



Perspectiva narrativa em Ensaio sobre a cegueira de Fernando Meirelles¹.

Talitha de Melo e Silva BARBOSA²

Luiz Antonio MOUSINHO³

Universidade Federal da Paraíba, UFPB, João Pessoa, PB.

Resumo

O presente artigo busca analisar os elementos discursivos e os aspectos narrativos recorrentes no filme *Ensaio sobre a cegueira*, de Fernando Meirelles (2009), com base na teoria narrativa (GENETTE, [s.d]). A compreensão de aspectos de sua estrutura narrativa se deu a partir da correlação da análise discursiva do texto fílmico com o contexto social (CANDIDO, 2006), e da observação dos elementos estéticos do cinema, a partir das contribuições de Betton (1987), Jost e Gaudreault (2009). Modalidade essencial de regulação da informação, a perspectiva narrativa foi analisada a partir da categoria personagem (GOMES, 1998), apontando no fílmico as características indicativas do focalizador e do narrador.

Palavras-chave

Cinema; ficção, comunicação e produção de sentido; Fernando Meirelles;

Introdução

Ensaio sobre a cegueira (2008) é, atualmente, o último longa-metragem do cineasta Fernando Meirelles⁴, trata-se de uma adaptação da obra homônima do escritor José Saramago. Um drama que permite uma ampla reflexão sobre as relações humanas e sociais. O caminho que trilhamos no presente estudo consiste na análise da obra, com base na teoria da narrativa, a partir da teorização proposta por Gérard Genette ([s.d.]), com ênfase na *perspectiva* e na *distância*. Ambas consistem em modalidades essenciais de regulação da informação narrativa, conforme atesta Genette ([s.d.] p.160). Sobre a perspectiva, o teórico afirma que “procede da escolha ou não de um ponto de vista

¹ O trabalho é resultado de pesquisa financiada pelo PIBIC/ CNPq/UFPB, por meio de concessão de bolsa de IC, apresentado na Área Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – VI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de graduação do 6º semestre de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela UFPB . E-mail: talithinhamlb@gmail.com.

³ Orientador da pesquisa. Professor do Curso de Comunicação Social da UFPB, pesquisador do CNPq (bolsa de Produtividade em pesquisa – PQ), email: lmousinho@yahoo.com.br

⁴ O filme é quinto do diretor que assina também as produções cinematográficas *O Menino Maluquinho2 – a aventura* (1998), *Domésticas* (2000), *Cidade de Deus* (2002) indicado a quatro Oscars, inclusive o de melhor diretor e *O jardineiro fiel* (2004) que também recebeu indicações para quatro Oscars.



restritivo”; já sobre a distância o autor leva em conta o tipo de discurso (direto ou indireto) utilizado para narrar as ações (GENETTE [s.d.], p.163).

Também agregamos à análise desenvolvida, os conceitos sobre a linguagem e a estética cinematográfica. Afinal de contas, o filme resulta de diversos fatores objetivos, subjetivos, de ações interligadas e interações de ordem física e psicológica captadas como reais pelo público, de modo que a antinomia entre a realidade e a ficção faz parte da criação artística (BETTON,1987, p.9).

A imagem fílmica suscita certamente um sentimento de realidade no espectador, pois é dotada de todas as aparências da realidade. Mas o que aparece na tela não é a realidade suprema, [...] é um simples aspecto (relativo e transitório) da realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador (BETTON, 1987, p. 9).

Esse sentimento de realismo é reforçado pela presença da categoria *personagem*, elemento precioso na nossa pesquisa, através da qual investigaremos de que forma a narrativa foi construída, visto que é pela presença viva das personagens que o filme toma corpo, ou ainda, nos dizeres de Antonio Candido (1998, p.27), “a personagem realmente constitui a ficção”.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, assim como na maioria dos filmes que se situam no gênero drama, as personagens possuem fortes características psicológicas a serem observadas. Além do mais, a categoria da personagem encontra-se imbricada na observação do focalizador, aquele por meio da qual a perspectiva narrativa é orientada, conforme veremos mais adiante.

Durante a análise o filme foi observado como um texto inserido em um ambiente comunicacional, com forte atenção aos elementos específicos da linguagem cinematográfica. Procuramos observar também a relação do texto fílmico com o tecido social, pensando, com Candido, que o contexto “importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, *interno*”(2006, p.14).

