

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

André Luiz Varela Dutra

ENSAIO SOBRE A IDEIA POLÍTICA:
a cegueira da modernidade

Porto Alegre, dezembro de 2010.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

André Luiz Varela Dutra

ENSAIO SOBRE A IDEIA POLÍTICA:
a cegueira da modernidade

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado na
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como
requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em
Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Orientadora Prof.^a Dra Maria Berenice Machado

Porto Alegre, dezembro de 2010.

André Luiz Varela Dutra

ENSAIO SOBRE A IDEIA POLÍTICA:
a cegueira da modernidade

Aprovada em 15 de dezembro de 2010.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria Berenice Machado
Orientador

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva
Avaliador

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini
Avaliador

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi sonhado e construído com o apoio fundamental de muitas pessoas que fizeram parte deste processo. Agradeço e dedico especialmente aos meus familiares de sangue - pai, mãe e Zizi - que me concederam o amor, os valores, o estímulo constante e a oportunidade para realizar os meus sonhos. Eles me fizeram ver a importância dos laços que nos unem eternamente e representam meus maiores ideais de seres humanos.

Aos meus amigos, minha família de alma, agradeço pelo conforto com que receberam os meus problemas e pela alegria com que celebraram as minhas conquistas. Hoje sei que não me faltarão forças para seguir em frente, pois sei que posso contar com a presença fundamental dessas pessoas em minha vida.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a todos aqueles que participaram dos momentos de um profundo aprendizado e, em especial, à minha orientadora, a Professora Maria Berenice Machado, por toda a disponibilidade, atenção, carinho e compreensão com que me estimulou a realizar este trabalho do qual me orgulho muito, a minha profunda gratidão.

“Emancipate yourselves from mental slavery.
None but ourselves can free our minds.”
(Bob Marley)

RESUMO

Esta monografia estuda o discurso do filme “Ensaio sobre a cegueira”, do diretor Fernando Meirelles, e busca entender a metáfora e relacioná-la às políticas e à crise da modernidade. Desenvolve a reflexão sobre política e cinema, para a qual o debate é articulado em trabalhos de autores como Zygmunt Bauman e Jacques Aumont permitindo a compreensão de questões que caracterizam o modelo de sociedade moderna e pós-moderna, bem como os processos de representação cinematográfica. Busca-se interpretar, através da metodologia da observação, da descrição e da dialética, a linguagem do filme para a identificação de metáforas que fazem alusão à queda da influência das instituições sociais e à ascensão do individualismo.

Palavras-chave: política, cinema, modernidade, pós-modernidade, metáforas.

ABSTRACT

The following monograph studies the speech about the film “Blindness” of the director Fernando Meirelles and seeks the understanding of the metaphor and its relations to the politics and to the crisis of modernity. It develops thoughts of politics and cinema, to which the discussion is articulate into papers of workers as Zygmunt Bauman and Jacques Aumont that allow the understanding of issues which feature the model of modern and pos-modern society, as well as processes of cinematic representation. It is sought to interpret, through observation methodology, description and dialectics, the film language for the identification of metaphors that refers to the fall of influence of social institutions and raise of individualism.

Key-words: politics, cinema, modernity, pos-modernity, metaphors.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Farol vermelho em close up.....	61
Figura 2 - Cego no trânsito.....	62
Figura 3 - Dentro do carro.....	64
Figura 4 - As grades se fecham.....	69
Figura 5 - Mulher na cruz.....	70
Figura 6 - Vídeo Institucional.....	71
Figura 7 - Reflexos do Sanatório.....	72
Figura 8 - Desfiguração do vilão.....	77
Figura 9 - Vigias omissos.....	78
Figura 10 - As mulheres vão, a tesoura permanece.....	81

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A POLÍTICA E A CRISE DA MODERNIDADE	13
2.1 TEMPO DE CRISE.....	16
2.2 O PÚBLICO E O PRIVADO.....	20
2.3 A REALIDADE INDIVIDUALISTA E A INSEGURANÇA	26
2.4 A FALTA DE RACIONALIDADE E A BUSCA DA LIBERDADE.....	34
3 O DISCURSO DO CINEMA	39
3.1 REPRESENTAÇÕES VISUAIS E SONORAS.....	40
3.2 MONTAGEM.....	44
3.3 NARRATIVA.....	46
3.4 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA.....	50
4 A IDEIA POLÍTICA DA CEGUEIRA	57
4.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE DO FILME.....	57
4.2 ANÁLISE E DISCUSSÃO DO OBJETO.....	58
4.2.1 Informações específicas	58
4.2.2 Sequência 1: Abertura - cego no trânsito	59
4.2.2.1 Dinâmica da Narrativa.....	60
4.2.2.2 Ponto de vista.....	61
4.2.2.3 Interpretação.....	65
4.2.3 Sequência 2: A transição para o isolamento	67
4.2.3.1 Dinâmica da Narrativa.....	68
4.2.3.2 Ponto de vista.....	69
4.2.3.3 Interpretação.....	73
4.2.4 Sequência 3: O vilão dá as regras - mulheres por comida	75
4.2.4.1 Dinâmica da Narrativa.....	75
4.2.4.2 Ponto de vista.....	77
4.2.4.3 Interpretação.....	81
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

O cinema é uma forma de expressão artística e como tal serve à comunicação e à política. Funciona através de um sistema de representações. Sua linguagem audiovisual estimula a reflexão sobre a realidade social e as metáforas, visuais e verbais, que são algumas de suas estratégias. A metáfora é o recurso que consiste na substituição da significação própria de uma imagem ou palavra por outra não correspondendo a ela senão através de uma comparação mental. Dessa forma, o filme pode ser um poderoso discurso ao documentar fatos, argumentar em favor de um ideal ou simplesmente narrar uma história. A utilização de elementos visuais e sonoros e do movimento procura simular a realidade. O problema que este estudo irá desenvolver será a investigação da construção da crítica social pelo conteúdo fílmico.

Com o tema “Ideias políticas do cinema”, os problemas formulados para o desenvolvimento do trabalho são: *O que a modernidade não vê?*; *Como o cinema expressa a crítica social?* Os objetivos gerais deste trabalho são: levantar as sequências que se relacionam ao tema e indicar as suas relações com o contexto político de modernidade. Como objetivos específicos pretende-se buscar o possível significado com a cor branca e interpretar as ideias políticas apresentadas nas sequências indicadas. Permite-se como justificativa para o estudo entender o cinema como ponto de partida para a reflexão da realidade e como ele ressignifica a questão política através da expressão cinematográfica. Parte-se do pressuposto de que o cinema apresenta um discurso próprio e relevante construído através da expressão de seus recursos.

O trabalho cinematográfico pretende a percepção de imagens e sons e a interpretação de seus significados segundo códigos culturais vinculados à experiência do indivíduo. O cinema pode ser ainda considerado uma disciplina que possui como objeto de estudo o filme e o trabalho feito na sua realização. A arte ganhou grande plateia em todo o mundo e a ficção consagrou-se como gênero com maior número de obras e com maior aceitação do público por estabelecer laços e envolver sentimentalmente o espectador. A expressividade do filme se torna importante para compreender como se dá a produção das ideias pelo cinema.

Com direção assinada pelo brasileiro Fernando Meirelles, “Ensaio Sobre a Cegueira” (ESC) é a produção cinematográfica realizada em 2008 a partir do texto literário do romance do autor português José Saramago. Este é o objeto da presente monografia. O livro homônimo, que tem sua primeira edição datada no ano de 1995, é um marco para a literatura mundial e teve seu reconhecimento oficializado pela premiação do Nobel em sua categoria. Traz uma narração marcada pela oralidade e pela subversão da pontuação com diferentes dinâmicas da postura adotada: pesarosa, crítica ou bem-humorada. O filme, por sua vez, é a manifestação cinematográfica da história adaptada no roteiro de Don McKellar e com notável sucesso de bilheteria em sua exibição nas salas de cinema de vários países.

Os bons resultados obtidos em seu lançamento justificam-se por um trabalho bem conduzido pelos realizadores e pela utilização de recursos para transmitir uma experiência sensorial, desencadeando variadas emoções. Pode-se inferir que a aceitação do público tenha relação com a temática que se baseia no universo criado por Saramago, mas também pela originalidade com que a película projeta o drama. A sociedade é imaginária, ficcional não nomeada, acometida pela cegueira que gradativamente vai contagiando os cidadãos. A doença de causas desconhecidas faz com que suas vítimas percam a visão e a percepção das imagens é substituída pela presença única de uma imensidão branca. Os personagens principais não têm seus nomes mencionados, como no texto literário, sendo identificados por suas funções profissionais ou papéis sociais que os caracterizam. Algumas situações de contágio são encenadas, contextualizando o enigma das origens da epidemia que acaba abatendo um grande contingente de cidadãos. A iniciativa das instituições que controlam e organizam aquela sociedade é a imposição do isolamento emergencial aos doentes para evitar uma possível transmissão da enfermidade e a expansão do terror. De maneira quase anônima, os dirigentes agem então na providência do exílio dos cegos em uma espécie de manicômio até então desativado. O lugar acaba abrigando um grande número de pessoas. Faz-se inevitável o início da luta pela sobrevivência diante das limitações, precárias condições e estrutura. Tudo potencializado pela privação de liberdade, inclusive de comunicação com o exterior.

Os protagonistas desenvolvem histórias paralelas até se encontrarem no sanatório. É o caso da personagem interpretada pela atriz Julianne Moore que decide pelo autoisolamento, mesmo sem ter sido contagiada pela cegueira branca, para acompanhar o marido oftalmologista que sofre a perda repentina da visão. Ela

é a única pessoa imune à doença, privilégio que acaba conferindo-lhe a função de protetora voluntária do seu marido e do grupo dos cegos que se integram a eles no manicômio. A personagem demonstra compreensão com as limitações dos colegas de confinamento, porém decide guardar sigilo a respeito da sua condição: é a única que pode ver. Ela guia a locomoção dos companheiros, auxilia suas atividades, cria processos que buscam tornar a situação menos indigna, procura limpar os dejetos dos deficientes que infestam o local. No entanto, a visão traz a dura realidade e a percepção do sofrimento como em nenhum outro personagem.

Com a imensa precariedade, a angústia é vivida e acentuada pelo descaso com que os governantes tratam os cegos. A consequência é o caos que se instaura na falta dos dignos recursos de higiene, alimentação, lazer, comunicação, segurança e a liberdade de ir e vir. Como se não bastasse a limitação de tais condições, o questionamento sobre o caráter moral é explorado pelo conflito da dominação através do ato da força que alguns cegos impõem aos outros dentro dos limites do edifício. Os “malvados”, como são apresentados no texto de Saramago, revertem as frágeis regras e acabam adotando a violência para se beneficiarem com alguns “privilégios”. Para obterem a satisfação desejada, os vilões em questão submetem os outros grupos à exploração, estuprando mulheres e provocando assassinatos. A conquista da “liberdade” é obtida depois de um incêndio o qual ocasiona a saída do prédio que é provocado por uma rebelião nos limites do manicômio. Soltos, os cegos se deparam com um mundo totalmente transformado pela gênese caótica. ESC apresenta, portanto, a decadência de valores essenciais para a vida em sociedade.

O roteiro é dirigido pelo cineasta Fernando Meirelles, que assume em sua obra, uma postura crítica sobre as questões políticas e os rumos do mundo contemporâneo. Esse aspecto parece ser uma marca temática do conjunto de seus trabalhos que ganharam reconhecimento pelas contextualizações dos problemas sociais da época a que se referem. É o caso do brasileiro “Cidade de Deus” (2002), baseado no também homônimo romance de Paulo Lins, que apresenta a realidade das favelas brasileiras dominadas pela violência, pelo tráfico de drogas e pela exclusão social a que são submetidos os cidadãos que convivem com esses problemas. O filme participou de inúmeros festivais internacionais de cinema e conquistou prêmios que reconheceram a produção como uma das mais brilhantes realizações cinematográficas. Da mesma forma, a produção “O Jardineiro Fiel” (2005) encena mais um exemplo do engajamento às questões sociais do diretor.

Trata da exploração de seres humanos como cobaias em território africano por grandes redes produtoras de medicamentos. Mais uma vez, Fernando Meirelles elaborou com dedicação a direção de uma relevante crítica ao contraste entre dois mundos coexistentes na atualidade que confere a reflexão sobre as desigualdades sociais.

É evidente a importância do trabalho de Fernando Meirelles. A fim de ilustrar o debate teórico proposto nos capítulos 2 e 3, utilizar-se-ão alegorias do filme que demonstrem referências às questões levantadas. Faz-se oportuno identificar em ESC a incorporação de um discurso sobre a política e a sociedade na crise da modernidade. Essa questão deve ser melhor investigada na análise articulada pelo capítulo 4, através de relações construídas com a fonte dos teóricos escolhidos. O trabalho de interpretação dos sentidos das metáforas contidas nas sequências selecionadas considera a história como um todo, mas se especifica no estudo das partes indicadas. Indicar-se-ão três sequências para a análise escolhidas segundo a sua importância para a narrativa e os elementos vinculados a ideias política contidos em seu contexto.

Pelo lado da representação política, identificam-se características do comportamento individualista e inseguro próprio de pessoas com frágeis valores em relação à coletividade. A cultura é um dos elementos compartilhados pela experiência social e ancora a percepção da realidade através dos meios nos quais se manifesta. Essa percepção permite avaliar alguns princípios fundamentais da vida em sociedade e a sua organização no capítulo 3.

Nesta pesquisa realiza-se o estudo sobre a quebra dos valores de totalidade social que qualificam a modernidade. Entende-se, a partir da perspectiva de teóricos como Santos (1995) e Bauman (2000), que a concepção de modernidade se relaciona a uma postura de governo marcado pela forte influência das instituições no pacto social. Diz respeito também à forma de pensamento que é baseada pela racionalidade da busca científica, bem como à maneira como o mercado guia os métodos de produção e consumo que moldam o comportamento individual sempre em relação a sua coletividade. A pós-modernidade, por sua vez, assume a indicação da transição dessas qualidades para uma realidade que apresenta um modelo mais desvinculado ao pacto social e que se foca na individualidade em detrimento da totalidade. A ruptura dos valores proposta pela questão guiará a busca pela

compreensão do momento que se parece dirigir o discurso do objeto: a crise da modernidade.

O capítulo 4 se dirigirá à revisão dos fundamentos cinematográficos. O cinema é parte da ordem de manifestações culturais e oportuniza a comunicação das ideias construídas acerca do contexto político, sobre diferentes classes temáticas, como a vida em sociedade e a reflexão sobre o momento vivido com foco na expressão dos elementos do filme por sua linguagem.

Para a investigação, recorrer-se-á à observação do filme e à seleção de três sequências que possibilitem identificar a crítica política em questão. A interpretação do discurso deve abordar elementos do objeto que estimulam a reflexão sobre o contexto político referido. Importante preocupação é dedicada aos aspectos sociológicos que permitem a ligação dos problemas teóricos levantados em um exercício dialético. As atitudes dos personagens, o roteiro, os elementos visuais e sonoros, a ação narrativa e a montagem serão descritos e relacionados à crise da modernidade.

2 A POLÍTICA E A CRISE DA MODERNIDADE

O mundo contemporâneo está cego por ideias políticas. Esse é o argumento do sociólogo Zygmunt Bauman sobre a realidade vivida em seu ensaio “Em busca da Política” (2000). Segundo ele, configura-se um momento de crenças sobre a liberdade e a autonomia de definir o destino que impedem os indivíduos de perceberem a verdade sobre a sociedade. Muitas vezes cria-se o hábito de se expressar por bandeiras supérfluas e passageiras para se alimentar a sensação de estar participando efetivamente do mundo e sempre em busca de vilões coletivos que não necessariamente representam significativo perigo. Assim, a capacidade crítica sobre as verdadeiras causas da realidade social fica acomodada por sensações breves e limitadas de poder. As ilusões estariam cercadas e muito bem mantidas em um rótulo forte e resistente que impede de participar ativamente da construção política: a apatia.

A política é fundamentada em uma discussão que envolve alguns elementos contraditórios. Se por um lado corresponde à liberdade individual e aos direitos e necessidades de cada componente da sociedade, também se relaciona aos aspectos coletivos e à organização dos indivíduos em grupos sociais. Uma questão é proposta: “a política baseia-se na pluralidade dos homens” e “trata da convivência entre diferentes” (ARENDDT, 1998, p. 8). O pensamento da autora condiciona a política como uma relação de coexistência entre a individualidade e a coletividade. O homem é a-político, mas precisou estabelecer normas para o convívio a fim de se harmonizar com a totalidade limitando-se de sua liberdade individual. Hobbes considera que a política nasce em um espaço exterior à natureza humana e se refere a relações interpessoais (ARENDDT, 1998). Nesse contexto, o caos das diferenças é organizado a partir de instituições, como a família, onde os indivíduos possam estabelecer relações de identificação e abrigo em um mundo marcado pela luta de interesses. Mesmo estando condicionado naturalmente à diversidade, a participação familiar habitua o homem a basear-se nos modos e na conduta da coletividade e às relações de identificação com outros indivíduos.

A política, assim aprendemos, é algo como uma necessidade imperiosa para a vida humana e, na verdade, tanto para a vida do indivíduo como da sociedade. Como o homem não é autárquico, porém depende de outros em sua existência, precisa haver um provimento da vida relativo a todos, sem o qual não seria possível justamente o convívio (ARENDDT, 1998, p. 46).

A ideia proposta indica o caráter coletivo da política no sentido da dependência do ser humano em adequar-se em uma sociedade para a atribuição de suas necessidades. O homem possui a propriedade natural da essência política para os gregos como Aristóteles. Na realidade da polis, a política foi fundamentada com base em um princípio importante: a liberdade. O indivíduo que defende seus direitos com autonomia, não deve ser escravo de nenhum outro, enquanto pertencente à estrutura social. O princípio de liberdade institui o diferencial da política, onde a polis se encarrega de representar, em sua forma de organização e nas relações que estabelece, a forma mais elevada da vida humana. Os homens precisam, então, desenvolver relações de liberdade entre si, que não envolvam a utilização da coação pela força ou por qualquer outro meio. Da mesma forma, a isonomia caracteriza o conceito de política grego com o direito de igualdade para o exercício do compartilhamento das experiências (ARENDDT, 1998).

