro *A parábola dos cegos* (Fig. 1), de Pieter Bruegel. Como homenagem à obra de arte, resolveu inseri-la no filme no momento em que cegos saem do manicômio (Fig. 2) – pois os guardas não estão mais em seus postos, acometidos também pela cegueira – devido a um incêndio e percorrem a cidade em busca de comida e abrigo.



Fig. 1: Obra de Pieter Bruegel, intitulada *A parábola dos cegos*, 1568.

FONTE: <<http://blogdeblindness.blogspot.com>>. Acesso em 20 de jan. 2009



Fig 2: Cena do filme *Ensaio sobre a cegueira*, 2008.

FONTE: <<http://blogdeblindness.blogspot.com>>. Acesso em 20 de jan. 2009

A pintura de Bruegel, por sua vez, é uma alusão ao Evangelho de Mateus 15:14, que diz: “Deixai-os: são condutores cegos: ora, se um cego guiar *outro* cego, ambos cairão na cova”. O tom de parábola é adaptado para o filme de maneira sutil, pois na obra literária é contemplado de maneira mais evidente através das falas dos personagens, que permeiam o texto em vários momentos. Segundo Charles Harold Dodd, 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” (DODD, 1935, p. 16). A parábola implica necessariamente em uma interpretação, algo que o espectador é conduzido a fazer ao entregar-se à leitura de *Ensaio sobre a cegueira*. A obra fílmica encontra caminhos próprios para conduzir o espectador à percepção desses elementos: “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). Uma das cenas finais do filme resgata novamente a pintura como hipotexto. A cena, na qual as três mulheres (a mulher do médico, mulher do primeiro cego e a rapariga de óculos escuros) transformam-se em banhistas, sob a chuva benfazeja, desperta no léxico cultural do espectador pinturas de Renoir, Cézanne, Matisse.

Considerações finais

O filme produz sensações e opiniões diversas no público e na crítica, desde elogios e depoimentos sensíveis até críticas veementes, que o consideram deprimente e não condizente com as expectativas. Talvez porque, para possibilitar o exercício de reflexão, seja necessário desfazer-se de idéias pré-estabelecidas, percebendo a versão fílmica como uma arte criativa e não como uma mera reprodução do texto-fonte. Despertar o olhar é um exercício individual e depende da pré-disposição do espectador. Ao apreender essa nova “realidade”, o “leitor” passa a participar também da recriação da obra de arte, imprimindo novas possibilidades de significado ao “texto”. O filme *Ensaio sobre a cegueira* possibilita também ao espectador penetrar em um universo desconhecido e, através dessa possibilidade, repensar valores e refletir sobre sua própria fragilidade.

Fernando Meirelles: the recreation of José Saramago's *On Blindness* for the cinema screen

ABSTRACT:

This paper analyses the film adaptation of *Ensaio sobre a cegueira* (*On Blindness*), by Fernando Meirelles (2008), based on the homonymous novel by the Portuguese writer José Saramago (1995). Known nationally and internationally by the adaptation of *Cidade de Deus* (*City of God*), a novel by Paulo Lins, Meirelles finds inspiration for his film adaptation not only in the novel by Saramago. He also finds it, in paintings and music, elements which enhance the dramatic intensity in the adaptation of the novel.

Keywords: *On Blindness*. Film adaptation. Fernando Meirelles. José Saramago.

Notas explicativas

* Coordenadora do Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade, PR.

** Mestranda em Teoria Literária pelo Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade, PR.

¹ 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.” (Tradução de Gabriela Cardoso Herrera).

² Por desejo do autor do romance, José Saramago, foi mantida a ortografia de Portugal.

³ Índices estão relacionados com informações psicológicas das personagens, representações de lugares, etc. (MCFARLANE, 1996, p. 13).

⁴ A imagem panorâmica consiste numa rotação da câmera em torno de seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho. A imagem panorâmica descritiva tem por finalidade a exploração de um espaço: geralmente desempenha um papel introdutório ou conclusivo (MARTIN, 2007, p. 51).

⁵ No *travelling*, a câmera é movida sobre qualquer suporte móvel num eixo horizontal ou vertical e paralelo ao movimento do objeto filmado.

Referências

BÍBLIA. Trad. João Ferreira de Almeida, 25. ed. rev. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1972.

DODD, C. H. *The Parables of the Kingdom*. London: Nisbet & Co., 1935.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção Fernando Meirelles. Roteiro: Dom McKellar. Intérpretes: Julianne Moore, Mark Ruffalo, Alice Braga, Yusuke Iseya, Yoshino Kimura, Maury Chaykin, Danny Glover, Gael Garcia Bernal, Mitchell Nye. Produção: 02 Filmes, Rhombus Media, Bee Vine Pictures. Distribuição: Fox Filmes do Brasil. Duração: 118 min. E.U.A.: Twentieth Century Fox, 2008.

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

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: 20 de janeiro de 2009.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

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