Perspectiva narrativa

Em uma cidade sem cores, acinzentada e não identificada, um semáforo alterna entre a cor vermelha, o fluxo rápido do trânsito desfocado e novamente o semáforo, só



que desta vez com a luz verde acesa, em um carro parado diante do semáforo um homem fica cego. É com essa seqüência de planos que se dá o início da *diegese*.

Em seu *Dicionário de teoria narrativa*, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) estabelecem uma separação dos conceitos de história (*diegese*) e discurso. Para os autores, a história consiste no plano dos conteúdos narrados, enquanto que o discurso se refere plano da expressão desses mesmos conteúdos, ou seja, como se conta. Ilustrando melhor os conceitos apresentados, Reis e Lopes discriminam dois planos de análise do texto narrativo, são eles: “o plano dos conteúdos narrados (história) e o plano da expressão desses mesmos conteúdos (discurso), planos que, entretanto, devem ser entendidos como sendo correlatos e, por isso, sustentando entre si conexões de interdependência (REIS; LOPES, 1988, 29)”.

Compreendida a distinção entre os termos e seus campos de aplicação retomamos o ponto da *diegese* de onde paramos a descrição. Ao passo que o primeiro cego entra em contato com outras pessoas uma inédita e inexplicável epidemia de cegueira, se abate sobre esta cidade. As pessoas infectadas pela moléstia passam a ver apenas uma superfície branco-leitosa, motivo pelo qual passam a chamá-la de "cegueira branca", que lentamente, espalha-se por todo o país.

Situada como um dos aspectos que mais motivaram reflexões teóricas por parte dos estudiosos no campo da narratologia, especialmente a partir do século XIX, a perspectiva narrativa, consiste, segundo Genette [s.n.] (p. 183) no “segundo modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um *ponto de vista* restritivo”. O termo foi incorporado das artes plásticas faz e referência ao conjunto de procedimentos da focalização, que colabora para a formação do discurso narrativo (REIS, p.278). Sem dúvida, foi em Genette que a narratologia encontrou sua contribuição mais decisiva, a partir da abolição da manifesta confusão entre os aspectos do modo e voz.

O conceito de *perspectiva narrativa*, conforme Reis e Lopes (1988, p. 280), pode ser vinculado ao “âmbito em que se determina a quantidade e a qualidade de informação diegética veiculada, simultaneamente simples e maleável quanto aos desdobramentos e combinações que admite”. Essas combinações de “saber” entre o narrador e a personagem foram resumidas por Todorov em três categorias:

Narrador >	visão por trás – em que o narrador sabe mais que a
----------------------	--



personagem	personagem, ou, mais precisamente, diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe;
Narrador = personagem	narrativa de ponto de vista ou campo restrito – o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe;
Narrador < personagem	visão de fora, narrativa objetiva ou behaviorista – o narrador diz menos do que a personagem sabe;

(GENETTE, [s.n.] p.187)

A fim de evitarmos o caráter visual dos termos *visão de campo* e de *ponto de vista*, utilizaremos o termo *focalização*, inaugurado por Genette e que neste estudo receberá uma atenção especial.

Ensaio sobre a cegueira

Em meio ao trânsito de uma grande metrópole, parado em seu carro diante do semáforo, um homem perde a visão. O caso não se trata de uma cegueira normal, mas sim de uma imersão da visão em um mar de leite, tudo o que o personagem vê é a profusão de uma luz branca intensa. Auxiliado por transeuntes, é levado ao seu apartamento e o mesmo rapaz que o ajuda, rouba seu carro. Em seguida, sua esposa o leva ao oftalmologista. No consultório, onde também aguardam ser atendidos, encontram-se um velho com uma venda preta em um dos olhos, um garoto com sua mãe e uma moça de óculos escuros. Diante da estranheza do caso, o médico relata o ocorrido à sua esposa e passa a noite pesquisando nos livros de medicina e internet casos similares. No outro dia, o médico e as demais personagens que tiveram contato com o homem, contraíram a cegueira.

Os afetados pela epidemia são isolados em quarentena num antigo asilo e junto com eles a esposa do oftalmologista que atendeu ao primeiro infectado. Aos poucos, todos acabam cegos, exceto a mulher do médico. Entretanto, a

situação-limite parece não produzir um ‘novo homem’, despido de valores culturais e regulado pela sobrevivência (ausência de regulação), mas somente potencializar características do homem quando, em alguma medida, está despido de sua formação cultural (EDUARDO, 2008).