É oportuno recorrer à definição dos elementos essenciais para a realização da política. O estudo da cultura e da sociedade permitem à sociologia analisar a realidade como um mundo organizado coletivamente pelos processos de comunicação e relações interpessoais. As relações podem ser de diversas naturezas, mas todas elas são influenciadas pela cultura em que estão contextualizadas. Giddens (2005, p. 38) define a cultura como o conjunto de manifestações em uma sociedade que são divididos pelos seus indivíduos. Através de suas palavras, “a cultura de uma sociedade compreende tanto a aspectos intangíveis – as crenças, as ideias e os valores que formam o conteúdo da cultura – como também aspectos tangíveis – os objetos, os símbolos ou a tecnologia que representam esse conteúdo” (GIDDENS, 2005, p. 38). Tal conjunto de elementos se relaciona aos valores e normas com que são conduzidos os hábitos sociais - a postura com que seus indivíduos se vinculam.

O autor formula, pela perspectiva sociológica, outros conceitos fundamentais para o estudo. A definição de “Governo”, segundo Giddens (2005, p. 342), relaciona-se ao sistema de representação que responsabiliza servidores a adotarem práticas políticas pelas quais se definirão os rumos da sociedade. A política refere-se às

práticas de poder – “capacidade de atingir objetivos, mesmo diante da resistência dos outros, envolvendo muitas vezes o emprego da força”(GIDDENS, 2005, p. 342). A legitimidade do poder, por sua vez, é definida pelo consentimento dos governados, sendo estabelecida através das diretrizes do sistema democrático como exemplo mais comum.

O contexto político é relacionado, frequentemente, pelo senso comum, unicamente, às questões eleitorais. Em verdade, é muito mais amplo e permeado por outras ideias diretamente relacionadas à convivência em sociedade. As relações sociais se estabelecem em uma esfera comum a diferentes indivíduos, mas que é submetido pelo controle dos sistemas de poder. O espaço público é apontado por Bauman (2000) como supostamente operado por profissionais políticos que raramente sabem defender sua responsabilidade da invasão de intrusos: o chamado inimigo público. Uma vez selecionado, ele se transforma no grande vilão da história. É apontado como culpado pelo mal existente e como justificativa para o fato de que as coisas não estão dando certo. Na realidade, as causas momentâneas se multiplicam em milhares de outras causas, mas conseguem se manter personificadas em um único personagem social. Simbolizam assim a incorporação dos problemas gerais em algo mais acessível e didático que o discernimento crítico para decodificar o diálogo e após, questionar. A causa da segurança desponta como uma das principais questões que são utilizadas como argumentação para conquistar a confiança do voto. Não se consideram assim as questões problemáticas que permanecem no espaço público e perduram sem a reformulação das práticas sociais.

Faz-se importante também discernir sobre a questão da “ideologia” que em sua base iluminista etimológica significa a ciência das ideias, conforme Destutt de Tracy, fundador do Instituto Nacional Francês (BAUMAN, 2000, p. 114). Pode-se conceber diferentes significados relacionados ao conceito com o passar dos tempos, mas essencialmente ela pode ser elaborada nesse trabalho como a palavra que representa “aspectos mutáveis do mundo habitado pelos homens e mulheres modernos” (BAUMAN, 2000, p. 114), ainda que a questão já possa encontrar contestação. Percebe-se que o conceito está tanto relacionado com o estudo do

imaginário humano¹, bem como o conjunto de questões ainda mais flexíveis da realidade. Sobretudo, gera uma discussão interessante, guiada pelas realizações históricas que transcenderam a relação para um envolvimento político, de ideais de sociedade e de vida. Ainda que complexo, pode-se conceber ideias específicas em diferentes momentos do estudo. Para a arte cinematográfica, por exemplo, pode estar relacionado tanto às formas com que se dirige a mensagem quanto para a profunda intenção do cineasta ao criar uma imagem cheia de ideais sobre a realidade.

Ideologia, cultura, sociedade são fundamentos políticos. Em um contexto atual percebe-se um conjunto de características que diferenciam o presente modelo de sociedade dos padrões anteriores. Em ESC, a crise é o principal argumento e é revelada pelo tempo encenado. A cegueira que acomete os personagens traz consigo uma situação de caos que priva os indivíduos de muitos dos elementos básicos para a realização social do ideal grego de *polis*. No caso da película, com a perda da visão, os indivíduos perdem a racionalidade dos atos e os instintos de disputa pelas necessidades pessoais se acentuam. Com o isolamento, quebra-se a noção de liberdade individual e o egoísmo resulta em ainda mais desarmonia. Expõe-se a situação da retração de valores coletivos que guiam um mundo ordenado por deveres e direitos. A política, no momento de crise da modernidade, é marcada por algumas características que promovem a sensação de insatisfação com a realidade em que vivem seus integrantes, tais como a insegurança, o individualismo, a competição pela sobrevivência e a busca pela liberdade.

2.1 TEMPO DE CRISE

A crise é termo polêmico e pode ser diversos conceitos e perspectivas de análise. Aponta-se, em um estado de crise das coisas, a relação a um momento de transformação sobretudo. É nele que se dá o processo de mudança, partindo de uma situação de instabilidade.

¹ Sistema de representação de signos linguísticos que conferem significados mentais conforme a experiência cultural e psicológica do indivíduo.

Percebe-se como sentimento presente a insatisfação com a realidade na sociedade. Uma série de outros fatos, como a impressão de aceleração do tempo e da passagem de gerações, também podem ser identificados. Em outros tempos, as mudanças demoravam anos para serem assimiladas, mas isso não parece mais acontecer com as novas gerações. Para Bauman (2000), o tempo fragmentou-se em diversas realidades paralelas que salientam as diferenças da cena pública e a consequente confusão de percepção do estado das coisas.

Outra perspectiva apresentada pelo autor indica a reflexão sobre o momento de crise da realidade defendida por Jürgen Habermas como uma questão de teoria. Para Habermas (*apud* Bauman, 2000), é preciso ter um modelo ideal de estado das coisas, uma teoria do que é normal, para se avaliar a respeito de um momento de crise e de qual deveria ser o estado regular. Bauman acredita que deve haver uma revisão na tese, uma vez que atualmente já não parece ser possível enfrentar o referido momento com absoluta racionalidade. Em suas palavras, “a teoria, por assim dizer, é um modo de ver e também de evitar o olhar – ela concentra a vista sobre alguns aspectos da realidade borrando o resto” (Bauman, 2000). Indica que, em crise, não se parece viver com as faculdades racionais ideais para o controle da percepção, mas com a vulnerabilidade da incapacidade em reverter a situação para uma possível normalidade. No entanto, se manifesta um estímulo para a busca dessa teorização que será fundamentada a partir do ideal político de sociedade.

A transição é impulsionada pela crise constantemente. As áreas da vida humana se deparam com a queda de configurações estéticas, de valores, de cultura e de inúmeras outras naturezas e isso é motivo de grande preocupação para a esfera pública atual. A reformulação dos modos de rotina, a aceleração do tempo em que ocorrem essas mudanças e a sensação da falta de racionalidade para conduzir as transições para um modelo ideal, são revisadas por Bauman (2000, p. 147) como relacionadas ao estágio de crise:

Tudo isso harmoniza-se com a razão. Além disso, dificilmente o que foi dito até aqui contém uma única ideia nova, quanto mais surpreendente – uma vez que pelo menos há algumas décadas o fato de que a sociedade existe por um constante desequilíbrio e não por um eterno retorno ao estado de equilíbrio é amplamente encarado pelos cientistas sociais como o ponto de partida de toda a teorização sensata (BAUMAN, 2000, p. 147).

Avista-se a relação da situação de crise com o conceito polêmico de pós-modernidade. A análise permite compreender que a instância temporal se marca com algumas mudanças do comportamento individual em relação às práticas sociais.

Essas seriam desencadeadas pelas transições econômicas ao sistema contemporâneo e configuram um tempo que encerra a era vinculada aos valores de intervenção estatal e de instituição protetora que, em algum momento, guiaram a sociedade.

Perceber o momento de crise atual e racionalizá-la é considerada uma tarefa difícil até mesmo para Santos (1995) em sua reflexão sobre o moderno e o pós-moderno nos países capitalistas centrais. Abordando a trajetória histórica da modernidade, vinculada ao desenvolvimento do capitalismo nesses locais, a tese se baseia no paradigma da modernidade e no estabelecimento do modo de produção como recurso para investigar sobre suas origens e transformações. Para ele, a modernidade se projeta com base em dois pilares principais: regulação e emancipação.

A regulação se relaciona à participação do Estado nas guias sociais, ideia apresentada por Hobbes, ao princípio de mercado de Locke e o de comunidade de Rousseau (*apud* SANTOS, 1995). A racionalidade é conduzida por três lógicas que seriam impulsionadas pelo pilar da emancipação: a racionalidade estético-expressiva, voltada para a ideia de comunidade da contemplação estética; a racionalidade moral-prática, ligada à conduta do Estado em relação ao direito e à ética; a racionalidade cognitivo-instrumental, que se corresponde com o princípio do mercado, da concorrência e da individualidade. O projeto da modernidade demonstra-se, acima de tudo, ambicioso pela razão. No entanto, ancora-se sobre os dois pilares em incompatibilidade de sentidos e objetivos. A proposta da modernidade demonstrou-se imensamente incapaz de ser cumprida para os campos social e político e, atualmente, sua dívida com as expectativas já demonstra-se irreparável pelo mesmo modelo sócio-cultural (SANTOS, 1995).

O autor admite que a modernidade seja dividida em períodos históricos caracterizados por diferentes configurações do modo de produção capitalista, a partir do desenvolvimento da industrialização e das relações que constrói entre o capital e o trabalho. A contemporaneidade configura mais um período desse processo de transição iniciado no final da década de sessenta: o capitalismo desorganizado. A denominação é considerada inadequada por Santos (1995, p.79), mas também oportuna para perceber a situação das sociedades capitalistas avançadas. A desorganização relaciona-se a mais uma nova forma de organização do modelo capitalista. Para definir o período atual referido como pós-modernidade,

ou ainda o último estágio da modernidade, algumas observações do autor que introduz a análise do termo precisam ser levantadas:

Como todas as transições são simultaneamente semicegas e semi-invisíveis, não é possível nomear adequadamente a presente situação. Por esta razão lhe tem sido dado o nome inadequado de pós-modernidade. Mas à falta de melhor, é um nome autêntico na sua inadequação (SANTOS, 1995, p.77).

Assim, considera-se a dificuldade de analisar um período ainda em curso e também a possibilidade de constatar algumas características de sua apresentação. Instâncias da sociedade como Estado e comunidade foram tomadas pelo princípio de mercado neoliberal. O mercado mundial, que possui as multinacionais como força propulsora, conduz à desregulamentação das fronteiras nacionais antes tão bem estabelecidas. Da mesma forma, tal expansão também estimula a multiplicidade de produtos e demandas comerciais que instiguem a personalização das escolhas. A digitalização da informação também é apresentada como uma ferramenta para a ampliação do consumo e da reprodução do capital.

Grande transformação também se dá quanto ao princípio de comunidade moderna. Nos períodos anteriores da modernidade, a sociedade era marcada pelos movimentos de classe que se articulavam em grupos cientes em sua força na luta pelos seus direitos trabalhistas em frente ao capital e ao Estado. Percebe-se uma desintegração das organizações operárias, cada vez mais vulneráveis às imposições do mercado e mais desprotegidas pela ausência das providências estatais. Em seu lugar, percebe-se um crescimento de movimentos sociais que contemplam outras causas mais voltadas à individualidade e às formas de vida, como os movimentos feministas e os movimentos anti-racismo. Conforme Santos (1995), as transformações políticas, econômicas e sociais indicam o caminho da desregulamentação sem possibilidades de um novo caminho regulamentado. Parece não haver recursos para que uma outra cena social entre em vigor sanando a volatilidade do cenário da vida coletiva.

A racionalidade, ligada à emancipação e à autonomia, também se demonstra em crise. Volta-se para questões superficiais e individualistas que não permitem aos indivíduos avaliarem racionalmente sobre a sua coletividade, ou mesmo sobre as suas responsabilidades e deveres como parte de um organismo maior. As preocupações se voltam a uma situação irremediável e para a incapacidade individual de se buscar outra alternativa. A modernidade parece ter

articulado um paradigma em suas promessas: elementos emancipatórios transformam-se em regulatórios mutuamente. A ideia de pós-modernidade na análise de Santos (1995), apresenta, sobretudo, características que o condicionam à situação de crises marcadas pelo individualismo, insegurança e a falta da faculdade crítica para realizar uma reforma social significativa. ESC reflete uma sociedade que vive o colapso das regras de civilização e que agoniza com a ausência de instituições sólidas, características da modernidade. Permite, assim, a relação do momento de crise nas sequências que encenam a disputa entre indivíduos pela sua sobrevivência, deixando em segundo plano as necessidades coletivas.

O tempo de instabilidade e quebra de valores é enunciada no filme ainda antes da epidemia tomar a população em questão. Um homem de intenções duvidosas socorre o primeiro caso de perda de visão na narrativa. Ele propõe-se a dirigir o automóvel do cego até a sua casa e entregá-lo em segurança aos cuidados da mulher do doente. As verdadeiras intenções do desconhecido que oferece ajuda são reveladas quando ele acaba roubando o carro do homem perturbado pela cegueira misteriosa. A alegoria remete a um ambiente social hostil em que a desconfiança parece ser uma boa precaução para a manutenção da segurança. Interesses se colidem quando o furto é realizado através de um plano que se aproveita das deficiências de um cidadão. Ao invés de demonstrar sensibilidade, a iniciativa do ladrão é justamente compactuar com o sofrimento do desconhecido, beneficiando-se dele. Tais elementos se referem a um tempo de individualidade e medo próprios da pós-modernidade. No entanto, o que ocorre é que o aproveitador acaba também sendo contagiado pelo “mal branco” e perde a visão como um castigo pelo mal provocado. A crise é um sentimento compartilhado, ainda que acentue a desconfiança e o egoísmo.

2.2 O PÚBLICO E O PRIVADO

Abordando as origens conceituais de política da sociedade grega antiga, Bauman (2000) apresenta os princípios que condicionam a autonomia da sociedade civil. Público e privado são apontados como importantes componentes na conceituação básica, sendo que originalmente a política referia-se ao desejo da

manutenção da integridade do espaço público (*polis*). A esfera política servia também para proporcionar ao indivíduo a transição entre sua realidade privada para a realidade pública através de um elemento clássico: a ágora. Na ágora se desenvolvia o encontro de cidadãos que participavam das mudanças contextuais partindo de seus interesses na esfera pública, conforme aquilo que a sua racionalidade lhe indicasse. O território comum e compartilhado despertava, então, interesses e conflitos vividos coletivamente e entre os próprios participantes da ágora. Atualizando a informação, faz-se referência a esse espaço comum e que deveria ser defendido racionalmente, sem nenhuma limitação de opções como a sociedade civil, comumente habitada por indivíduos que compõem uma realidade autônoma.

ESC encena uma história em que se pode perceber a situação da ausência de participação nas decisões dos rumos da sociedade. Relaciona-se à atualidade: pouco se procura influir ou participar da busca pela efetivação dos ideais. Devido a esse contexto de apatia que impede a evolução da racionalidade, a reforma social parece necessária para uma melhor concepção de realidade. Giddens (2005) aborda as mudanças sociais como um processo comum do desenvolvimento das sociedades, dependentes de influências econômicas, políticas e culturais. Nos últimos 200 anos, as mudanças se acentuaram ao passo que a história configurou o atual momento a um panorama totalmente diferente que o apresentado pelos modelos anteriores. Não se parece possível definir, com garantia, seus rumos.

Uma vez abandonada, a ágora é atacada e a autonomia facilmente extraviada. A ameaça à sociedade civil se refere ao poder que tira a liberdade de escolhas e invade a integridade do espaço comum, como ambiente igualmente compartilhado. Bauman (2000) indica que a descrença nos governos é um dos sentimentos identificados da sociedade política atual, guiada pela democracia liberal. A democratização dos processos de informação, decorrentes das novas tecnologias e da globalização, é tido como parte desse contexto que fomenta a necessidade por uma realidade mais igualitária, porém é limitada pela apatia diante dos problemas e pela falta de crédito em uma mudança significativa.

Experiências de sociedades que foram tomadas pela tendência totalitária² permitem o estudo acerca de seus rumos e suas práticas, condicionantes da liberdade de apropriação do espaço público e da conduta perante a própria existência. Tal tendência reafirma a possibilidade de censurar o indivíduo de suas faculdades racionais, seja pela coação, ou mesmo por processos de consumo concedido. O silêncio é um reflexo comum da censura de estímulos racionais através do medo. A acomodação também parece ser uma estratégia de reação frente à descartabilidade da valorização da subjetividade do ser humano em oposição à valorização do físico e das coisas materiais. A tarefa de conquistar e conduzir aos fins da tendência totalitária, em tempos modernos, foi construída a partir de um espetáculo armado de ideologia. Esse foi o caso dos bolcheviques que depositaram toda a sua crença em um regime político ideal de governo, fazendo até mesmo concessões de seus interesses pessoais em nome de um interesse público. Quando se colocaram no poder, no entanto, aplicaram a prática de limitação da racionalidade e da capacidade crítica dos indivíduos integrantes e se esforçaram para manter a ordem social, conforme a ideologia que legitimaram (BAUMAN, 2000).

Em oposição, a ideologia parece renascer como um obstáculo à manutenção de uma realidade totalitária e parece essencial abafar qualquer ameaça à certeza do regime legitimado que retém o poder. Muitos pensadores modernistas, ao trabalharem a realidade em relação à abordagem da ordem como sonho constante, conceberam a realidade material como um campo limitado pelas possibilidades existentes, mas passível de criatividade e expressão, conforme indica Bauman (2000, p. 95). Realizavam assim, pela arte, a oposição aos políticos que se esforçavam para reter o controle da ideologia e da conduta individual. Contradiam as imposições da realidade a única possibilidade de corresponder com suas convicções sobre as necessidades de mudança – a reforma social pela arte.

Em uma era marcada pelo individualismo e pela insegurança, a alma se expressa para fins estéticos e consumistas. O prazer se restringe a consumir novos objetos de admiração e assim satisfazer seus anseios. O consumo desenvolve uma prática de ativação das vontades e se relaciona a uma contravenção ao próprio conceito de consumo. Se pode consumir também outros tipos de produtos como os

² Como a Itália Fascista, chefiada por Benito Mussolini de 1919 a 1943, a Alemanha Nazista de Adolf Hitler, no período de 1933 a 1945, e o Stalinismo russo, das décadas de 20 e 30.

mediáticos. E nessa esfera de mídia encontra-se muito prazer, seja ele atrelado a conteúdos de humor ou de tragédia. A tragédia é uma pacificadora quando aliada aos sentidos do humor, aliando riso e medo.

Bauman (2000) coloca a relação entre riso e medo através da apresentação de personagens míticos como o anjo e o demônio. Os anjos, conforme sua construção ideológica, diferenciariam-se pela questão de compactuarem com a criação divina, enquanto os demônios seriam contrários e debochariam dela. O bem e o mal então foram construídos com base no sentimento de humor ou de temor ao que existe na realidade. Sente-se prazer ao aliar as duas manifestações de sentimentos e percepção sobre o contexto real. O que existe deve ser explorado e consumido até que o último anseio seja superado. O trauma da existência passageira é anestesiado com o material. O físico é estimulado e exaltado. A imagem é a grande deusa. Tudo parece ser apropriável, até mesmo a intimidade alheia.

Dirige-se assim uma reflexão acerca de uma experiência que teria transformado de vez os conceitos percebidos de público e privado: o mundo teria se apropriado do privado e do público de forma com que suas diferenciações já não existissem mais. A situação de abandono e caos é percebida na ficção ESC, através da qual indivíduos limitados de suas rotinas sociais e das estruturas de regulamentação e proteção (instituições), buscam satisfação no prazer sexual. Mesmo sabendo que habitam um mesmo ambiente, já não demonstram preocupação em ficarem nus ou mesmo praticarem o ato sexual no espaço comum. A cegueira que os tomou parece ser, ao mesmo tempo, um estímulo e uma dor a ser compensada pelo contato físico, como se a intimidade compartilhada fosse um alívio para a dura experiência da realidade caótica.

A questão abordada no filme refere-se ao processo de transformação da percepção de privacidade e aos fins da recorrente exposição da intimidade. Essas modificações no imaginário popular acarretaram a transição de conceitos, antes estáticos, como os de público e privado. Quase nada se demonstra mais aterrador que parecer que algo teria superado o ego com suas qualidades de célebre e a descoberta de percepções que tire a aura de poder sobre os seus detentores. As celebridades funcionam como novos mitos que são desmembrados até a sua intimidade ser exposta e celebrada como um momento de prazer físico. A própria ideia já se torna representada por inúmeras metáforas, que serão estudadas no

capítulo 4, e o fato se torna instigante pelo próprio conteúdo relevante a essa contradição.

Em um momento de crise da modernidade, o interesse público, que em sua natureza estaria limitado pelas questões coletivas, se relaciona mais à curiosidade. O que interessa para o consumo é a descoberta de um novo prazer e não a estabilidade do bem-estar. As ações se articulam em torno de um novo mito da mídia, um assassino inédito, um novo fato aterrador que envolve poucos em seu contexto mais sensato. Multidões se juntam para apropriarem-se de uma causa fútil qualquer, mas não se relacionam com questões mais relevantes como a doação de sangue ou de órgãos. São esferas públicas demais, já não há o interesse. O privado se demonstra mais necessário e mais interessante. Quando aliado à tragédia é um prato cheio para a satisfação do ego inquieto por novas derrotas. Nessa situação, o riso de satisfação é estimulado pela prisão do assassino vilão e mais uma história de justiça ganha muitos mocinhos românticos. A vida se torna uma grande aventura por dramas pessoais, histórias e personalidades reais.

No filme, o “ladrão de carros” é ferido pela “rapariga dos óculos escuros” (SARAMAGO, 1996) que se protege das tentativas de abuso daquele homem. Sem atendimento médico, acaba contraindo uma infecção séria que acentua seu sofrimento. Em um momento de desespero, o vilão transgredir as regras e se dirige para o acesso do prédio, a fim de obter ajuda. A consequência é o seu assassinato, cometido por um dos soldados que vigia o isolamento. Algumas sequências depois da passagem que revela a morte do vilão, nenhum outro personagem parece representar a maldade humana. O contexto social ambientado revela muitas dificuldades, mas parece haver a necessidade narrativa de um novo “agente do mal personificado”. É exatamente o que Saramago propõe no decorrer da história, quando um grupo de cegos toma o poder e exerce atos de terror e exploração aos outros. A história se torna ainda mais dramática com a entrada de novos vilões ainda mais perversos em cena.

A admiração de crises momentâneas tornou-se um *hobby* da sociedade. É difícil distinguir os homens públicos dos privados, uma vez que todos se expõem e exploram as intimidades dos outros. E seguindo essa nova demanda, as redes de entretenimento se alinham de tal maneira que suas grades de programação atinjam às expectativas do mercado e não se diferenciem significativamente quanto a seus conteúdos linguísticos e políticos. Na verdade, compactuam com essa forma de

instigar o consumo a qualquer barganha. O espetáculo oferecido é uma rede de intimidades que oportunizam, inconscientemente, o espectador a ser e viver a história apresentada como se fosse sua e então se apropria dela. Bauman coloca que o “espetáculo é um arremedo de realidade, mas de tal forma convincente que a realidade tem que rivalizar com ele se quiser ser reconhecida como tal – realidade” (BAUMAN, 2000, p. 74). Com essa representação teatral, o que é real se torna um espectador vestido de personagem dentro de uma história escrita por outro. O imaginário encena a história com propriedade e afirmação e essa é a expressão de sua liberdade. Ser livre é apropriar-se e não mais compartilhar dos mesmos direitos que o resto dos indivíduos. A crença em um mundo melhor e livre se traduziu em uma nova representação de prioridades, onde limites são transgredidos em prol de seu próprio bem e satisfação.

Em uma era em que os valores de modernidade estariam em vigor, a questão que centra a sociedade é a própria crença na mesma. As mudanças coletivas eram sonhadas conjuntamente baseadas na ideia de um mundo ideal, mais justo e livre. A liberdade era compartilhada com o sonho de várias partes e esse seria o sentimento que guiaria uma era onde a percepção da necessidade de mudar era evidente e de que havia algo para fazer e lutar. A crença foi assimilada e vivida por muitas conquistas que revelaram posteriormente uma mudança de credulidade. Acreditar é algo difícil de se realizar em um mundo em crise. A descrença na sociedade se tornou parte das convicções coletivas e essa questão transformou suas necessidades individuais às necessidades coletivas. O tempo é curto para o fim da existência, precisa-se viver tudo o que se pode a todo custo – essa é a verdade absoluta.

Cabe aos indivíduos, cada um por si, concretizarem as suas necessidades e satisfações. A sociedade já não interessa mais ao ponto de isso ser mais importante que possa induzir a se distanciar das individualidades. Logo, já não é mais importante possuir virtudes públicas, desde que o candidato esteja disposto a expor suas personalidades. Os ídolos são atrelados a uma esfera menos emblemática e grandiosa: são seres comuns que possuem seus fracassos. E essa confusão de conceitos entre o que é público e o que é privado compõe a questão da liberdade para a pós-modernidade.

2.3 A REALIDADE INDIVIDUALISTA E A INSEGURANÇA

Em uma situação de intenso descontentamento com a realidade, onde as possíveis causas residem na promoção da individualidade, o medo é vendido como uma possibilidade interessante de afastar as pessoas de uma interação amigável e solidária, extinguindo assim a percepção de segurança. Ao considerar as leis de mercado, que condicionam todo tipo de interação social, Bauman (2000) indica que a concorrência e a desconfiança dominam o método de conduta individual e, em algum momento, a aparente fragilidade da amizade e a solidariedade deixaram de ter valor relevante para a construção comunitária. A ordem é desconfiar e estar alerta a possíveis perigos que possam surgir de outrém.

Em ESC, depois de abatidos por uma espécie de cegueira branca, alguns indivíduos são submetidos ao isolamento em um sanatório marcado pela precariedade dos recursos e cercado por forte vigilância que se assemelha a uma prisão de segurança máxima. Os processos de comunicação sobre as regras de conduta e os mecanismos de sustentação através do envio de caixas com suprimentos básicos se dão de forma totalmente impessoal, que evitam qualquer tipo de contato dos isolados ao mundo exterior. Um vídeo de “boas-vindas” é reproduzido em cada chegada de novos cidadãos banidos do ambiente externo pela cegueira que os tomou, instruindo-os superficialmente sobre o novo espaço em que deverão habitar. O objetivo parece ser demonstrado na preocupação dos responsáveis pela sociedade em manter a integridade do mundo externo e conformar os banidos à sua condição de exclusão. No entanto, o que vivem os indivíduos excluídos é justamente a sensação de insegurança e medo: a incerteza de não saber para onde estão sendo conduzidos. São guiados pela repressão das autoridades ao seu lugar de dever: o isolamento pelo bem coletivo. A segurança aqui é mais um argumento para o recolhimento individual e para a delegação da responsabilidade do destino ao poder de uma estrutura maior – o Governo. Além disso, a cegueira que os toma já é o suficiente para induzir o medo e a incerteza sobre a realidade.

Nessa direção, Bauman (2000, p. 24) menciona Freud sobre a sua abordagem a respeito da civilização moderna ocidental e do final dos anos 20, onde a liberdade individual é limitada pela segurança coletiva. A modernidade é definida

aqui como o período que compreende a experiência política da sociedade marcada pela forte presença do Estado e das instituições sociais nas guias da realidade. Em uma perspectiva psicológica, Freud analisa a civilização como uma relação de troca de proteção por liberdade que gera o controle e a repressão dos instintos e desejos individuais. Bauman (2000) contrapõe Freud ao apresentar a adaptação e reformulação do ponto de vista, setenta anos depois, para o fato da liberdade individual estar agora gerando a perda da própria segurança. A sociedade produz assim coletivamente um sentimento de contrariedade à dependência negativa de segurança e se torna cada vez mais refém do medo e da ansiedade.

Freud (*apud* Bauman, 2000, p. 25) também é apresentado a partir de sua conceituação do termo alemão *Sicherheit*: segurança, certeza e garantia. A segurança indicaria o sentimento de posse de valor conquistado ou atribuído e a confiança, em um mundo estável e organizado. A certeza, por sua vez, apontaria a capacidade de discernimento entre o correto e o errado e a capacidade de tomar decisões coerentes, distinguindo erros. Por fim, a garantia é definida como o conhecimento de agir corretamente em condição de não ser prejudicado por nenhum perigo a si e ao seu ambiente. Tais sentimentos estão dispersos em uma realidade de incertezas produzidas, defendidas como uma espécie de estilo de vida por Anthony Giddens (*apud* Bauman, 2000).

Esse padrão reflete-se em outras instâncias da vida coletiva, como o ambiente de trabalho. Ao perceberem que seu futuro mostra-se constantemente incerto e rodeado de regras originárias de diversas fontes, as pessoas transitam no mercado em busca de novas oportunidades com frequência a fim de obter uma circunstância menos amedrontadora e estável, ou seja, uma nova política de vida. Contudo, a consequência costuma ser a mera reprodução de um novo processo de construção de identidade, um outro ciclo da busca pelo pertencimento e da auto-identificação com o coletivo que dificilmente serão encontrados. O fato justifica-se pela questão da multiplicidade de normas e oportunidades conflitantes existentes em um mercado amplo e sem garantias, onde nada parece seguro visto que as fontes são cada vez mais diversas.

A falta de garantias é percebida em inúmeras passagens da película. A partir do momento em que os cegos isolados em um alojamento percebem-se em uma sociedade onde a única regra oficial é não cruzar os limites físicos estabelecidos, o caos se estabelece. Além de toda a falta de comunicação identificada entre

dirigentes e dirigidos, feridos não recebem atendimento médico com a justificativa de evitar o contato da doença de causas desconhecidas com o mundo exterior, a qualquer custo. Hábitos de higiene acabam sendo abandonados, o que gera um ambiente imundo e precário para qualquer indivíduo que antes teria participado de uma realidade civilizada. Uma vez desprotegidos pelas regras institucionais, sem garantias, a capacidade de discernimento entre hábitos certos e errados se enfraquece.

Sobre a questão, Bauman (2000, p. 31) coloca: “no coração da política da vida jaz um desejo profundo e insaciável de segurança, mas agir segundo esse desejo redundando em insegurança cada vez maior e mais profunda”. Para o autor, a vida de insegurança se faz na companhia de mais insegurança, considerando o fato de que dificilmente se procura a proximidade da solidariedade e da profunda confiança pessoal. Ao contrário, as pessoas se acobertam da presença de outras pessoas que sofrem os mesmos medos e endossam suas dúvidas sobre a realidade a partir dessa relação. É importante considerar que esse fato não se deve a uma conexão com a racionalidade que faz com que os indivíduos não optem pela aproximação coletiva solícita e solidária. No entanto, a propriedade racional do indivíduo contemporâneo, que muitas vezes se julga condicionar como personalidade, se mostra como grande cúmplice da condução da política da vida baseada em dúvida e insegurança.

Sem proteção, garantia ou confiança, é comum perceber a preocupação pela individualidade. A integridade da liberdade individual e o medo em vista da ameaça de sua perda podem ser relacionados às características de uma sociedade. Anthony Giddens (2005) coloca a questão da individualidade como algo dependente de sua cultura. O conceito de cultura para a sociologia é relacionado aos aspectos da sociedade humana que são aprendidos e compartilhados pelos seus integrantes. As normas e valores são importantes elementos que caracterizam a experiência coletiva da realidade de uma mesma sociedade, já que condicionam a forma com que os membros vivem e se relacionam em sua existência. O individualismo pode ser percebido como marca mais acentuada em algumas sociedades como a britânica, por exemplo, que traz um código de valores que prioriza a necessidade individual mais do que as necessidades em comum com o grupo a que se pertence. Pode também ser estimulado pelas práticas governamentais e econômicas que

dominam uma cultura. É o caso dos britânicos, marcados pelo sistema político que contribuiu fortemente para o liberalismo econômico.

A economia e as posturas liberais adotadas por grande parte do mundo é apontada como mais uma causa desse processo de individualização, uma vez que divide a sociedade entre os que controlam o poder e os que possuem poucas alternativas de questionamento do sistema e, comumente, se encaminham ao conformismo. Esse modelo se revela um possível promotor do sentimento de insegurança, apesar de indicar como diretrizes a transparência e a flexibilidade. Bauman (2000, p. 33) se posiciona crítico em relação às consequências contextuais do sistema, indicando que tais fatores (transparência e flexibilidade) seriam também parte do processo de desequilíbrio social. Afirma: “transparência e flexibilidade pouco acrescentam ao acervo geral de certeza e segurança; no máximo redistribuiriam as certezas que acompanham as ações e nisso parece residir sua principal atração para os porta-vozes da liberdade financeira mundial” (BAUMAN, 2000, p. 33).

Marcada por fatores que conduzem os indivíduos à sensação de solidão constantes, a pós-modernidade apresenta instituições frágeis que outrora conduziram indivíduos ao alento da identificação e à união por causas comuns. A família é uma das manifestações coletivas que contrapõem a característica de individualização do mercado, justamente por manter as relações de reciprocidade e de sociabilidade, bases da existência de uma sociedade. Todas as outras instituições teriam se moldado segundo o mercado e, portanto, perdido as qualidades de provedores de solidariedade e colaboração que baseiam os princípios familiares.

O mercado³ não procura evidenciar a solidariedade como possibilidade de conduta. Ao contrário, induz à competição, ao individualismo e à ideia anti-social. Essas são as sementes da insegurança que guia indivíduos tementes ao sistema econômico mundial, que os trouxe até a realidade de desregulamentação e racionalidade em todas as instâncias da sociedade, profissionais ou pessoais. E nessa esfera de incertezas e temores, a própria existência entra em questão por sua fragilidade e volatilidade.

³ Refere-se aos processos de consumo e produção guiados pelo modelo econômico neo-liberal (BAUMAN, 2000).

O homem é a única criatura viva que sabe da sua transitoriedade; e como sabe que é apenas *temporário*, pode – tem que – imaginar a *eternidade*, uma existência perpétua que, ao contrário da sua, não tem começo nem fim. E uma vez imaginada a eternidade, fica evidente que os dois tipos de existência têm pontos de contato, mas não dobradiças nem rebites (BAUMAN, 2000, p. 39).

A comparação entre os dois tipos de existência torna-se tarefa difícil por demonstrar uma grande oposição de significados e relações com a realidade. A existência mortal e temporária indica fraqueza e a vulnerabilidade; a existência eterna, por sua vez, exibe-se independente ao primeiro tipo, indiferente aos acontecimentos frágeis da realidade mundana. A relação entre as grandezas é questionada pelo conhecimento humano, mas dificilmente será decifrada sem que antes sejam solucionadas as questões fundamentais sobre a origem da vida, o seu sentido, o que acontece depois da morte.

Denominou-se cultura, no final do século XVIII, esse tipo de ação humana intensa que busca responder a tais perguntas e dar o esperado sentido à existência humana, conforme indica Bauman (2000). Normalmente institucionalizada pela religião, um tipo de conduta de pensamento validou a possibilidade de uma sociedade infinita a partir da ideia de que a vida mundana é apenas um estágio da vida eterna conquistada depois da morte. Todo o sofrimento e toda a dor da realidade mortal poderiam ser justificados assim pelo argumento da transcendência da glória eterna. Com essa estratégia, chamada de “heteronomia” (BAUMAN, 2000, p. 85), a humanidade se liberta da culpa dos males da morte e embarca em uma viagem sem responsabilidades com o próprio destino. Assume o comportamento de seguir as normas da realidade mundana sem questionamentos, sendo que essa existência corresponde a apenas um momento temporário da vida e que ao alcançar a eternidade, se dá, enfim, a compensação de seus esforços.

Em um segundo momento da história, com a transição para a modernidade, o indivíduo viu-se sob a influência de uma estratégia diferente da puramente heterônoma. Uma vez que a religião entrava em processo de enfraquecimento quanto ao poder de condução da sociedade, a vida já não se justificava mais somente pelo argumento da eternidade. O mundo moderno foi marcado por intensas transições que causam a necessidade de se tomar decisões, ainda que conduzidas por uma sociedade que não possui total conhecimento de suas consequências no futuro. Mesmo assim, refutar a transcendência da vida eterna para assumir individualmente o peso de seu próprio destino e confronto com o fim da existência

não seria uma solução sensata para a questão do sentido da vida. A brevidade da vida precisava ainda ser justificada pelo destino não escolhido. Ao mesmo tempo o próprio sentido da vida começa a se relacionar com a necessidade de correspondência a uma totalidade duradoura, uma conduta que representaria a redenção de uma existência sem valor.