O alastramento da epidemia começa a debilitar os serviços do Estado; paralelo a isto, um grupo de internos apoiados pela mulher do médico, a única que não é afetada pela doença e cujo *ponto de vista* orienta a maior parte da trama, se rebela contra a opressão do grupo de cegos da ala 3. Liderados por um egocêntrico que se auto denomina rei da sua ala e orientado por um cego de nascença, eles passam a comandar o regime de distribuição de comida e exigir num primeiro momento jóias e objetos de valor, por fim, benefícios sexuais das mulheres das demais alas, em troca das refeições.

Superado o embate que resultou no assassinato do rei da ala 3 pela mulher do médico, e posteriormente no incêndio provocado por uma das mulheres que sofreu violência sexual, eles percebem que já não há exército para mantê-los presos e saem às ruas em busca de comida e quem sabe, um retorno à dignidade.

Orientados pela esposa do médico, oito cegos caminham de mãos dadas em fila, se abrigam numa loja para passar a noite e no dia seguinte, chegam à casa do casal protagonista, onde asseados e protegidos se reúnem para jantar.

A cena final consiste no retorno da visão do primeiro cego, recebida com euforia pelos demais cegos que se enchem da esperança de recuperarem também suas visões ou a possibilidade de voltar a enxergar. E o alívio da esposa do médico, que depois de carregar o mais pesado dos fardos, e que em tantos momentos imaginou por mais quanto tempo suportaria, libertava-se da responsabilidade de cuidar dos outros.

A trama se ocupa em trazer à tona os universos emocionais dos personagens e a tentativa de manter-se a dignidade, indo além do simples registro da sobrevivência física das multidões cegas. Conforme reforça a voz *over* do homem da venda preta no final do filme, o presente drama sugere a importância de mais do que olhar para o outro, reparar no outro, como a única possibilidade do homem se humanizar novamente.

Nesse aspecto, vale abrir um parêntese para um breve comentário sobre a reflexão a qual o filme nos submete sobre a constatação das diferenças, que é corolário da *alteridade*. No entanto, e talvez para ressaltar ainda mais a questão, na visão do crítico de cinema Luiz Carlos Oliveira Jr., Meirelles “some com as alteridades justo onde elas rasamente estariam sendo sublinhadas (diferenças de etnia, de cultura etc)”. Note que o diretor optou pela permanência da ausência de nomeação das personagens que são identificadas apenas por características físicas e/ou profissão, assim como no livro de José Saramago.

Focalizador e narrador

O filme, como já foi dito, começa com as imagens de uma cidade, em seguida fechando um close num motorista de traços orientais que aguardava o sinal abrir e repentinamente, fica cego. A cegueira é então vista pelo espectador, por meio do ofuscamento gradual da imagem preenchida por uma intensa luminosidade branca.

Esse momento inicial, em que vemos a história acontecer na nossa frente, sem que tomemos conhecimento sobre o universo das personagens, nem suas posições dentro da narrativa é marcado pela *focalização externa*,

no sentido de se referir de modo objetivo e desapaixonado aos eventos e personagens que integram a história. [...] Ela é contada a partir do narrador, e este detém um *ponto de vista*. [...] Daí também que, além de patentear essa limitação de conhecimentos, a *focalização externa* seja denunciada muitas vezes pelo pendor acentuadamente descritivo de que se reveste a narrativa (REIS, 1988, p.249).

Já a presença do narrador é percebida, por compreendermos que “uma história é sempre narrada, no cinema e em toda parte” (ODIN apud JOST, 2009, p.76). Esta informação é reiterada por João Batista de Brito (2007, p.7) em seu ensaio O ponto de vista no cinema ao apontar que “a narrativa não poderia existir sem um narrador, aquela figura que conta a estória, embora nem sempre esse narrador seja explícito ou sequer identificável”.

Durante as filmagens, em outubro de 2007, Fernando Meirelles se auto-proclamou narrador, ao escrever em sua página na internet “*blog de Blindness*⁵”: “Conto a história colocando a câmera, os microfones e com eles, o espectador, sempre no meio da ação”. Apesar da afirmação do diretor o conceito de narrador, introduzido pela teoria do discurso narrativo, aponta para uma distinção enfática do conceito de autor.

Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o *narrador* será entendido fundamentalmente como *autor textual*, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o *discurso*, como protagonista da *comunicação narrativa*. (REIS; LOPES, 1988, p. 61)

Essa entidade fictícia chamada narrador pode variar durante o filme, transitando tanto entre as personagens, quanto no nível hierárquico da narrativa. Discutindo a

⁵ Nome original em inglês do filme Ensaio Sobre a Cegueira, de Fernando Meirelles.



linguagem cinematográfica, o crítico Paulo Emílio Sales Gomes afirma que “A estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens” (1998, p.107).

Dentro do domínio específico da Voz, responsável pelas circunstâncias condicionantes da enunciação narrativa e as entidades que nela intervêm, Genette mostra que em diversos casos é possível a ocorrência de mais de um ato narrativo, enunciado por narradores colocados em diferentes níveis narrativos.

A partir daí, identificamos que a perspectiva narrativa em *Ensaio sobre a cegueira* é orientada neste primeiro momento por um *narrador* do nível *extradieético*, ou seja, que faz ou não parte da história. Além disso, este mesmo narrador acumula a característica de ser *heterodieético* por não fazer parte do universo dieético que conta (não é personagem da diegese que narra) e *onisciente*, onde (o narrador) conhece e diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe.

Para ilustrar a condição deste narrador que identificamos acima, o crítico cinematográfico Luis Carlos Oliveira Jr. (n. d.), relata essa passagem metaforicamente como se “o mundo estivesse dentro de uma lâmpada” e que “fora da superfície esférica, por trás do vidro, alguém observa os personagens por ângulos enviesados”.

Retomando, a narrativa segue com outras cenas que sugerem a inédita epidemia de cegueira se alastrando na cidade. O homem com traços orientais vai para casa com a ajuda de outro homem que aproveita da vulnerabilidade do recém cego para roubar seu carro. Auxiliado por sua esposa vão a um oftalmologista. Todos os personagens que tiveram contato com o primeiro homem a desenvolver a patologia, começam a apresentar os sintomas da cegueira. Até que no segundo ato, os primeiros infectados e a mulher do médico, que não é contaminada, mas finge ter contraído para acompanhar o marido, são trancados num asilo em quarentena.

Neste momento, há uma mudança no plano focal, com a focalização deixando de ser externa para ser orientada pelo ponto de vista cognitivo de uma das personagens. Até o desfecho da trama a *focalização* é feita a partir da mulher do médico, caracterizando-a como uma *focalização interna*.

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.
(MEIRELLES, 2007)

A mudança do cenário diegético e da perspectiva narrativa não implicam em alterações sobre o narrador, sendo o mesmo extra-heterodiegético apontado anteriormente. Aliás, vale ressaltar que exceto por dois momentos específicos em que há uma mudança de narrador e nível diegético, o filme é predominantemente mostrado a partir desta mesma instância de narração.

Há que se considerar, entretanto, que apesar do narrador permanecer no mesmo nível diegético e na mesma condição de alheio à história, ele se restringirá a mostrar aquilo que determinada personagem (a mulher do médico) sabe, com raras intromissões de uma onisciência.

Passado pouco mais da metade do filme eis que surge um novo personagem: o velho da venda preta. Escondido no banheiro do asilo, portava um rádio de pilhas por meio do qual ficava a par dos acontecimentos exteriores. Encontrado pela mulher do médico e convidado a juntar-se aos cegos da Ala 1, o velho inaugura um novo nível diegético na trama. Atendendo à ânsia dos ouvintes, o velho passa a narrar os últimos acontecimentos noticiados sobre o alastramento da epidemia.

Essa passagem em que “o narrador da segunda história já é uma personagem da primeira”, corresponde ao nível *intradiegético*, no qual “todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa” (Genette, [s.n.] p.227).

Estamos, pois, diante de um caso análogo ao identificado no clássico literário *As mil e uma noites*. Onde o narrador primeiro (extradiegético) narra a história do rei que para se vingar das mulheres, se casa várias vezes, com a obrigação de matá-las logo após a noite de núpcias. Até que desposa Sherazade e esta passa a narra-lhe histórias que se tornam mais interessantes a cada dia, a fim de retardar sua morte. Jost (2009, p.69) explica que todas as “histórias são contadas por essa subnarradora, Sherazade, que faz, ela mesma, parte da diegese de primeiro nível narrada pelo narrador primeiro (ela é uma narradora *intradiegética*, segundo a terminologia de Genette)”.