A nacionalidade demonstra-se, a partir do conceito de nação, uma das totalidades fundadas pela civilização que teriam contribuído na busca pelas respostas dos significados da vida. O comportamento em vida dos indivíduos está, a partir de então, atrelado à sua natureza, aos hábitos herdados de seus antepassados e à sua contribuição à construção dessa totalidade imaginada – a nação. Para Giddens (2005, p. 360), o nacionalismo é marca da modernidade, como um “conjunto de símbolos e convicções que proporcionam a sensação de pertencer a uma única comunidade política”, mas parece prosperar no começo do século XXI com algumas manifestações de “nações sem Estado” e movimentos sociais vinculados a questões étnicas e culturais (GIDDENS, 2005, p. 361). Bauman (2000), por sua vez, coloca que não há limitações ou pré-requisitos que impessam o indivíduo comum de viver a experiência da nacionalidade. Basta ele seguir a normatização de comportamento coletivo, fundada pelas tradições nacionais de uso comum e popular. Não cabe então a ele ousar em questionamentos sobre a concepção de sua realidade: apenas respeitar aos mesmos limites que segue o resto da totalidade a que corresponde. Personagens de diferentes etnias são representados em ESC. Ainda que não haja no filme uma referência objetiva ao país em que se encena a história, revela-se um caldeirão de indivíduos que montam um espaço de diversidade, marca do mundo globalizado.

Outro exemplo de totalidade, a família, teria se representado fundamental para a relação da sociedade moderna com a busca do sentido da existência e permitiu com que os indivíduos experienciassem de forma ainda mais intensa questões contraditórias: ser criado e criar, imortalidade e mortalidade, fazer e sofrer as consequências. Na história da película, um menino cego é isolado sem a presença da mãe. Solitário, acaba sendo cuidado por uma personagem que nutre vínculo afetivo com os pais que também não estão presentes. O elo estabelecido entre indivíduos em uma família é colocado como base importante de organização política por Hannah Arendt (1998), já que representaria um abrigo na realidade marcada pela pluralidade e pelas diferenças. É o elemento que agrega indivíduos

por sua identificação de parentesco, mas que também representa a segurança buscada em “um mundo inóspito e estranho” (ARENDR, 1998, p. 22). Em outros tempos, a participação em uma experiência familiar demonstrou-se guiada pela função primordial de ser possível a todos os pertencentes da sociedade, como um ambiente democrático por assim dizer, sendo que a condição desse acesso individual está desvinculada a posses e riquezas. Sua experiência estaria vinculada ao sentimento de amor maternal, paternal, fraternal e conjugal, bem como à fidelidade entre os casais, ao zelo e à responsabilidade pela educação das crianças. Além disso, encena a imortalidade coletiva através das ações, hábitos e tradições dos antepassados mortais e da futura representação deles pela longa cadeia de vínculos dos seus descendentes.

A totalidade, assim, se legitima como forma de dar significado à existência através do sentimento de permanência de uma entidade maior que a própria vida individual. É dessa forma que a imortalidade se consuma a partir da contribuição de cada membro da totalidade e do que a sua vida representou para um contexto coletivo. Bauman (2000) admite que com a pós-modernidade, a heteronomia foi totalmente descartada como estratégia de comportamento social, ao passo que as totalidades foram perdendo sua relação com a segurança e sustentação do sentido da vida. Uma postura autônoma, que faz perceber a realidade carregada de incertezas, ressignifica a existência individual com insignificância e desconfiança. As totalidades não conseguem mais assumir a importância que outrora assumiram de potencializar a coletividade como protetora ou fonte de certeza.

O dano da morte se transforma em um oponente mais forte sem o poder das totalidades. O Estado já não projeta mais o sentimento de união e não garante a segurança coletiva, visto que o que se promove é o abandono e a solidão. Um dos argumentos mais utilizados pelos políticos é a autosuficiência e as propostas de governo costumam se relacionar com processos instáveis de manutenção da segurança. Da mesma forma, a desmistificação das relações familiares se dá como uma das consequências do processo de individualização e de perda da solidariedade como vínculo da sociedade:

A família, hoje em dia, não se encontra em melhor estado – ela parece tudo, menos um paraíso seguro e duradouro onde se possa lançar a âncora da própria existência vulnerável e sabidamente transitória. Tão fácil de terminar quanto de começar e tão fácil de desmantelar quanto de montar, já não se pode esperar que a família dure mais do que aqueles que a criam no mundo (BAUMAN, 2000 p. 48).

Sempre preocupados com a solução dos problemas mais diversos que possam garantir mais segurança, indivíduos da pós-modernidade ainda se impulsionam melhor coletivamente, mas nem sempre o fazem quando as questões são mais amplas frente à sua insignificância racionalizada. Na película que é o objeto do estudo, um senhor com o rádio à pilha é descoberto pelos cegos submetidos ao isolamento e à convivência forçada no alojamento que serve como uma espécie de cativeiro. Inseridos em um contexto de grande desordem, incertezas e frustrações, encontram uma fuga superficial de seus medos: o entretenimento. Uma cena ambienta os cegos reunidos em um momento de tranquilidade ao apreciarem uma música suave em conjunto reproduzida pelo rádio à pilha do velho senhor. Todos parecem satisfeitos com o momento de distração e fuga da dura realidade a que estão submetidos, uma vez que demonstram emoções de ternura e fraternidade.

O entretenimento parece ser estratégia oportuna para buscar conforto e satisfação. O processo sustenta conformismo com uma situação de insegurança que condiciona o seguimento da ordem normatizada e às limitações da realidade que parece imensamente mais poderosa. A sensação de conforto é superficial e dificilmente desencadeia ações de providência. E é comum perceber indivíduos agindo muito mais por causas menores, momentâneas e supérfluas que por causas de fato significativas à coletividade. Causas supérfluas são mais fáceis de serem solucionadas e de garantirem um resultado. Para as outras, a fuga pelo entretenimento parece ser a opção mais aderida.

As experiências hostis são marcas de uma era solitária que se abraça unicamente para encontrar medos comuns. É nessa busca pela eliminação de um culpado temporário que a frieza se instaura como marca da humanidade pós-moderna. A falta de sensibilidade social e de uma maior abertura ao relacionamento de reciprocidade é sintoma dos muitos males causados pela insegurança absurdamente vivida, que irá buscar a qualquer custo o bem-estar pessoal pela eliminação de ameaças intrusas, externas ao organismo individual. Se em outra era a amizade era vivida a partir de uma experiência de guerra, participando lado a lado de uma mesma batalha com um soldado compatriota, ou oferecendo a própria vida em nome de um bem coletivo, atualmente nada mais se tem além de uma busca frustrante pelo bem individual.

Não que tenhamos perdido a humanidade, o encanto e o calor que era fácil de ser alcançado por nossos ancestrais; antes, é que nossas dificuldades são de um tipo que só em raras ocasiões podem ser curadas ou aliviadas pela partilha de sentimentos mesmo os mais calorosos. Os sofrimentos que costumamos experimentar a maioria das vezes não se somam e portanto não unem suas vítimas. Nossos sofrimentos dividem e isolam, nossas misérias nos separam, rasgando o delicado tecido das solidariedades humanas (BAUMAN, 2000, p.61).

Sobra aos indivíduos, na contemporaneidade, conviver com concorrentes e evitar a dor da morte certa com um alento de competição. Como vitoriosos, sobrevivem com a individualização e o prazer a todo custo, profissional ou pessoal. Isso é o que os estimula a controverter moderadamente, com acomodação, a algumas posições do governo ou da sociedade, mas não irão desenvolver qualquer transgressão ao sistema hegemônico.

2.4 A FALTA DE RACIONALIDADE E A BUSCA DA LIBERDADE

O momento de crise da modernidade indica a reformulação de sua configuração quanto à percepção da sociedade sobre a liberdade individual. A racionalidade se condiciona pela busca do conhecimento e pelo interesse pela evolução intelectual. Mais que isso é a essência do ser humano que funda a civilização como condição social. Ainda assim, um indivíduo é dotado naturalmente de características instintivas que contrastam muitas vezes com as normas da convivência coletiva, principalmente em situações de ameaça ou crise. A intensificação do sentimento de alerta gera ainda mais insegurança e, conseqüentemente, caos, mas também pode resultar em reflexão hábil para uma transformação significativa da realidade.

Considerando a ideia de Bauman (2000) de que a atual e constante configuração de crise resulta em uma incapacidade de decisão, percebe-se que a era indica muito mais incerteza e insegurança que racionalidade. Contudo, o indivíduo tende a privar pela sua liberdade e satisfação pessoal em qualquer situação de ameaça. Muitas vezes isso pode estar relacionado ao modelo de individualidade nas relações humanas atuais e afetar diretamente a harmonia da coletividade, acentuando suas diferenças.

Os medos se destacam para o indivíduo na escala do caos. Quanto mais ameaçados se sentem, mais estão propensos a competir por sua sobrevivência e pela sua liberdade. Retomando o filme, em um alojamento imundo e de estrutura imprópria, cegos devem se habituar com a crise que os abateu e reorganizar suas vidas em uma normalidade aparentemente impossível de ser concretizada, sem prazos previstos para o fim. Demonstrem-se incapazes de conviver harmonicamente e sua vulnerabilidade racional os conduz para uma situação de crise ainda maior e acabam retornando seus hábitos à violência e a desvalorização da conduta moral típica da civilização. O que se percebe na história é um resultado de retrocesso a modelos de coletividade que remetem à selvageria e à barbárie.

A situação montada na ficção se relaciona ao retrocesso da civilização em um momento de crise. A história é envolvida pelo enredo dramático de uma política de caos que se instaura subitamente em um contexto urbano. Os indivíduos representados no filme trazem a questão sobre os limites da racionalidade ao serem condicionados à ameaça da liberdade em uma coletividade forçada a conviver e a se organizar. Hobbes compreendeu que o homem não é um ser político e, como tal, relacionar-se com outros indivíduos é uma faculdade adquirida ao longo de sua existência. Contradiz assim o conceito grego original de *zoon politikon* que definiria a sociedade como propriedade humana natural. Em contraponto, baseada no mito ocidental da criação, a filosofia de Hobbes introduz a ideia do indivíduo criado “à imagem da solidão de Deus” (ARENDR, 1998, p. 23), conforme a qual, natural é o sentimento de disputa e competição pela sobrevivência e pela manutenção da liberdade individual.

Na modernidade, teóricos prometiam uma liberdade idealizada nos seres humanos e na liberdade coletiva com fins na liberdade individual – “liberdade para seguir os caminhos da razão” (BAUMAN, 2000, p. 78). A cultura pós-moderna se baseia em outros princípios de liberdade. São esses os mesmos fundamentos dados pelo neo-liberalismo com o acréscimo da flexibilização de sua relação com as necessidades individuais.

A liberdade está assim condicionada às restrições da liberdade individual; não se relaciona mais à condição humana. As opções não são mais restritas pelo poder público, mas estimuladas a fim de impor um tipo de “liberdade negativa” dada pela desregulamentação.

Desregular significa diminuir o papel regulador do Estado, não necessariamente o declínio da regulamentação, quanto mais o seu fim. O recuo ou autolimitação do Estado tem como efeito mais coercivo (agendador) como doutrinador (codificador) de forças essencialmente não políticas, primordialmente aquelas associadas aos mercados financeiro e de consumo (BAUMAN, 2000, p. 80).

O autor se refere aos poderes antes dados pelas instituições e pelo Estado que apoiavam todo o cerne da regulamentação. Ao Estado cabia impor as opções possíveis de conquista, à educação familiar ou escolar cabia optar entre elas de forma racional e eficiente ao seu código de valores. O código atual de escolha fundamenta-se em decisões irrestritas a fim da satisfação da chamada liberdade negativa.

A liberdade se fragmenta em uma série de construções de momentos finitos. Como coloca Bauman sobre Adorno e Horkheimer: “os indivíduos são reduzidos a uma mera sequência de experiências instantâneas que não deixam vestígios ou cujos vestígios são detestados como irracionais, supérfluos e ‘ultrapassados’, no sentido literal da palavra” (ADORNO; HORKHEIMER, *apud* BAUMAN, 2000, p. 83). O futuro parece ser menos o alvo das ações – a ideia é viver o momento atual como estratégia de satisfação. Ser livre associa-se ao poder de se realizar individualmente com objetivos fúteis como a busca pela boa-forma e não mais pela saúde. A forma física é relativa e carrega consigo a busca pela diferença, enquanto as questões de saúde se relacionam a uma estabilidade não valorizada. O tempo não é mais limitador das decisões antes tomadas racionalmente, uma vez que a valorização se dá para o atual episódio de busca pela realização da liberdade – a busca pela diferenciação. No entanto, passa-se por restrições invisíveis que produzem certo tipo de ilusão pela liberdade individual, através do consumo indeterminado.

A questão revela a falta de liberdade vivida e a possibilidade da utilização da heteronomia como estratégia de assimilação da existência. Não se pode ser autônomo sem praticar todas as instâncias de poder como indivíduo. Se o sistema condiciona suas escolhas, os integrantes de seu contexto compartilha de uma postura heteronômica, ao passo que simulam sentimento de independência condicionado a uma crença de autonomia.

Identifica-se uma observação relevante sobre como a sociedade, em um momento de crises constantes, desfruta do presente como forma de transcendência: a mortalidade aparece como uma dádiva que permite realizar tudo durante a vida mortal, sem que o poder divino ou as limitações de uma totalidade lhe condenem na

eternidade. O fim é certo e o tempo é limitado para se concretizar todas as suas satisfações pessoais acima de qualquer interesse coletivo. Ao mesmo tempo o mundo demonstra o poder criativo da humanidade que se renova constantemente sustentando o interesse, ou a curiosidade, para se viver as novidades dos outros momentos. Afinal a condição da durabilidade da sociedade está justamente no seu carácter de renovação e da mortalidade de ciclos de realidades e indivíduos. Ainda assim, mantém-se a necessidade de se prolongar a existência para individualmente se apropriar da realidade e de todas as opções oferecidas possíveis.

A cegueira em ESC elabora a metáfora da apatia decorrente do momento de crise. A visão relaciona-se à percepção que permite reconhecer a realidade. Nesse sentido, pode-se compreender que o discurso do filme dirige-se à indicação do bloqueio da atividade reflexiva. Muitas mortes acontecem no ambiente do isolamento. Os enterros dos cadáveres se tornam parte das obrigações de rotina para os cegos que já não parecem valorizar a existência com esperança em um futuro transcendental. Não parece de fato autônomo o ser que não possui poder da autocrítica e da avaliação sobre a real condição de mortalidade. Se a sociedade se comporta por impulsos de assimilação de momentos supérfluos e prazerosos sem se questionar como sociedade condicionada, há aí um problema de utilização do poder racional e crítico. Essa se faz a questão fundamental para caracterizar a pós-modernidade como igualmente posicionada a partir de uma estratégia heteronômica, que não apoia-se nas próprias decisões e fatos. A situação contextual se refere agora ao poder de consumo que regulamenta invisivelmente suas ações frente à existência mortal e isso não faz com que se reavalie frente a essa constatação obscura.

A efetivação da prática da democracia, legitimada pela modernidade como modelo político ideal, é polêmica e admite debate. Giddens (2005, p. 343) apresenta o paradoxo da democracia, contextualizando a realidade em um mundo onde a democracia liberal vigora sobre os outros modelos políticos. No entanto, identifica algumas tendências de descontentamento com aquele que parece ser o sistema ideal de manutenção do poder em algumas sociedades. Isso seria explicado pelas falhas, que até mesmo a democracia demonstra em suas estratégias de regulamentação, visto que, coexistem graves problemas sociais como a desigualdade e a violência. Os valores democráticos entram em questão: pressupõem igualdade e a participação comum de toda a sociedade na condução de

seu destino, mas tais direitos não são de fato exercidos pelos indivíduos. Ao contrário, preferem ficar indiferentes às decisões, não acreditando em mudanças coletivas significativas.

A democracia de fato parece ser mais um componente de uma sociedade ideal do que de uma sociedade real, conforme a ideia de não corresponder ao poder que se anuncia que lhe é dado. Mesmo assim, faltam faculdades para que os indivíduos inseridos nesse contexto avaliem sobre suas verdadeiras condições. Como os homens e mulheres aprisionados na quarentena forçada de ESC, uma cegueira racional, crítica, sobre a possibilidade de se estar vivendo em uma ilusão de autonomia sobre a própria existência se estabelece no momento de crise da modernidade. A necessidade pela tranquilidade impõe insegurança ao desconfiar dos destinos que dependem de suas próprias decisões e isso ocasiona em menos tranquilidade. Os interesses pessoais parecem inviáveis se não ultrapassarem a barreira dos princípios sociais, delegando para um segundo plano as suas responsabilidades com o interesse e o bem comum. A assimilação de uma nova condição existencial parece necessária para o estabelecimento de uma sociedade verdadeiramente autônoma e livre de qualquer restrição de liberdade, mas para isso, somente um ato traumatizante parece ser capaz de despertar avidamente a necessidade coletiva.

3 O DISCURSO DO CINEMA

O cinema possui um conceito de significados diversos. Pode ser entendido como arte, dotada de representações, de um discurso e de uma linguagem próprios, assim como pode ser entendido como o campo de estudo que tem como objeto de pesquisa o filme. Ainda compreende a relação com o contexto mercadológico e com formas de indústria cinematográfica. Esse último conceito será pouco abordado neste estudo que se dirigirá a pesquisar a arte cinematográfica e o seu objeto de análise, na postura de disciplina do cinema, que será o conteúdo fílmico.

Um filme é o resultado da projeção de fotogramas, imagens fixas de películas em sequência, tamanho aumentado e em ritmo acelerado para atingir determinada velocidade que permita a percepção de movimento. Essa é a principal diferença da mensagem proposta pela fotografia: a linguagem do cinema é baseada no movimento e na impressão de realidade que ele produz. Contudo, bem como a arte fotográfica, a linguagem cinematográfica limita a sua mensagem em um espaço restrito por um quadro e por tempos que compreendem o espaço fílmico.

A percepção da imagem reproduzida ultrapassa os limites do quadro quando direcionados por uma ideia de continuidade. O espectador pode entender que mais coisas acontecem ao mesmo tempo da duração da imagem reproduzida e que isso continua com certa vinculação ao que é encenado. A ideia da condução de diversos elementos e recursos possíveis para a montagem cinematográfica é o que situa o espectador na realidade impressa pelo filme. Além disso, uma série de elementos narrativos também podem ser direcionados no desenvolvimento do roteiro que se dispõe a contar a história projetada. O cinema pode ter ainda dimensões estéticas quando se considera um quadro, ainda que temporariamente projetado, tão bem composto por formas e perspectivas quanto uma pintura de arte. Como contribuição, a trilha e os efeitos sonoros podem apreender ainda mais a atenção dos espectadores para a narrativa e o ambiente representado (AUMONT, 1995).

A impressão de realidade produzida pela projeção das imagens em uma velocidade perceptível amplia a capacidade do espectador de ser imerso por um novo universo. O universo imaginário que passa a assumir mentalmente contornos de realidade a partir de uma história em movimento chama-se diegese. Ela é a esfera do filme composta por um enredo e uma narrativa de ficção que consegue

desfile suas imagens de maneira a imergir o público em seu manto de abstração. A atenção do imaginário foca-se na interpretação da história e de seus sentidos. O cinema é uma arte representativa que conduz a ideias e significados baseados em imagens que simbolizam e referem a mensagens ideológicas. Mais que qualquer arte, a impressão de realidade cinematográfica prende a atenção do espectador e consegue estabelecer um vínculo com o imaginário, conforme Metz (1977, p. 16) indica na sua conceituação.

Desencadeia no espectador o processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto -, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente “É assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o lingüista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério (METZ, 1977, p. 16).

Não é a toa que o cinema conseguiu a popularidade desejada para desenvolver sua linguagem com o apoio da indústria. A partir das investidas, muitos exemplos evoluíram suas formas e complexidades dramáticas com o auxílio dos novos recursos tecnológicos. A arte assim se desenvolveu para estabelecer o encontro de suas propostas básicas de imprimir realidades e representar ideias aceitas e assimiladas. Considera-se, aqui, que o cinema existe em três instâncias de abordagem: a forma de arte, a disciplina de estudo e a indústria.

3.1 REPRESENTAÇÕES VISUAIS E SONORAS

Um filme é o conteúdo de ideias e significados que são projetados a partir das imagens e recursos de montagem. Essa perspectiva indica que sua constituição se relaciona tanto a elementos visuais quanto sonoros e que desencadeiam um processo intelectual de referências culturais e pessoais. O conhecimento do seu conteúdo se dá pela exibição e pela assimilação por parte do espectador através de suas mensagens.

O espaço fílmico ou cena fílmica, como indica Aumont (1995, p. 19), é limitado pelo quadro em forma estética. Permite também um espaço imaginário que não necessariamente está limitado pelos lados do quadro o qual se visualiza em sua projeção ótica. Amplia-se então a uma esfera ainda maior de ideias, mas que é

definida e conduzida pelas imagens reproduzidas no campo. São essas ideias, consideradas fora de campo, que permitem avaliar sobre a condução da representação de imagens em outros significados.

O conteúdo do filme é carregado de simbologias e sinais para uma percepção ideológica e não necessariamente estar vinculado de forma objetiva às imagens projetadas, visíveis ou tangíveis. Campo e fora de campo estão ambos integrados na importância da definição do espaço fílmico como considera Aumont (1995, p. 26) em sua análise de suas condições.

Resta, evidentemente, precisar um dado implícito até agora: todas essas considerações sobre o espaço fílmico (e a definição correlativa do campo e do fora de campo) só tem sentido na medida em que se está diante daquilo que chamamos cinema “narrativo e representativo” – isto é, de filmes que, de uma maneira ou de outra, contam uma história situando-a num certo universo imaginário que eles materializam pela representação (AUMONT, 1995, p. 26).

Parte-se dessa consideração, a proposta de buscar a análise de um filme através da combinação de sua narrativa, dos elementos encenados e das ideias reproduzidas a partir deles. A ilusão de realidade é uma das bases do espaço fílmico, composto por tudo o que está no quadro, bem como o que se apreende fora dele. Aumont (1995, p. 79) indica que Eisenstein se demonstrou um adepto do cinema que propõe a expressão e não somente a narração quando apresentou em sua obra, determinada pelos estudos e experimentações da forma (enquadramento) e da natureza do quadro, para unir significados distintos. Os efeitos psicológicos de cada utilização podem atribuir graus representativos, conforme as suas experiências com o cinema soviético. A visão de que o filme é desprovido de uma gramática ou de um código de regras lingüísticas é proposta por Turner (1997, p. 56) ao se referir ao campo de significação do cinema.

O cinema não tem um equivalente à sintaxe – não há nenhum sistema ordenador que determinaria como as tomadas deveriam ser combinadas em sequência. Nem tampouco há um paralelo entre a função de uma única tomada no filme e aquela de uma palavra ou sentença na comunicação escrita ou verbal. Uma única tomada pode durar alguns minutos. Nela pode-se proferir um diálogo, movimentos de personagens e portanto relações podem ser manipuladas, e uma ambientação física ou história, delineada (TURNER, 1997, p. 56).

Os significados se estabelecem na prática da combinação de diferentes recursos para a apresentação de um enredo de referências e uma história. Possibilita portanto a experimentação da linguagem, através dos elementos que a compõem e dos recursos utilizados para tal. A estética fílmica é uma das linhas

formadoras que adaptam muito bem a evolução da linguagem e das impressões produzidas. A profundidade é um dos elementos que contribuem para a representação cinematográfica, seja para o movimento ou para a conseqüente impressão de realidade. Para isso recorre a técnicas específicas, fundadas por outros campos das artes, como a perspectiva e a profundidade de campo.

A imagem pode ser representada em uma superfície plana de tal forma que sua composição geométrica permita ao espectador perceber um ponto de vista através da perspectiva fílmica que segue as tradicionais teorias representativas da pintura. A técnica atribui ao filme a propriedade de colocar o espectador em uma posição espacial no contexto projetado, “um sinal de que a imagem está organizada por e para um olho diante dela” (AUMONT, 1995, p. 33). O campo pode estar organizado também em profundidade através da nitidez da imagem. Diferente da pintura, o cineasta deve considerar a quantidade da luz, a distância focal e outros parâmetros para graduar a nitidez e dar assim a extensão da posição desejada para cada quadro. A profundidade pode conferir uma certa sofisticação estética e aprimorar a narrativa e a continuidade espaço-temporal. São esses os dados estéticos imprescindíveis para a representação visual segundo o autor.

A imagem cinematográfica pode ser analisada pela forma com que organiza o espaço através de um quadro estático e limitado, não sendo independente do tempo. Faz-se importante, então, a definição do conceito de plano a partir de outras relações de elementos.

A noção muito difundida de *plano* abrange todo esse conjunto de parâmetros: dimensões, quadro, ponto de vista, mas também movimento, duração, ritmo, relação com outras imagens. Mais uma vez, trata-se de uma palavra que pertence de pleno direito ao vocabulário técnico e que é muito comumente usada na prática da fabricação (e da simples visão) dos filmes (AUMONT, 1995, p. 39).

No pensamento do autor, o plano é indicado como a parte do filme que, na montagem, é juntada a outras partes, de diferentes campos, produzindo o efeito de mudança de ação. Pode ser analisado em três contextos distintos: tamanho do plano, fixo ou em movimento e como unidade de duração. O tamanho do plano está condicionado ao enquadramento, ou ponto de vista do espectador e ao modelo humano de proporções do corpo. O close up, por exemplo, remonta a ideia da proximidade do espectador ao rosto, ou a um objeto qualquer, proporcionalmente grande que toma quase todo o espaço do quadro. O plano pode ser fixo ou em movimento, característica dada basicamente pelo transporte da câmera ou pelo

zoom. Proporciona assim a sensação de movimentação do objeto percebido ou de centralização dele. Por fim, a função do plano pode estar direcionada para a sua duração. O tempo de exibição da imagem consegue ser uma grande sequência de acontecimentos sem cortes, como no chamado “plano-sequência”, mas também um fragmento breve reproduzido. Aumont (1995, p. 55) considera o termo “plano” de teoria complexa e problemática a ponto de ter sua utilização evitada.

A representação sonora do cinema, ditada pela trilha sonora e pelos efeitos de som, foi assimilada pelo espectador com naturalidade. Suas condições podem variar em cada filme, seja por questões históricas de recursos mais ou menos precários, ou ainda pelos fatores estéticos e ideológicos que estão relacionados à sua concepção. A proposta de Bazin acerca das diferentes concepções de cineastas é abordada por Aumont da seguinte forma: há os que tentam alcançar a reprodução do real e há os que se permitem utilizar das possibilidades expressivas da linguagem cinematográfica (BAZIN, *apud* AUMONT, 1995, p. 72). O som foi recebido como mais uma realização quando chegou a completar o conjunto dos recursos do cinema, sobretudo para críticos e teóricos, mas renegado como uma característica negativa para muitos cineastas como Chaplin, Alexandrov, Eisenstein e Pudovkin. Esses acreditavam que a correspondência do som à representação visual poderia condicionar o cinema a uma cópia da linguagem teatral. Muitos ainda questionavam quanto à dependência trazida pelo som da mobilidade do quadro devido às suas limitações (AUMONT, 1995).

Verifica-se a importância de agregar a interpretação sonora à cena de elementos visuais. No entanto, o som deve ser considerado como independente da limitação de dimensão espacial. O som nem sempre pode ser “submetido à imagem, mas tratado como um elemento expressivo autônomo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem” (AUMONT, 1995, p. 50). São consideradas, em algumas abordagens teóricas, classificações entre as possíveis dimensões do som como *in* ou *off*. O autor considera essa definição um problema em questão a da fonte sonora e a da representação da emissão de um som relacionados com a diegese do filme.

A esfera diegética com mérito é importante para a compreensão da articulação dos sentidos da linguagem cinematográfica. Metz (1977, p. 130) propõe duas indicações de tipos fundamentais de referências para aplicar o estudo desse nível de representação: a semiologia do cinema pode ser concebida como uma

semiologia da conotação ou como uma semiologia da denotação. A indicação permite considerar dois tipos de representações na realização cinematográfica. O primeiro deles, as figuras conotadas, relaciona-se aos recursos estéticos que combinam uma versão de estilo, gênero ou símbolo que significa uma classe de referências. O segundo, as figuras denotadas, referem-se diretamente à representação das coisas que compõem o quadro e a sequência. A conotação se dá pela denotação. Ambas contribuem para o sistema de representação do filme. Representar uma ideia parece ser a proposta cinematográfica: uma mensagem, em forma de símbolos, assume o papel de motivar o espectador através de recursos estéticos e sonoros, que devem ser comunicados conforme suas interpretações codificadas ou convencionadas.

3.2 MONTAGEM

Tida muitas vezes como uma simples divisão de funções na produção cinematográfica, em verdade a montagem é parte da construção da organização do filme e da sua história. É constituída de um processo de três pontas básicas: organização, seleção e junção. Deve funcionar para estabelecer a totalidade da projeção, a partir dos fragmentos do filme. Pode ainda compreender mais pontas como a própria relação de ordem e duração. A montagem manipula o objeto – o plano - para outro objeto – o filme. Ainda possui a finalidade de organizar os planos e a sua sucessão (AUMONT, 1995, p. 54). O plano é abordado aqui como um pedaço do filme limitado por sua duração em uma dimensão. Pode assim ser uma parte do todo composta por mais de um plano, parte inferior a si próprio, em sua duração ou parâmetros visuais (espaciais), ou ainda partes que não correspondem à divisão dos planos. As modalidades da ação da montagem organizam os elementos fílmicos conforme alguns pressupostos do tempo de duração das partes. Permite portanto a justaposição de partes, a sucessibilidade, a contiguidade e a fixação da duração.

Depois dessas considerações sobre o fazer da montagem, pode-se partir para a sua assimilação enquanto ordem de elementos fílmicos de sua natureza. Concebe-se a ideia de que “a montagem é o princípio que rege a organização de

elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (MARTIN *apud* AUMONT, 1995, p. 54). Foca-se aqui às funções especificamente semânticas e sintáticas da montagem, por uma abordagem sistemática.

As funções sintáticas correspondem às relações formais entre os objetos do filme moderadamente independentes do sentido. Podem elas ser relações de ligação, disjunção, pontuação ou demarcação, como é o caso do *flashback*. Também permitem efeitos de alternância ou linearidade do discurso fílmico, que se exemplifica pela ideia de simultaneidade com a alteração repetida de imagens, chamada montagem alternada. No caso das funções semânticas, dá-se como ponte o caráter universal da montagem quanto à produção de sentidos denotados e conotados. Os sentidos denotados indicam a correspondência da montagem à narrativa e às noções espaço-temporais propostas por ela. Isso significa que os elementos conduzem o espaço fílmico com relações diretas. No caso dos sentidos conotados, as suas relações permitem a referência a outros elementos, ainda que completamente diferentes. Essa ligação se faz por métodos como a comparação e o paralelismo de imagens e ideias.

Propõe-se abordar neste momento também outras funções da montagem: as rítmicas. O ritmo fílmico deve ser independente da sonorização considerando as diferenças de percepção entre eles. É também apresentado como a adição de dois tipos de ritmo de naturezas diferentes: os temporais, mais vinculados à trilha sonora, e os plásticos, que são o resultado da organização dos elementos do quadro e de suas condições luminosas e de coloração. Constrói-se o ritmo de forma que ele evidencie as intenções da narrativa, explorando a expressividade.

Considera-se, também, a importância na distinção de dois tipos de montagem, conforme a proposta de organização do filme – a montagem narrativa e a expressiva. O conteúdo dramático deve ser conduzido pela montagem organizando o desenvolvimento da ação, conforme a causalidade, buscando o encadeamento dos fatos que contará a história de forma inteligível. Essa propriedade se relaciona à função narrativa da montagem, caracterizada igualmente pela estruturação do filme como um grupo de ações. Há, ainda, a necessidade de desenvolver o efeito expressivo atribuído pelas experimentações da forma, podendo ser através da justaposição de planos ou mesmo pela intercalação rítmica (MARTIN, 2007). A utilização dos recursos da montagem expressiva parece desenvolver a

mesma importância para o conteúdo cinematográfico, uma vez que o objetivo é apresentar uma história, mas também expressar ideias e produzir reações psicológicas no público receptor. Esse trabalho proporciona ao espectador uma experiência mais completa que contará também com a contribuição da sua subjetividade.

3.3 NARRATIVA

O filme é uma história em sua essência. No entanto, nos primeiros casos da história, dirigia-se à reportagem e à documentação. Foi-se descobrindo a vocação cinematográfica para a narração através de alguns fatores essenciais de sua concepção. A imagem figurativa em movimento indica essa necessidade que se aplica ao fato de querer dizer algo sobre o objeto que se refere e não simplesmente registrá-lo. É preciso representá-lo, mas sobretudo significá-lo. Antes disso, deve-se entender que o objeto está inserido em um contexto cultural e que referir-se a ele é indicar referências ao seu universo social.

Aumont (1995, p. 90) compara a importância de referenciação à situação da contemplação de um retrato fotográfico que permite a construção de uma pequena narrativa a respeito. Metz (1977, p. 30), por sua vez, acrescenta à discussão com a indicação de que uma narração é limitada por um tempo, com início e fim, e isso a difere da realidade. O desfile da narrativa deve ser exibido nesse espaço de tempo e transmitir as mensagens desejadas aos receptores. Ao mesmo tempo, construções e referenciações próprias podem ser realizadas individualmente pelo público na análise e nos efeitos dramáticos produzidos.

A imagem em movimento faz com que o objeto esteja em constante mutação pela narrativa. Indica-se, a um passeio de um tempo inicial, a um final onde muitas transformações estão contidas no tempo intermediário. O desenvolvimento da ação é o recurso para a ficção contar sua história através de imagens transitórias, de duração limitada. A legitimidade do cinema, quanto à capacidade de contar histórias interessantes e diferentes do teatro, incentivou o desenvolvimento da narração dos filmes. Porém, deve-se considerar que o cinema também pode aliar tipos não-narrativos à sua importância de conteúdo. Conforme indica o autor:

Nem tudo do cinema narrativo é forçosamente narrativo-representativo. O cinema narrativo dispõe, de fato, de todo um material visual que não é representativo: os escurecimentos e aberturas, a panorâmica corrida, os jogos 'estéticos' de cor e de composição (AUMONT, 1995, p. 92).

Entende-se que um filme só pode ser totalmente não-narrativo se não-representativo, ou seja, que nenhuma imagem projetada se relacione a nenhum outro elemento, como a sucessão do tempo e a relação entre os planos. A narrativa constrói um vínculo temporal que possibilita a projeção de uma história. Sobre a questão, há ainda a verificação de Metz (1977, p. 31) sobre os dois tempos da narração, uma "sequência duas vezes temporal: há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante)". O filme material fecha-se por um tempo, mas o tempo diegético é independente desse. Podem-se passar anos na história com indicações e recursos de montagem, para que o ritmo do filme permita essa passagem natural para o espectador. Ainda assim o tempo investido para a formatação do rolo de filme físico é limitado por horas.

Considera-se a proposta de Metz (1977) em limitar como cinematográficas somente as coisas exclusivas do cinema. O narrativo demonstra-se exterior a esse universo, uma vez que surge de outras artes como da literatura, do teatro e da própria convivência entre indivíduos. Cinema e narrativa interagem em questão da ação e das diferentes formas de representar ritmo e ponto de vista em movimento. O cinema narrativo é predominante e baseia a essência do momento atual de sua história (AUMONT, 1995).

Um filme de ficção é uma dupla representação. Representa uma história através dos recursos que ambientam a ficção. Além disso, a reprodução de imagens em justaposição, representa a própria história simultaneamente. Aumont (1995, p. 100) apresenta o fato de que essa característica condiciona um filme como uma ilusão igualmente dupla de realidade. O cinema ausenta tanto elementos representantes como representados, ambos fictícios. O espectador, por sua vez, está presente e deve, simplesmente, receber sons e imagens e se aproximar do sonho sem confundir o filme com ele. Para que a representação fílmica seja compreendida de forma adequada, demonstra-se preciso a reflexão sobre a distinção entre o conceito - ou significado - e o referente que o representa, conforme aborda Aumont (1995, p.102).

Em lingüística, insiste-se em distinguir o conceito (ou significado), que faz parte do funcionamento da língua e que lhe é interno, portanto, e o referente, ao qual o significante e o significado da língua remetem. De modo diferente do significado, o referente é exterior à língua e pode se assimilar esquematicamente à realidade ou ao mundo (AUMONT, 1995, p. 102).

Quando se define o referente, faz-se necessária a compreensão de que ele nem sempre significará um objeto isolado, mas uma classe de objetos. A referência é realizada com base no contexto cultural, ou mesmo psicológico de quem interpreta o significante – ícone. A imagem de um objeto representado em uma tomada qualquer de um filme, provavelmente será interpretada conforme a sua categoria de significados (Aumont, 1995). Esse é o caso do recurso de apresentação dos personagens que não possuem nomes em ESC. Ao chegarem no alojamento, os cegos novatos se apresentam para os outros sem nomearem-se, mas com a identificação de suas profissões. Esse recurso de representação acaba categorizando a denominação dos papéis, conforme as suas categorias de sentidos. A interpretação do espectador permite referenciá-los também conforme a imagem adquirida das suas funções profissionais e os conceitos culturais e psicológicos atribuídos a elas. Metz (1977) parte do princípio de que, como sequência fechada, temporal, a narrativa se constitui por um discurso. Deve ser argumentada uma esfera de ideias e de imagens para que o espectador envolva-se no enredo e na ação. Portanto, a sequência utiliza-se de objetos representativos para que seja realizada a construção da assimilação do conteúdo fílmico.