Neste ponto temos uma situação inversa à que vimos anteriormente. Se quando a mulher do médico entra em cena permanece o mesmo *narrador*, mas muda a *focalização*, a intromissão do velho da venda preta, representou a mudança no *narrador*

que passou a ser ele mesmo, porém com a permanência do focalizador, sendo ainda a mulher do médico.

Interessante pontuar que mesmo sendo uma personagem menor na trama, o velho da venda preta mostrou-se dotado de conhecimentos maiores sobre o universo *diegético* em questão. Este estranhamento em relação ao alcance *diegético* da narrativa desta personagem é explicada por Brito (2007) a partir do conceito genettiano de *paralepse*.

Conforme Brito, “o filme, arte icônica, dispensa quaisquer justificativas e faz da dissolução das regras lógicas da focalização um recurso dos mais essenciais e efetivos” (2007, p.10). Pois, desde a sua criação, a linguagem cinematográfica não se atém à lógica formal dos discursos oral, verbal ou escrito e investe muito mais na indistinção entre onisciência e ponto de vista limitado.

Encerrada a narrativa do velho da venda preta, o nível extradiegético é restabelecido e mantido durante o resto do filme exceto por mais uma intromissão no desfecho da narrativa: quando o primeiro cego recupera a visão. Temos, neste último ponto, uma seqüência intercalada de planos subjetivos desta personagem, com planos objetivos, que de início não interferem na *focalização* nem tampouco no *narrador*, mas que logo dão espaço à narrativa em voz *over* do velho da venda preta e termina o filme.

A mulher do médico

Considerada a personagem principal, a mulher do médico só compartilha com as demais personagens a característica de não possuir nome; de resto toda sua presença se faz de forma distinta e marcante na trama. Além disso, como já vimos, ela é a responsável por orientar a focalização durante a maior parte do filme. Com isso as marcas de sua subjetividade estão presentes na descrição dos ambientes e das outras personagens.

Curioso ressaltar o caráter simbólico que há na coincidência da personagem que orienta o “ponto de vista” (substituído pelo termo *focalização* proposto por Genette, exatamente para evitar essa conotação visual do termo) com a única pessoa que não possui a visão afetada pela cegueira branca e, portanto, a única que é capaz de ver o que se passa ao seu redor.

Para melhor situar a personagem, podemos retomar as diversas formas citadas por Candido em relação à personagem do romance, e observaremos que todas são igualmente válidas para o filme, seja a narração objetiva dos acontecimentos, adoção



pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens ou ainda a narração na primeira pessoa do singular (*apud* GOMES, 1998, p. 107). Mas esse é um assunto discutido anteriormente, no subtítulo referente ao narrador.

Em sua primeira aparição a mulher do médico se comporta apenas como coadjuvante do médico, entretanto, diante da cegueira do marido ela chama para si a responsabilidade não só dos cuidados com o cônjuge, mas também a tarefa de conduzir a focalização do filme. Percebemos a sua vocação de ‘cuidadora’ no momento em que ela prepara a mala do marido, que será levado para quarentena, colocando também suas peças de roupas, no fundo ela já estava decidida a acompanhá-lo onde quer que o levassem.

A imersão no asilo cria as condições para que o narrador se retraia ao máximo, e deixe o campo livre para as personagens e suas ações (GOMES, 1998, p.107). A câmera oscila entre subjetiva, *plongées* e *closes* na face da esposa do médico. Esses efeitos geram empatia do espectador que por também possuir visão e estarem visualmente a par da situação dos personagens, se percebem diversas vezes nas mesmas situações limites vividas pela esposa do médico.

Na chegada dos novos cegos ao asilo, ela se mostra igualmente disposta a tornar menos árdua a estada dos novos habitantes, orienta nas tarefas simples e a se locomoverem até o banheiro e à porta de entrada, onde era deixada a comida.

É dentro do asilo que a personagem terá consciência que continuar enxergando é um grande fardo. Pois, sem remédios seus olhos viam a ferida de um cego necrosar toda a perna; sem dignidade e subjugados aos caprichos do rei da ala 3, seus olhos testemunharam os estupros coletivos; desprovidos de moralidade e entregues a uma situação extremamente visceral, seus olhos contemplaram a traição do seu marido.

Mas nada a deixa tão consternada que ao ter a sensação de perder seu elo com o mundo exterior, ao esquecer-se de dar corda no relógio. Neste momento, a personagem desaba e deixa pela primeira vez transparecer o desespero.

Há um momento em que decidida a acabar com a sujeição dos demais cegos aos abusos do grupo da ala3, a mulher do médico apunhala o pescoço do rei da ala 3 e foge, resgatando as mulheres que eram abusadas sexualmente. Com esse gesto a personagem passa de mártir à heroína. Apesar de acuada pelo medo coletivo de represálias, um pequeno grupo de 12 pessoas a apóia e se unem a ela para combater os cegos que detinham a comida. Antes que isso fosse possível, uma jovem senhora atea fogo na ala 3 e obriga todos a seguir para o pátio, onde não há mais ninguém aprisionando-os.



Ao retornarem à metrópole, a mulher do médico passa a ser a guia do grupo em busca de comida e abrigo. Alguns se perdem pelo caminho restando apenas oito, pelos quais ela luta por comida e expulsa invasores do abrigo provisório, gritando como uma leoa que protege suas crias. Até levá-los à sua residência, onde asseio e roupas limpas devolvem a humanidade dos personagens. Só no desfecho do filme, no momento em que o primeiro cego recupera a visão, ela se livra do fardo que é poder ver, quando ninguém mais pode.

Espaço filmico

De fato, no cinema, o espaço está praticamente sempre presente. Independente do enquadramento privilegiado pela câmera, as informações narrativas que fazem referência ao espaço são fornecidas com certa fartura. Para G. Betton (1987, p.28) “O cinema vale-se de um total domínio do espaço” graças às imensas possibilidades de ângulos de filmagem que a câmera permite.

A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maioria dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre, como veremos, *ao mesmo tempo*, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas. (GAUDREAU; JOST 2009, p.106).

Diferente das narrativas escritas, em que se torna mais difícil (pra não dizer impossível) apresentar simultaneamente os aspectos espaciais e temporais do evento que narra, o cinema possibilita, *ao mesmo tempo*, a inserção do quadro situacional (espacial) onde se desenrolam os eventos que dão corpo à narrativa diegética.

Considerado por Reis e Lopes (1988, p. 204) domínio específico da história, o espaço integra os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da *ação* e à movimentação das *personagens*. Abarca também, as atmosferas sociais (*espaço social*) e até mesmo as psicológicas (*espaço psicológico*).

Uma metrópole qualquer do mundo

Filmado entre São Paulo – Brasil, e Toronto – Canadá, o filme não faz referência alguma às locações, de modo que se não fossem as revelações do diretor, seria muito difícil sua identificação. A omissão de elementos que denunciasses os cenários foi feita

propositalmente, para gerar um efeito psicológico no *narratário*⁶ de que a *diegese*, poderia se passar em qualquer metrópole do mundo.

Em se tratando de imagens de ficção todas ou quase todas as imagens são (ou deveriam ser) dotadas de um propósito. É o caso, por exemplo, da enxurrada de efeitos visuais aos quais somos reiteradamente submetidos em *Ensaio sobre a cegueira*. Em diversos momentos a câmera parece ser engolida por uma profusão de luzes que incandescem a tela em uma brancura angustiante.

Essa operação torna o filme cego como os personagens, amalgamando-se a eles, mas, em mais de uma situação o fundo branco do plano volta a ser imagem de algo, de um ambiente ou de uma cidade (plano final), como se o filme voltasse a enxergar para além dos personagens. (EDUARDO, 2008).

A partir desta experiência visual, percebemos que o objetivo do filme está nos efeitos do fenômeno em si. Não está em explicar as causas desta cegueira, nem buscar sua cura, ou ainda, em recuperar o que foi perdido antes da epidemia. O antes do filme, somos nós mesmos, nossas vidas e nosso mundo. O filme inicia junto com a cegueira e se concentra em transmitir seu caráter mais simbólico.

O antigo sanatório

No asilo, aumenta o investimento descritivo e diminui a exploração dos movimentos de câmera ressaltando o clima de confinamento aos quais as personagens estão submetidas.