Um objeto representado em um filme não significa necessariamente o próprio objeto, mas a imagem que o qualifica conforme uma classificação de conceitos. Isso quer dizer que a atriz Julianne Moore não é o objeto da representação ao incorporar o personagem da mulher do médico na ficção. Nesse contexto representativo, muito mais que ao papel, a sua imagem refere-se a muitos outros graus de referência que são percebidos e traduzidos através dos conhecimentos pessoais do espectador. No caso do filme de ficção, as imagens projetadas podem igualmente representar universos imaginários e fantásticos que desencadeiam outros níveis de representação com a própria realidade, ou ainda com outras ficções.

No cinema, a narrativa se compõe não somente de imagens, mas também de palavras, sons e sinais escritos que desempenham sua função de representação para o desenvolvimento da história. Essa é a diferença básica entre o texto narrativo e a narrativa cinematográfica: os elementos múltiplos utilizados como recursos além

da língua. Demonstra-se, portanto, como discurso que deve apresentar uma história ancorada a uma ordem que permita a interpretação, considerando o espectador como um “leitor-espectador” (AUMONT, 1995, p. 107). A organização da ordem da história, com o reconhecimento de objetos e ações, possibilita a sua assimilação em um nível primário: o de denotação. Deve também realizar uma coerência de estilo com o conjunto narrativo que pode funcionar conforme a época em que a história é inserida ou produzida e o gênero a qual ela pertence. O ritmo do roteiro também deve influir na condução do sentimento perceptivo desejado com efeitos de montagem, que realiza o papel de organizador das partes do filme e dos recusos sonoros, ou de direção dos elementos do quadro. A sincronia entre os fragmentos do filme e o feliz encaminhamento deles, segundo uma relação oportuna deve permitir a apresentação e a interpretação da história. Quanto à relação de linearidade da narrativa, ou do texto narrativo como indica preferir, Aumont (1995, p. 108) discorre acerca das condições de organização do discurso.

A ordem, porém, não é simplesmente linear: não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos que fazem da narrativa, acima de seu desenvolvimento, uma rede significativa, um tecido de fios entre-cruzados em que um elemento narrativo pode pertencer a muitos circuitos: é por isso que preferimos o termo “texto narrativo” à “narrativa”, que, embora defina bem de que tipo de enunciado estamos falando, talvez enfatize demais a linearidade do discurso (AUMONT, 1995 – p. 108).

São essas funções que ajudam na busca pela compreensão do texto narrativo como um conjunto de ações e recursos que se relacionam entre um começo e um fim demarcados. Esse fechamento condiciona o caráter do discurso como limitado por uma duração. O tempo contribui para a organização do roteiro e para a elaboração das representações do filme, mas não impede que seu final deixe informações em aberto, se assim for oportuno para a história. A narrativa incorpora eventos reais ou fictícios e deve relatá-los da forma mais conveniente para o filme. Admite-se formas diferentes de se narrar uma história, sendo por meios narrativos ou não-narrativos. Ainda assim, havendo a história, faz-se a narrativa.

3.4 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Considera-se que a legitimação do cinema como uma forma de expressão artística autônoma de outras, deve-se, principalmente, à apropriação de uma linguagem própria. A literatura e o teatro, na perspectiva da arte, não utilizam o mesmo nível de representação adotado pela linguagem cinematográfica, mas ainda assim partem de uma estrutura narrativa. Na representação cinematográfica, uma história é contada com a ativação de muitos recursos expressivos e técnicos, diferentes da língua.

A linguagem do cinema é independente de formas verbais ou limitações dessa natureza. Muito mais que isso, institui a narrativa como sua principal forma de linguagem como indica Metz (1977).

Para quem encara o cinema sob um ângulo lingüístico, é difícil não ser jogado constantemente de uma a outra das evidências entre as quais se repartem os estudiosos: o cinema é uma linguagem; o cinema é infinitamente diferente da linguagem verbal. Vaivém a que não se escapa facilmente, nem talvez impunemente (METZ, 1977, p. 60).

A expressão cinematográfica se dá através da captação e da apresentação de imagens pela câmera em quadros estéticos, da incorporação de efeitos sonoros e trilha musical, da organização da ordem narrativa, bem como do ritmo da ação. Atribui, assim, um caráter de universalidade que possibilita atingir espectadores de nacionalidades diversas, sem se restringir à normatização da língua ou precisar ser traduzida. Da mesma forma, conduz o espectador a uma experiência compartilhada e de abstração, ao mesmo tempo, quando a interpretação da história se dá para grupos de espectadores que podem ou não assimilar as mesmas informações do filme. Demonstra-se como uma “arte da imagem e tudo que não é ela (palavras, escrita, ruídos, música) deve aceitar sua função prioritária” (AUMONT, 1995, p. 162).

Sobre a investigação da importância e das propriedades de uma “cinelinguagem”, Aumont (1995, p. 164) apresenta a definição de Yuri Tynianov no artigo “Dos fundamentos do cinema”:

No cinema, o mundo visível é dado não enquanto tal, mas em sua correlação semântica; não fosse isso, o cinema seria apenas uma fotografia viva. O homem visível, a coisa visível só são um elemento do cinema-arte quando são dados na qualidade de signo semântico (TYNIANOV, *apud* AUMONT, 1995, p. 164).

A matéria prima da linguagem cinematográfica corresponde ao sentido da imagem do mundo visível. O estilo funda-se como fundamental para estabelecer essa correlação semântica, guiando a imagem em relação a seus componentes. Cabe considerar como partes dela, os personagens e seus vínculos com o conjunto, a iluminação e o ângulo do quadro. No entanto, uma reflexão se abre quanto à assimilação do mundo imaginário do cinema e na transformação de suas representações em ideias para o espectador. Admite-se que ele pode simplesmente ser um receptor ingênuo das projeções exibidas, mas que também pode contribuir com sua própria recepção, a partir dos seus códigos semânticos próprios. Aumont (1995, p. 164) indica que Eisenstein supunha o pressuposto de que a expressão de ideias sobre a realidade deve ser condicionante na realização da linguagem cinematográfica. Para tal, atribuía a utilização da metáfora em suas experimentações com a arte. Trazia ao espectador-leitor, bases para a interpretação, para a análise, e não simplesmente para a sua exibição de imagens jogadas. Há filmes que incorporam diferentes condições ideológicas, sob a ótica de diferentes pontos de vista, e depende das intenções dos realizadores. O conteúdo narrativo indica a linha para a atribuições de alegorias estéticas e sonoras que adequam a mensagem, mas que devem estar condicionadas pela temática da história.

O resultado da aplicação das apostas no cinema para a implementação de ideias no espaço público, foi o aprimoramento da linguagem. O contrato se dirigia a cineastas destaques, que absorviam a mensagem e a reproduziam em forma de quadros e narrativa qualificada para o contexto do conteúdo, até então autorado. O produto dessa combinação foi uma nova linha de linguagem e estilo cinematográfico, que procurava militar por uma causa da maneira mais persuasiva possível. O caso das experiências soviéticas encontrou a sua fase áurea em 1924, com a obra de Sergei Eisenstein - *Stachka* (Greve) – onde o ritmo da linguagem se colocava intenso. As imagens apresentavam-se de maneira rápida, com cortes apurados, absorvendo um certo dinamismo de urgência. A ideia era chamar a atenção para o mundo dos trabalhadores com toda a sujeira e barulho característicos dele, que fossem possíveis para o autor. Além disso, abordava um padrão de herói diferente para algumas classes da sociedade, conforme descrevem Furhammar e Isaksson (1976, p. 16): “o proletariado era o herói, mas, pelos padrões burgueses, não era um herói atraente”.

Para Eisenstein (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.16) parecia importante colocar as classes menos favorecidas em um lugar de poder sobre a sociedade para fazer justiça às ideias que possuía de ideal de coletividade. As massas passavam a assumir um papel de representantes do pensamento coletivo e da união em razão de um ideal e da glória comum. No entanto, considerou posteriormente à realização de *Greve* uma nova postura a respeito da própria obra:

Nessa época era não só natural como necessário modelar a imagem cinematográfica a partir do conceito básico da coletividade, unida e regulada por um desejo comum. Hoje o significado mais profundo que é pedido dos filmes, isto é, "individualidade dentro da coletividade", dificilmente seria percebido a menos que a ideia geral tivesse lhe preparado o caminho (EISENSTEIN, *apud* FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 16).

Identifica-se o fato de alguns cineastas terem se apegado ao coletivismo para alguns governos dirigirem suas mensagens enquanto legitimados. Constatou-se que a intenção da direção inicial de Eisenstein, ao privilegiar o anti-herói, parecia não agradar ao povo. Colocar sua imagem caricata em projeção foi considerada uma abordagem fraca para a persuasão ideológica. Vsevolod Pudovkin, outro grande nome do cinema soviético, investiu na conversão pelo drama que previa o envolvimento do espectador em uma história traumática de luta e transformação. Foi o caso de *Mat* (A Mãe, 1926) e *Konyets Sankt Peterburga* (O Fim de São Petersburgo, 1927), conforme Furhammar e Isaksson (1976, p. 17), em que a vitória da nação se dá através de personagens, que triunfam sobre seus dramas pessoais a partir da ideologia política. Neles, se faz a intervenção de uma argumentação psicológica, densa, mas que defende os mesmos ideais de sociedade.

Indica-se a importância de considerar inúmeros fatores relativos à representação de ideias através de símbolos para a linguagem cinematográfica. O trabalho pode ser conduzido, mas também deve ser recebido de maneira adequada para que ocorra a assimilação da percepção dos conceitos. Como foi indicado, o espectador contribui de forma decisiva nesse processo de adequação. Ele pode assumir uma postura crítica, ou simplesmente envolver-se afetivamente com o universo imaginário projetado pelo filme. O realizador, por sua vez, precisa compreender que a condução do trabalho representativo e narrativo é essencial para estabelecer um confronto entre as imagens apresentadas e a identificação do público.

Tendo em vista que a significação de um filme pode depender, tanto da condução dos realizadores, quanto da sensibilidade, imaginação ou cultura do

espectador, admitem-se diferentes níveis de leitura. Nesse contexto, Martin (2007, p. 92) propõe que “toda realidade, acontecimento ou gesto é símbolo – ou mais precisamente signo – em algum grau”. A reflexão indica a propriedade de toda imagem carregada de um sentido implicado, muito mais que explicitado, que pode trazer a indicação de outras referências atreladas por significação. Logo, a imagem pode ser interpretada pelo seu conteúdo de leitura imediata (o que é aparentemente exibido sem complexidade de sentido) e ainda pelo conteúdo simbólico dado pelo diretor, ou o que é reconhecido pelo espectador. O símbolo acaba sendo utilizado com a intenção de referir-se a uma ideia através de um signo. Pode ainda:

[...] Fazer brotar uma segunda significação, seja pela aproximação de duas imagens (metáforas), seja por uma construção arbitrária da imagem ou do acontecimento que lhe confere uma dimensão expressiva suplementar (símbolo propriamente dito) (MARTIN, 2007, p. 93).

A proposta permite a reflexão das passagens que combinam imagens, de sentidos relacionados, para a projeção de uma nova referência. Identificam-se as analogias de imagens comumente em filmes que são conduzidos para produzir nos espectadores a necessidade de interpretar ideias não explícitas. A metáfora é a justaposição de imagens que busca um confronto psicológico. Isso se dá basicamente entre um primeiro recurso que está envolvido na ação e um segundo, que pode também remeter à mesma, estar atrelado ao enredo ou conduzir o fato fílmico sem se referir a ela. Marcel Martin (2007, p. 93) disserta sobre a compreensão do conceito de metáfora e indica que ela pode ser desenvolvida a partir da classificação de três classes: as metáforas plásticas, as dramáticas e as ideológicas. Essa identificação contribui para o entendimento das possibilidades de utilização de elementos na realização da linguagem do cinema. É necessário também dar a devida importância à tonalidade psicológica e o efeito mental produzido pela ordem de reprodução das imagens e efeitos para quem os recebe.

Um tipo de metáfora se refere à adição de recursos que revelam uma analogia entre os quadros, ou simplesmente uma tonalidade psicológica de caráter representativo essencialmente. São elas, as metáforas plásticas, que indicam a propriedade de fragmentos do filme, mesmo independentes da ação, de contribuírem com a intensificação do sentido da ideia a que se referem (MARTIN, 2007, p. 94).

Pode-se perceber, em diversos momentos de ESC, a utilização do desfoque e da claridade da imagem para encenar plasticamente a sensação de nebulosidade da percepção dos personagens cegos, que é transferido também ao espectador. Em

uma situação específica, um casal oriental se reconhece e se procura em uma das alas do alojamento. O posicionamento da câmera representa a perspectiva fictícia de um dos componentes do par que tateia o ar, passa por vultos e sombras perdidas no branco, até encontrar o cônjuge. A busca pela identificação fica mais clara através da utilização do recurso e, contribui para a referência do sentimento de distância e aproximação consequentes. Os efeitos imagéticos utilizados e intercalados com a projeção da panorâmica do ambiente, que revela um grupo de cegos chegando ao isolamento, traduzem uma impressão dos sentimentos humanos encenados, mas não necessariamente indicam a exata sensação dos personagens.

As metáforas dramáticas, por sua vez, possuem uma ligação mais objetiva com o entendimento do enredo do filme e com a ação. Através delas é possível identificar uma proposta de explicação da primeira referência, mais diretamente envolvida com o fato fílmico (MARTIN, 2007). Um brinde com água limpa, depois de voltarem à civilização, pode ser uma retomada diretamente relacionada com o seu sentido de retorno à dignidade para os cegos, liderados pela única mulher que pode ver em ESC. A dignidade e a civilização se referem ao tom pretendido pela apresentação da água brindada em copos de cristal pelo grupo sobrevivente e vitorioso.

Pode-se ainda compreender a metáfora, através da sua possibilidade de alcançar referência a um campo de idéias mais amplo e bem menos limitado pelo quadro de ação do filme. As metáforas ideológicas devem produzir no espectador a reflexão e o posicionamento sobre os problemas humanos. A burocracia é abordada, sobretudo com a referência de uma das sequências realizadas por Fernando Meirelles, quando a recepção dos primeiros isolados no hospício vazio, se dá com a reprodução de um vídeo em uma televisão antiga. Na tela, a sobreposição do reflexo das janelas e das divisões formais da luz indica a multiplicidade de regras, salas, corredores, grades e caminhos, que conduzem à materialização da presença burocrática do ambiente, profundamente relacionada às palavras e imagens inflexíveis do vídeo instrutor. A ideia parece fazer o espectador repudiar imediatamente e, com desconforto, a situação dramática que se estabelece através de um vínculo ideológico, onde a liberdade e individualidade devem ser fundamentais. Estabelece-se assim uma metáfora do tipo proposto, cujo sentido sobressai às limitações do espaço fílmico.

Propõe-se, por fim, a discussão a respeito do efeito psicológico incitado pelo ritmo ou pela ordem das imagens que possibilitam a metáfora. O confronto entre elas produz um choque mental e leva o espectador a sentimentos de naturezas distintas. Percebe-se a organização de elementos de diferentes tonalidades dramáticas e psicológicas em diversos momentos de ESC. Um deles demonstra primeiramente cães famintos nas ruas (tomadas pelo caos trazido pela cegueira misteriosa) que devoram um homem morto ou adormecido. Na sequência, vemos a personagem de Julianne Moore ser contemplada pela lambida de um outro cão de rua em um momento que confere certa ternura à representação. O efeito produzido pela primeira imagem remete ao sentimento de dor, sofrimento e horror, enquanto o da segunda é a referência ao afeto, ao acolhimento e à esperança. Homens e cães são comparados em diferentes momentos, podendo referir-se à ambiguidade da condição humana indicada por dois fatores: o caráter instintivo de sobrevivência (muitas vezes perverso) e a subjetividade dos sentimentos transcendentais de afeto. Dá-se, assim, o elo entre as imagens, ainda que independentes, conforme um fim de “coloração mental” (MARTIN, 2007). A combinação de sentidos opostos possibilita a tensão psicológica necessária para as metáforas construídas.

O relógio da personagem de Julianne Moore, em um momento de escassez de informação e conhecimento sobre os eventos do mundo exterior e de profunda desordem, aparece com o sentido implícito de civilização e de dignidade. O hábito de dar corda no objeto para o controle do tempo, expressa a relação da personagem com a esperança em retornar ao contexto de ordem e pacificidade, em que supostamente teria vivido. Na sequência em que percebe que se esqueceu de realizar o procedimento habitual, se desespera em pranto, implicitando a frustração e a perda de esperança. Ainda se dá o apego da protagonista, a única que pode ver, com o tempo marcado no objeto. Os relógios de corda são ícones do passado e vinculam-se a uma tradição de um tempo ultrapassado pela tecnologia. A personagem indica, portanto, a relação com a modernidade (relógio), caracterizada pela racionalidade (visão).

As propriedades da linguagem cinematográfica permitem ao espectador se envolver com as ideias propostas pelo diretor e passear pela narrativa com muito mais intensidade. A entrega do público à história pode ser intensificada pela ação dramática, ou pela organização das imagens que possibilitam o efeito de choque psicológico. Nesse processo, abre-se uma lacuna criativa, imaginária e subjetiva que

permitem a instauração de mensagens poderosas e ideológicas. A reflexão sobre o conteúdo fílmico é muito mais inspirador quando ele está vinculado a figuras culturais e estimulam a interpretação individual.

4 AS IDEIAS POLÍTICAS DA CEGUEIRA

A análise do filme se guia em uma metodologia que permite a investigação do objeto segundo alguns critérios específicos. O desenvolvimento do estudo parte, então, para a discussão dos elementos de ESC.

4.1 METODOLOGIA DE ANÁLISE DO FILME

O texto “Análise Fílmica” (GOLIOT; VANOYE, 1994) fundamenta o estudo dos elementos narrativos e representativos do objeto. A análise fílmica será o método de investigação proposto para a pesquisa. Através dela, as sequências delimitadas terão seus elementos expressivos referentes à estrutura narrativa, imagem, som e estrutura representativa descritos pontualmente. A partir dessa separação, a análise buscará a interpretação dos mesmos e as possíveis relações com os outros elementos, bem como em relação à temática abordada. É importante considerar o distanciamento da pesquisa, uma vez que se pretende realizar uma interpretação dos significados e das intenções dos recursos apresentados com preocupação crítica sobre as escolhas de apresentação e a análise de seus significados conduzida pela observação. A articulação do conteúdo deverá ser igualmente analisada, uma vez que os componentes expressivos também deverão ser encenados a partir de um contexto e, assim, atribuir relevância de significado. Busca observar, descrever e interpretar as ideias enunciadas pelos recursos estéticos e sonoros do filme “Ensaio sobre a Cegueira” (2008), indicadores de ideias políticas.