O primeiro plano é favorecido na maior parte dos diálogos e, regularmente, acompanhado de pouca profundidade de campo, desfocando objetos e pessoas. Esse recurso considerado um dos elementos essenciais da linguagem cinematográfica é responsável por criar uma atmosfera de “proximidade e isolamento privilegiados, oferecendo grandes recursos: em particular, permitindo valorizar o rosto do ator, ele revela ou trai uma expressão” (BETTON, 1987, p.31).

Restrito ao pátio externo, três alas, o banheiro e o longo corredor que os une, os ambientes do antigo sanatório “tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável

⁶ De acordo com Reis o narratário o narratário está para o narrador assim como o leitor está para o autor. “O narratário é quem determina a estratégia narrativa adotada pelo narrador, uma vez que a execução dessa estratégia visa em primeira instância atingir um destinatário e agir sobre ele” (REIS; LOPES; 1988 p.65-66).

caráter estético” (BETTON, 1987, p. 29). A atmosfera pesada e de aprisionamento é reforçada pela câmera quase sempre situada atrás das grades das janelas internas, bem como pelo escasso movimento da câmera reduzida a pequenos *travelings*, *plóngees*, primeiros planos e *closes*.

O confinamento dos cegos e com eles da câmera, restringindo o universo diegético ao que se passa dentro do sanatório, reflete as considerações de Brito sobre o espaço visto e o não visto.

Primeiramente, o que se mostra na tela não constitui todo o espaço ficcional de um filme, mas tão somente uma parte dele. Em segundo lugar, o não mostrado pode ter – e normalmente tem – uma função de construção de sentido simétrica ao mostrado. Em terceiro lugar, o que geralmente acontece é que o espaço visto e o não visto existem em lugar de tensão, e o efeito conjunto do filme depende parcialmente desta tensão (BRITO, 1997, p.191).

Esta lacuna intencionalmente construída é tão geradora de significação para os espectadores quanto o que aparece em campo. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a partir do momento em que os cegos vão para o asilo, fecham-se as portas para a cidade e para os demais ambientes contidos nela como o hotel, o consultório do oftalmologista e sua casa.

Como explica Brito (1997, p.192), “O espaço não mostrado pode ser também a promessa semiótica do que se mostrará mais adiante no desenrolar da estória, ou ao contrário esse não mostrado pode referir-se ao que já se mostrou, e que agora se exclui da visão para evitar redundância”.

De fato, a metrópole só volta a aparecer no final do filme, com todos os desdobramentos sofridos pelos efeitos temporais que também se refletem no fora de campo.

Desse modo, entendemos que *Ensaio sobre a cegueira*, dirigido por Fernando Meirelles, regula a informação diegética através do ponto de vista restrito da mulher do médico. Essa escolha reflete o simbolismo que move a estrutura narrativa, respondendo a pergunta: o que seria ver num mundo em que todos são cegos? Para isso, a obra utiliza os elementos estéticos do cinema, aplicados de forma intencional para reforçar os aspectos psicológicos das personagens.

Os movimentos de câmera, assim como a descrição do espaço fílmico possuem no filme de Meirelles profundas marcas da sua intencionalidade. Como percebemos na descrição do espaço fílmico os ângulos e tomadas contribuem para o adensamento do



espaço psicológico e social, mesmo quando o ambiente não está dentro do campo de visão como é o caso da metrópole durante todo o confinamento dos cegos no asilo.

Por fim, são as personagens, as grandes responsáveis por patentear alcançar de forma mais direta o espectador, especialmente a mulher do médico, detentora da focalização na maior parte da obra. Visto que elas representam a possibilidade de adesão intelectual e afetiva, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência (CANDIDO, 1998, p.54).

Bibliografia

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1987.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê editorial, 1997.

_____. O ponto de vista no cinema. **Revista Graphos**. João Pessoa, v. 9, n. 1, jan/jul de 2007. Disponível em: <<http://www.revistagraphos.com.br/images/stories/pdfv9n1/artigo01.pdf>> Acesso em: 21/01/2011.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 9 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9 ed. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2006.

EDUARDO, Cléber. Em Cartaz: Ensaio sobre a cegueira. **Revista Cinética**. Set 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/blindness.htm>> Acesso em: 16/01/2011.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. UNB, 2009.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, [s.d.].

GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: **A personagem de Ficção**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **Crítica: Ensaio sobre a cegueira**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/92/critcegueira.htm>>. Acesso em: 16/01/2011.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.