Investiga-se o filme como relevante para a comunicação de ideias e mensagens sobre sociedade, poder, crise da modernidade e as características humanas do processo – individualismo, insegurança e competição pela liberdade individual.

Nessa lógica, as sequências serão apresentadas com a indicação de suas informações gerais ou ficha técnica. É descrita a abordagem narrativa da história através da narração do conjunto de quadros. Mostra-se importante também identificar o ponto de vista de cada quadro e da relação entre eles, visto que essa é

a característica diferencial da linguagem cinematográfica. Faz-se necessário apresentar os seguintes aspectos da sequência: aspectos visuais e sonoros - estética, posicionamentos de câmera, efeitos sonoros; sentido narrativo - enredo, quem conta a história e como é contada; sentido ideológico - posição/ideia/mensagem. A interpretação das sequências evidencia a tradução dos significados e das suas relações com as questões políticas trazidas.

Parte-se, então, para a discussão das questões representadas. O confronto de elementos e significados permite o estudo da narrativa, da montagem e das representações relevantes, contidas na combinação dos elementos da linguagem expressa.

4.2 ANÁLISE E DISCUSSÃO DO OBJETO

Neste momento apresentam-se as informações específicas (técnicas) da produção do filme. Cada sequência é definida com a descrição da dinâmica da narrativa, a discussão do ponto de vista (aspectos visuais e sonoros, sentido narrativo e sentido ideológico) e a interpretação dos significados articulados pelas metáforas identificadas.

4.2.1 Informações específicas

Filme: Ensaio sobre a Cegueira;

Tema: Drama (Ficção);

Ano: 2008;

Duração: 121 minutos

- a) Sequência 1 – 00:25 a 03:24;
- b) Sequência 2 – 20:30 a 23:08;
- c) Sequência 3 – 01:07:34 a 1:12:44.

Cores: Sim;

País de Origem: Brasil; Canadá; Japão;

Elenco: Julianne Moore, Danny Glover, Alice Braga, Mark Ruffalo, Gael García Bernal, Don McKellar, Maury Chaykin, Martha Burns;

Direção: Fernando Meirelles;

Roteiro: Don McKellar;

Distribuidora: 20th Century Fox Brasil / Miramax Films;

Sinopse:

Ensaio sobre a cegueira” conta a história de uma inédita epidemia de cegueira, inexplicável, que se abate sobre uma cidade não identificada. Tal "cegueira branca" - assim chamada, pois as pessoas infectadas passam a ver apenas uma superfície leitosa - manifesta-se primeiramente em um homem no trânsito e, lentamente, espalha-se pelo país. Aos poucos, todos acabam cegos e reduzidos a meros seres lutando por suas necessidades básicas, expondo seus instintos primários. À medida que os afetados pela epidemia são colocados em quarentena e os serviços do Estado começam a falhar, a trama segue a mulher de um médico, a única pessoa que não é afetada pela doença. O foco do filme, no entanto, não é desvendar a causa da doença ou sua cura, mas mostrar o desmoronar completo da sociedade que, perde tudo aquilo que considera civilizado. Ao mesmo tempo em que vemos o colapso da civilização, um grupo de internos tenta reencontrar a humanidade perdida. O brilho branco da cegueira ilumina as percepções das personagens principais, e a história torna-se não só um registro da sobrevivência física das multidões cegas, mas, também, dos seus mundos emocionais e da dignidade que tentam manter. Mais do que olhar, importa reparar no outro. Só dessa forma o homem se humaniza novamente.⁴

4.2.2 Sequência 1: Abertura - cego no trânsito

A sequência 1 limita-se entre os tempos 00:25 e 03:24 da duração total do filme ESC. Indica o momento inicial, introduzindo o contexto.

⁴ Dados do filme obtidos no site Cinepop.com.br. Disponível em <<http://www.cinepop.com.br/filmes/ensaiosobrecegueira.htm>>. Acesso em 11 nov. 2010

4.2.2.1 Dinâmica da Narrativa

Em uma grande cidade, o trânsito flui barulhento e em ordem, com muito fluxo. Subitamente, no meio da intensidade de movimento, um homem perde a visão quando abre o sinal dos motoristas. Ele freia o carro e pára no meio do fluxo da rua, atrapalhando assim os vizinhos de fila, que ficam trancados pelo seu automóvel. Transeuntes notam a situação e alguns deles se aproximam do veículo estático no trânsito. Desesperado, o homem indica ter perdido a visão, trancado no carro, assustado e com barulhos de buzina e xingamentos dos motoristas, indignados pela súbita parada e pela aparente insistência em não liberar a passagem.

Um dos transeuntes, preocupado, bate no vidro fechado do automóvel do homem e pede para ele abrir e esclarecer se estava tudo bem. O cego se esquivava receoso, mas acaba abrindo o vidro e indicando a cegueira recente. Ninguém parece acreditar no que o homem diz: a cegueira tinha tomado suas vistas no meio do tráfego subitamente. Os pedestres se acumulam em volta do carro, no meio do trânsito, e propõem que o caso deve ser uma consequência da tensão e do estresse, como um ataque de pânico. Alguns indicam a possibilidade de solução com a chamada de uma ambulância, no entanto, o homem resiste e expressa que quer ser levado para encontrar a esposa em sua casa.

Um transeunte atento se disponibiliza com prontidão a levar o homem em crise para o seu apartamento e até a sua mulher. Todos parecem concordar com a ajuda do estranho que indica disponibilidade para o ato. O homem cego sai do carro e o contorna para entrar pela porta dos passageiros no próprio veículo. Enquanto isso, os carros em um trânsito lento e tumultuado se acumulam em sua volta. O desconhecido que ajuda o homem cego senta no banco dos motoristas e inicia um diálogo:

- Então, você pode me ouvir, certo?
- Certo.
- Ótimo! Peça algo se precisar e logo estará em casa. Perguntas?
- Por que estamos parados?
- O sinal está vermelho.
- Oh.⁵

⁵ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “Ensaio sobre a Cegueira” (2008).

O cego compreende que não pode ver mais e demonstra desconforto. Não se mostra conformado com a situação da falta de visão e que ele estaria dependendo da boa vontade alheia para lhe conduzir. O homem que assumiu a direção mostra segurança e um interesse misterioso em ajudar. O quadro é inundado pelo branco. A cegueira toma conta da história.

4.2.2.2 Ponto de vista

Sem exibir nenhuma imagem representativa do filme, ainda nos créditos de produção, a montagem articula o recurso da ambientação em uma grande cidade através de sons captados, provavelmente em um contexto urbano e movimentado por carros e pedestres. Em um plano fechado e com desfoque, o filme inicia seu primeiro quadro em meio ao trânsito, com a passagem de alguns automóveis em diferentes níveis de distância. Em seguida, um grande farol de semáforo aparece em close up (vide Figura 1).



Figura 1 – Farol vermelho em close up
Fonte: Ensaio Sobre a cegueira (00:00:46)

O farol confere tamanho suficiente para cobrir o quadro com as mudanças de cores de vermelho para verde, intercaladas por planos no meio do movimento urbano. Automóveis se movimentam e param, ainda que suas formas não estejam

completamente exibidas no quadro. As tomadas infiltradas no trânsito da cidade em questão vão revelando, além dos carros, alguns pedestres e um motorista específico que aparece dentro de um automóvel parado. Os planos fechados nos sinais dos faróis se exibem em sequência, vezes aparecendo como verdes (livre passagem dos carros), vezes vermelhos (parada obrigatória). O campo de visão se abre e a distância do ponto de vista se amplia, permitindo a visualização de um cruzamento com um fluxo intenso de carros em movimento em uma das vias e uma grande quantidade de veículos parados na outra. Quando a ordem de passagem se inverte, o fluxo dos automóveis estagnados se inicia com a mudança de quadro e de posição da câmera. De frente, percebe-se a largada das faixas de automóveis e que uma delas é parada por um carro que freia bruscamente logo ao arrancar. Gritos e engasgos se escutam, dirigindo o acompanhamento da ação de dentro do carro, ainda que a câmera esteja posicionada fora dele. A câmera se aproxima do homem que perde a visão ao dar a largada no automóvel em meio ao trânsito, mas ainda não se coloca no interior do ambiente. O homem aparece na cabine fechada e muitas buzinas e gritos se escutam enquanto ele abre e fecha os olhos constantemente e esfrega as mãos sobre as vistas (vide Figura 2).



Figura 2 – Cego no trânsito

Fonte: Ensaio sobre a cegueira (00:01:38)

A câmera confere certa distância e passa a revelar uma posição atrás da ação, e que mostra uma fila de carros congestionada pela parada do veículo. Indica,

também, um certo aglomerado de pessoas na calçada, que se reúnem curiosas para ver o que ocorreu. Acelera-se a mudança dos quadros, que apresentam individualmente diferentes agentes da cena: pedestres na calçada buscando o que aconteceu e motoristas indignados buzinando. Por trás da ação, o posicionamento se distancia novamente e pedestres chegam até o carro parado. Recolocada a câmera, com mudança de quadro constante indicando ritmo, o contato entre um pedestre solidário e o homem atordoado e fechado no carro se estabelece de frente para o espectador, com distância que permite certa abertura para visualizar o trânsito ao redor e a confusão instaurada.

Com foco no homem que diz perder a visão, a imagem parte para o homem que bate no vidro procurando contato com o motorista cego. Os dois conversam, situando a situação para a narrativa: um homem ficou cego subitamente. Os planos se alternam com a apresentação da situação dotada de ritmo de ação. Mais pessoas se aproximam com a câmera sempre posicionada em uma esfera de participação do movimento urbano. A situação se desenvolve com o diálogo, até que um dos pedestres se aproxima e ganha a atenção do foco. Uma trilha extra-diegética, ou seja, que não está incluída nos limites da ação da história dos personagens e, provavelmente, não é ouvida por eles, é reproduzida conferindo grau misterioso ao ato. O cidadão em questão se oferece para ajudar o homem que acaba de ficar cego e demonstra confusão e desespero. A intercalação dos planos coloca o ponto de vista em diferentes posições, situando o espectador em vários ângulos do centro da ação, ambientando o contexto externo e a relação existente entre eles. É um congestionamento de trânsito, onde está inserida a ação em uma grande cidade indefinida que permite diferentes formas contrapostas pelos carros. Esses elementos preenchem o quadro com seus ângulos volumosos e contornos muitas vezes fora de foco.

A trilha se torna ainda mais evidente quando se acelera a providência do homem que resolve ajudar o cego a conduzir seu automóvel até a casa do enfermo. A mudança de planos acelera o ritmo com a transição dos diferentes posicionamentos que acompanham a transferência do cego de um lado para o outro deste. As buzinas e os sons de motores se intensificam com o volume da trilha, permitindo uma situação de demora para a passagem do tempo contido na narração. Quando o homem cego consegue entrar no carro, o plano se limita dentro

do carro e a trilha cessa bruscamente (vide Figura 3), em um quadro que contrasta com os anteriores pela aparente estabilidade e sons externos menos perceptíveis.



Figura 3 – Dentro do carro

Fonte: Ensaio sobre a cegueira (00:03:13)

A partir daí, a situação se desenvolve com planos fechados nos personagens que conversam dentro do carro. A narrativa da cena é conduzida pela posição de observador e participante da cena. A câmera se aproxima da ação, se infiltra entre o ambiente, e ainda dinamiza o ritmo com as mudanças de distâncias e transições de movimento. O narrador é participante, mas não influi diretamente na ação: observa e interfere na forma como a projeção das imagens é percebida. Os efeitos sonoros também contribuem para o formato com o processo de aceleração dos estímulos para ritmos mais intensos e menos intensos.

O efeito das referências utilizadas guia à significação do caos. Pode-se estabelecer uma ambientação fiel, mas com recursos de estilização das imagens. A variação dos quadros distribui a apresentação do ambiente de diversos ângulos, adequando a multiplicidade de elementos em um contexto definido: o centro urbano. Recursos de iluminação também conferem a adequação aos quadros. Em sua maior parte, é estável, com muita claridade. No entanto, percebe-se a utilização dos quadros das luzes dos sinais de trânsito e uma certa diferença na iluminação interna do automóvel do cego. É mais escuro, ainda que com reflexos de claridade. A identificação pode ser relacionada à própria situação narrada: o momento exato da

perda da visão. Ainda se estabelece um vínculo com a diferença entre o espaço público externo (claro - ordenado) e o privado, representado pelos limites internos no carro do cidadão cego (escuro – inseguro).

Verifica-se uma construção ideológica nos sentidos dos faróis que representam um sinal de poder que garante a ordem do trânsito. Uma vez que se perde a visão, torna-se impossível seguir esses sinais. Constrói-se assim, a partir da perda da visão e da parada do carro, a situação do congestionamento do tráfego: uma possível representação de impedimento da ordem pela falta de propriedades para realizar ações racionais e garantir o próprio destino com segurança.

4.2.2.3 Interpretação

A sequência ambienta o contexto urbano em que a história se desenvolve. Faz-se clara a relação da sociedade representada ao contexto da era atual. A crise toma gênese a partir de um caso específico e individual. Um homem é infectado de repente pela “cegueira branca”, que se diferencia dos casos comuns de perda de visão, por não inundar a vista com a escuridão. Ao invés disso, a vista é tomada pela cor branca, uma possível referência ao estado precário dos sistemas de saúde de muitos países contemporâneos. A sociedade ali representada não é objetivamente identificada no filme, mas incorpora muitas características culturais do modelo globalizado e ocidental americano.

O personagem que perde a visão é incorporado por um ator de aspecto oriental que fala japonês em muitas das passagens da história. Outros papéis também são representados por atores estrangeiros e a mistura cultural se adequa à importante relação com a globalização, que caracteriza o processo da crise da modernidade, através do enfraquecimento das nacionalidades (totalidades). O cidadão que perde a visão em meio à realização da contradição ordem e caos: o tráfego de automóveis e pedestres em uma metrópole. Para acentuar essa contraposição, o diretor articula à montagem e à gravação, a intervenção de imagens que correspondem aos dois momentos. Inicialmente, os sinais dos faróis são revelados em intercalação com grandes planos do cruzamento. A cidade está em ordem. Em um segundo momento, parte-se à desconstrução da ideia de ordem,

através da instauração do caos, em ritmo e frequência dos cortes, na influência da câmera dentro do espaço da ação e na conseqüente redução do ponto de vista a um observador comum. A grandeza do posicionamento e a redução dela discursam sobre o individualismo e o poder Estatal. A ordem dos sinais é quebrada pela interferência de um carro parado. Nesse automóvel parado há um indivíduo inseguro e preso em suas limitações. Em volta dele se constrói uma situação caótica, onde as regras e os códigos não podem influir efetivamente. A questão individual fica exposta aos que buscam uma solução à parada do veículo, incomodados pela perda do direito de se locomover.

Ainda assim, percebe-se na narrativa uma importante relação de solidariedade que, aparentemente, resolve a questão do homem cego que vira um empecilho à sociedade. Ele é retirado da responsabilidade da condução de seu destino para confiar em outra ameaça que se apresenta. Nas seqüências posteriores, o carro do cego súbito será roubado e a crise ficará ainda mais evidente quando ele se juntará a outros tumores sociais cirurgicamente isolados em uma operação estatal. O Estado demonstra o poder de totalidade nesse contexto, mas também irá perder o controle do momento alarmante quando a praga se alastra por toda a sociedade. Na seqüência analisada, o governo se relaciona ao primeiro momento de ordem, quando parece realmente funcionar e ditar regras. A metáfora se defende pelas imagens do trânsito intenso, mas devidamente guiado pelos sinais superiores das autoridades. O modelo social parece funcionar, mas seus problemas se tornam evidentes com o medo e a insegurança que tomam gradualmente seus indivíduos.

Pode-se também estabelecer a contraposição das formas dos carros imponentes, máquinas ferozes e apressadas, e os pedestres em um espaço específico dos limites do trânsito. Os transeuntes ajudam a decompor as impressões fornecidas pelas panorâmicas, onde o cruzamento se revela geométrico e bem organizado. As perspectivas articuladas revelam, nesse momento, um papel importante para a assimilação da primeira ideia: a ordem. O caos, por sua vez, é induzido pela trilha e pelas imagens mais próximas da situação. Indivíduos são aproximados e passam a assumir a ação, enquanto os carros são impedidos de prosseguir. O individualismo assume a indicação da metáfora e sobrepõe-se à coletividade, antes encenada através da distância da câmera.

A sequência apresenta a história com muito do conteúdo do enredo resumido em suas referências. O filme se guia na abordagem de uma sociedade que entra em crise. Mais que isso, conta histórias específicas que desenvolvem uma narrativa dramática e envolvente e consegue vincular seus quadros a significados ideológicos mais amplos. Nas inferências da sequência, se justifica uma parte importante do discurso do filme através da metáfora do contraponto entre a ordem e o caos e suas relações, bem como o significado da cegueira, que será elaborado pelas próximas passagens. Perder a visão significa excluir do ser humano uma de suas mais importantes propriedades naturais. Cegos, os homens devem adaptar-se através de outros recursos de sentidos para continuarem vivendo e garantindo a sua sobrevivência. A situação obriga o indivíduo a uma transição de métodos de percepção de sua realidade. Deve, portanto, seguir na busca de sua realização pelos sentidos que possui, mas certamente irá sentir dificuldades no processo de adaptação. Indica-se, nessa análise, a metáfora da cegueira branca com significado referido de uma era em crise. A sociedade, abatida pela cegueira, perde assim a racionalidade que deveria possuir para refletir sobre os seus problemas e conduzi-la à transformação para um modelo ideal. Uma vez abatida a razão, o instinto da sobrevivência, a necessidade da busca da liberdade individual, entram em vigor. Instaura-se nesse mundo selvagem, onde o governo não provém com sua principal obrigação de garantir a ordem e a segurança, a crise e o caos.

4.2.3 Sequência 2: A transição para o isolamento

A sequência 2 limita-se entre os tempos 20:25 e 23:08 da duração total do filme ESC. Indica um momento importante em que os protagonistas entram em quarentena e recebem as primeiras impressões do local de isolamento.

4.2.3.1 Dinâmica da Narrativa

Uma mulher conduz o marido, o médico oftalmologista que acabara de ser tomado por um tipo misterioso de cegueira súbita, até a calçada da frente de sua casa. Lá, está estacionada uma ambulância, policiais e homens vestidos com macacões brancos e máscaras de proteção para evitar o contágio da doença de causas desconhecidas. O homem cego será encaminhado para o isolamento.

Os agentes de branco recebem o casal. Perguntam sobre aparelhos celulares e indicam que o médico cego não poderia mais carregá-los. O oftalmologista coloca o telefone em um saco que é fechado (provavelmente para impedir um possível contágio) e é guiado para dentro da ambulância. A mulher do doente rapidamente entra na cabine e é repreendida pelos homens.

- Não, senhora! Peço que desça.
- Não. Eu vou junto.
- Só seu marido vai. A ambulância é só para infectados.
- Terá de me levar então, porque eu acabo de ficar cega.
- Como quiser.⁶

As portas da cabine são fechadas e o casal é transportado para o exílio em um sanatório aparentemente desativado. Com a sua chegada, um vídeo do governo é exibido trazendo um porta-voz olhando para a câmera, em frente a um fundo estático com símbolos tipicamente institucionais, proferindo um discurso que indica as regras da “quarentena temporária” e procurando justificar seus motivos. Enquanto isso, a mulher do médico, que vê tudo lucidamente, explora o ambiente e as inúmeras salas do alojamento. O vídeo é reproduzido simultaneamente ao desconforto com que a mulher recebe as condições do ambiente.

Atenção! Atenção! O governo lamenta ter de usar a força para cumprir com seu dever de proteger a população. É um momento de crise. Uma epidemia de cegueira chamada de “Doença Branca” está se espalhando. Contamos com a cooperação de todos os cidadãos para prevenir que se alastre. A decisão de quarentena temporária dos infectados foi tomada com cautela. Tenham certeza de que esse isolamento, acima de qualquer interesse pessoal, representa a solidariedade com o resto da nação.⁷

A mulher encontra o marido médico no dormitório em que se instalaram e lhe informa sobre a decepção quanto às condições precárias da estrutura e a

⁶ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “Ensaio sobre a Cegueira” (2008).

⁷ Discurso traduzido e reproduzido do filme “Ensaio sobre a Cegueira” (2008).

estranheza sentida com o vídeo. O homem ironiza o fato de terem criado um vídeo para um público que não pode ver, enquanto ele ainda exhibe as regras da quarentena, como a distribuição individual por leitos e a indicação da escolha de representantes para uma melhor organização das direções do grupo. Então o casal discute sobre a situação: o marido insiste que a mulher deixe o isolamento, já que não está infectada; a esposa assume a decisão de acompanhar o cônjuge em sua quarentena e indica já ser tarde demais para mudar de ideia. A cor branca estoura no quadro.

4.2.3.2 Ponto de vista

Com a câmera por trás de grades de um portão que se fecha, apresenta-se a colocação do espectador atrás do casal que se desloca para a calçada. Desenvolve-se o plano aberto com suficiente distância para se identificar, através das barras de ferro, o que os aguarda à sua frente. Compõem o quadro, os muros da casa e os homens de branco, policiais e a ambulância que estão além deles bem como, do casal de costas que, de braços dados, se dirigem para os agentes públicos (vide Figura 4).



Figura 4 – As grades se fecham

Fonte: Ensaio sobre a cegueira (00:20:45)

O plano muda para uma perspectiva de dentro da ambulância e se alia à mudança de iluminação do ambiente externo (claro) para o interno (escuro) provocando a transição de sensação. O homem cego sobe na cabine e se posiciona para sentar no interior dela. Um agente de branco aparece acertando a colocação do enfermo. A mulher aparece atrás dele, esperando para adentrar na cabine. Quando entra, é repreendida, mas insiste em permanecer. As portas se fecham e se dá a transição do plano. Como se a câmera estivesse dentro do veículo, na perspectiva dos personagens, a paisagem de um bairro residencial transita e se distancia. A ambulância aparece em movimento sendo escoltada por uma viatura da polícia, em um plano aberto, e a câmera a acompanha nessa mudança. A personagem da mulher do médico aparece na janela em forma de cruz na traseira do veículo. A imagem não mostra o homem que teria ficado cego recentemente, mas busca revelar a expressão melancólica da mulher de dentro da ambulância, emoldurada pela cruz vazada na tinta branca (vide Figura 5).



Figura 5 – Mulher na cruz

Fonte: Ensaio sobre a cegueira (00:21:22)

O som da ambulância é reproduzido e, logo depois, o áudio do discurso de “boas-vindas” da quarentena se inicia. O corte para o próximo plano já faz referência ao vídeo das supostas autoridades do governo que recebe os cegos no alojamento. A imagem reproduzida é um homem de terno, que profere um texto de

apresentação e com regras de adequação para a permanência no alojamento, na frente de um fundo com um símbolo grafado (vide Figura 6).



Figura 6 – Vídeo Institucional

Fonte: Ensaio sobre a cegueira (00:21:30)

O ícone se refere à estética política, como um tradicional símbolo institucional de um órgão governamental vinculado à saúde pública. O discurso é reproduzido com reverberação que permite situá-lo no ambiente da ação vivida pelos personagens. No entanto, outros planos são sobrepostos com os planos onde é revelado o vídeo. Reflexos aparecem identificando um amplo pavilhão cheio de salas e corredores com estrutura precária (vide Figura 7).



Figura 7 – Reflexos do Sanatório

Fonte: Ensaio sobre a cegueira (00:21:42)

A esposa, que acompanha o cônjuge cego, explora todos os compartimentos. Muitas sombras interferem nas imagens. A câmera se posiciona dentro da ação e varia sua localização com a troca de planos. Demonstra-se posicionada com evidências de que está infiltrada em outras salas, projetando a exibição dos personagens através de reflexos de janelas e outros recursos do ambiente. Portas aparecem em meio ao ponto de vista, permitindo que o espectador acompanhe as imagens através desses elementos de interferência.

Mais uma vez, o recurso da cor branca que inunda o quadro e estoura na imagem, fecha a sequência. Parece ser um elemento que marca as passagens de ação da narrativa. A transição do tempo diegético se instaura, ancorada por esse recurso estético, que se refere diretamente ao que teria acontecido a cada cego infectado pela perda de visão misteriosa. A narrativa se dinamiza com as sobreposições dos sons e das mudanças de quadros. O ritmo se acelera e se pacifica com a trilha reproduzida em uma dimensão diferente da história.

Uma primeira consideração ideológica, de representação de uma metáfora, pode-se entender que o portão que fecha indica uma referência a um tipo de cárcere. Naquele momento, o homem se dirige para o seu isolamento com tristeza e conformismo. Está inseguro e assustado, mas segue o seu dever entrando na ambulância escura e tomando o seu destino indicado pelas autoridades. Em um segundo instante, observa-se a construção da referência à religião da cruz vazada em branco. A esposa, que se sacrifica em nome do marido, aparece como a mártir

que se doa pelo bem do cônjuge enfermo. Indica também a referência à instituição religiosa, que procura indicar um conforto através da fé. A partir dessa passagem, a mulher representa a direção do esposo que é conduzido por ela, realizando o papel que as instituições indicaram quando elas exerciam maior influência na sociedade (BAUMAN, 2000). O vídeo também apresenta o elemento que transmite uma mensagem política. É a representação do Estado através de um vídeo que confere a distância de contato e comunicação necessária para o que parece ser o objetivo da narrativa: apontar o distanciamento da instituição estatal para o dia-a-dia dos cegos isolados. A referência do homem de idade, sério e com ar solene, é acentuada com a imagem do logo institucional político que divide a composição ao fundo.

4.2.3.3 Interpretação

A claridade e a escuridão indicam a presença de mais uma metáfora na construção do discurso do filme. A sequência referida é composta pelos momentos em que a iluminação clara situa o ambiente externo com indicação de liberdade. O oposto acontece quando os personagens são conduzidos aos ambientes mais escuros, em contraste com o mundo exterior. A entrada na ambulância encena bem a relação, caracterizando o momento do aprisionamento do médico cego e de sua esposa que decide o acompanhar.

O gesto da mulher é uma doação em forma de sacrifício que indica a solidariedade humana. Seguindo essa ideia, ela é representada em um dos conjuntos de quadros com o rosto emoldurado pela cruz que se forma na janela da ambulância. É uma construção que remete ao universo religioso dos mártires santificados. Como uma santa, ela se entrega à quarentena forçada aos cegos e acaba desempenhando um papel de guia e zeladora para os indivíduos que perderam a visão. A solidariedade que demonstra aos colegas que não podem ver será verificada no decorrer das sequências e essa parece a qualidade que irá ser decisiva para o final feliz. A humanidade da personagem contrasta com seus atos de divindade ao acolher e perdoar situações de traição, considerando as provações do momento.

O poder da visão confere à parceira do médico um destemor em muitos momentos decisivos da narrativa. Incorpora uma mulher de força em sua coletividade que conduz com liderança os indivíduos por quem se responsabiliza voluntariamente. Pode-se relacionar a questão ao pressuposto papel do estado na condução da sociedade. Na sequência, a esposa do oftalmologista contexta as regras das autoridades e entra na ambulância escura, condenando-se aos momentos de terror seguintes. Faz isso com destemor e coragem, ainda que sem prever seu sofrimento. Seu marido tenta lhe dissuadir, mas mesmo assim ela submete sua individualidade a uma espécie de convivência bastante traumática.

Outra metáfora identificada diz respeito à situação de chegada no sanatório da quarentena, com a recepção da exibição de um vídeo institucional do suposto governo. A sua representação se adequa às referências culturais de uma típica peça de comunicação oficial, abordando símbolos e um discurso proferido em uma linguagem bastante formal. O conteúdo do texto indica uma justificativa para as medidas drásticas adotadas com a instauração do isolamento dos cegos, mas ancora a ironia da reprodução de imagens dirigidas para pessoas que não podem enxergar. A simplicidade da gravação também contrasta com as frases de impacto que falam de privação pelo bem coletivo e de regras que devem ser adotadas pelos internos. As normas impostas serão subvertidas em outras sequências posteriores e indicarão a falha da intervenção das autoridades ao garantir o digno bem-estar dos seus vigiados.

Com a reprodução do vídeo, também se dá a ambientação dos pavilhões e da estrutura do sanatório abandonado que situará a exclusão dos cegos. A mulher que enxerga aproveita para explorar todos os cômodos e a câmera acompanha o seu passeio. As imagens são muitas vezes sobrepostas à referência da exibição do vídeo e acabam indicando a comparação da simetria burocrática do discurso proferido pelo representante do Estado e as formas das salas do sanatório. Um burocrata dá normas que são ironizadas pelos espectadores: o médico cego e a sua mulher. A personagem que explora o ambiente dá a indicação de sua decepção com as condições da estrutura do ambiente para o marido e eles definem o seu leito, conforme indicado no vídeo. Assumirão também os papéis de líderes do grupo que se juntará a eles na mesma ala do prédio, seguindo outra das indicações. No entanto, verificarão que as justificativas do discurso do governo não serão aplicadas justamente pela falta de influência que ele irá assumir no decorrer da história. Os

dois personagens, ainda solitários no ambiente da sequência, são representados em muitos quadros com a interferência de móveis que adotam o papel de obstáculos para a visão. Essa é a indicação de que seus destinos estão incertos e desamparados pela providência superior dos que deveriam garantir a sua segurança. Ainda que sentindo profunda insegurança, amparam-se entre si, ancorados no ato de profunda solidariedade da esposa dedicada que finge perder a visão para zelar pela liberdade do marido.

4.2.4 Sequência 3: O vilão dá as regras - mulheres por comida

A sequência 3 limita-se entre os tempos 01:07:34 e 1:12:44 da duração total do filme ESC. Indica uma das passagens mais dramáticas, quando o vilão interpretado por Gael Garcia Bernal exerce seu poder de dominação.

4.2.4.1 Dinâmica da Narrativa

Depois de liderar um dos grupos de cegos compostos exclusivamente por homens e dominar a distribuição de comida, um cego de aspecto jovial se comunica pelo microfone do sistema interno de áudio do sanatório abandonado. Em uma situação anterior, o motim organizado havia imposto que todos os isolados pagassem com bens materiais as caixas de refeições concedidas pelo controle externo. Uma vez saqueados todos os mínimos itens de valor dos grupos dominados, o líder do grupo dominador dá as novas instruções para as condições de pagamento: “Tragam suas mulheres. Mulheres por comida”.⁸

A mulher do oftalmologista, que pode ver e que adota um papel de condutora dos cegos com quem convive, dirige-se ao pátio de entrada do prédio, única comunicação com os responsáveis pela vigia do isolamento, e reclama sobre a falta de comida. A resposta para sua reivindicação é o descaso com os métodos de distribuição. Recebe a indicação de que os próprios cegos deveriam cuidar disso.

⁸ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “Ensaio sobre a Cegueira” (2008).

Na ala do oftalmologista e de sua esposa, o grupo discute sobre as iniciativas para a aquisição do alimento controlado e se deveriam submeter suas mulheres à violação dos cegos dominadores. Muitas mulheres se recusam e argumentam clamando pela sua integridade. Outras simplesmente não se manifestam, demonstrando-se em choque com a situação degradante. Dá-se a disputa entre homens e mulheres e suas posições diante dos fatos alarmantes e a necessidade de alguma decisão conciliatória. O grupo recorre à opinião do médico, que exerce certa influência sobre estes, e ele indica com pesar que a decisão caberia às próprias voluntárias.

Algumas companheiras de grupo seguram as mãos das outras, dividindo o apoio e a identificação com o impasse da degradação pela sobrevivência. Famintos colocam-se em silêncio para buscar uma resposta sensata. Uma mulher de mais idade se disponibiliza, com tom triste e conformado. A esposa do oftalmologista, olha para ela e também se alista em apoio estimulando mais outras mulheres a se colocarem disponíveis para a batalha que se aproxima.

Um dos cegos tenta impor que a sua esposa não se submeta à violação, mas ele recebe uma resposta negativa da cônjuge, que entende a importância de participar do ato, em nome da realização coletiva: “Não sou diferente das outras”.⁹ O marido se desespera e repugna a constatação de que sua mulher irá ser estuprada.

Uma passagem de tempo breve se dá e os representantes do grupo dos dominadores que pretendem violar as mulheres cegas, chegam na ala onde se desenvolveu a discussão, com o barulho produzido pelos seus bastões de guia. Perguntam sobre o número de voluntárias e reclamam sobre a falta de contingência. Indicam ainda, em deboche, que mulheres menstruadas estariam dispensadas do processo. A mulher do médico indignada responde que nenhuma das mulheres estaria em tais condições. Em sequência, os dominadores parecem se divertir com a situação e jogam pães para as vítimas se alimentarem e se prepararem para a violência. A suposta líder do grupo oprimido expressa angústia e olha para a tesoura que guardava pendurada para uma situação emergencial.

O grupo de mulheres se dirige para o local indicado pelo grupo opressor. Em uma fila que se movimenta com cautela, apoiam as mãos nos ombros das

⁹ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “Ensaio sobre a Cegueira” (2008).

companheiras da frente e são guiadas pela única que possui o recurso da visão, ainda que não saibam disso. A tesoura fica pendurada.

4.2.4.2 Ponto de vista

A transição da câmera viaja através de dois ambientes distintos e marca a passagem da ação da sequência anterior para a que será apresentada. O líder do grupo de cegos, que toma o controle da distribuição da comida e impõe a submissão dos outros internos famintos, entra no quadro em um plano fechado em seu rosto. A face do vilão está composta por elementos que tornam difícil de definir a forma da feição do homem desfigurado por algum recurso de reflexão da imagem (vide figura 8).



Figura 8 – Desfiguração do vilão

Fonte: Ensaio sobre a cegueira (01:07:36)

Ele comunica ao microfone do sistema de áudio interno, mais regras para o pagamento da comida em um clima criado pela estética e pela ausência de trilha sonora de grande tensão. As novas condições indicam que as mulheres dos outros grupos submetidos ao controle sejam submetidas ao ato sexual forçado para a satisfação do grupo dominante. O ponto de vista continua transitando pelo espaço

da cena enquanto a fala é proferida. O líder dominador reaparece em quadro com a figura duplicada.

A mulher do médico surge na sequência ao burlar o controle do grupo de cegos que impõe a autoridade pela coação e ao se dirigir ao pátio da entrada do alojamento. O quadro muda para uma panorâmica que compõe a mulher frontalmente distante e um dos soldados, que fazem a guarda da quarentena mais próximos da visão do espectador e de costas. Ela reclama da falta de comida e recebe uma indicação autoritária dos vigilantes. Percebe-se que poucas vezes os representantes das autoridades da sociedade vigiada em questão (soldados/guardas/policiais) revelam as suas fisionomias, sempre escondidas por máscaras ou por posicionamentos específicos para o trabalho de omissão da identidade (vide Figura 9).



Figura 9 – Vigias omissos

Fonte: Ensaio sobre a cegueira (01:08:17)

Os quadros seguintes se dirigem para situar a ação de um dos grupos de cegos que discute acerca da atitude a ser tomada. O ambiente da ala do alojamento é escuro, ainda que seja possível perceber a claridade do dia vinda de fora. O recurso do desfoque é bastante utilizado em vários momentos da sequência. A câmera transita pelo espaço em diferentes quadros e composições de planos. Essa transição se dá com certa frequência, ainda que o som se desenvolva com um segmento narrativo-temporal fixo. Elementos do ambiente, como barras metálicas e

roupas penduradas escondem algumas partes das imagens da ação. Nem todos os personagens que se pronunciam aparecem inteiramente nos quadros em transição rítmica que acompanha a intensidade dos atos. A discussão se intensifica e as diferentes expressões dos diversos personagens presentes na sequência são reveladas. A atuação em demonstrar as expressões de angústia contribui fortemente para o tom de apreensão indicado para esse momento da história.

Uma das cegas se disponibiliza à submissão sexual forçada. No quadro, outros personagens aparecem em diferentes níveis de distância do espectador com composições estéticas dos elementos do cenário: fios com roupas penduradas, camas, pilares e portas. Ela aparece em quadro com o foco ajustado para definir a sua imagem e apresentá-la ao espectador. É a primeira participação mais significativa da mulher que desempenhará um importante papel de mártir no desenvolvimento da história. Para a sequência, o ato do “alistamento voluntário” da mulher até então observadora, desencadeia a participação de outras mulheres que se nomeiam para o sacrifício sexual. Cada uma ganha atenção, na transição dos quadros, quase sempre em uma composição que situa o ambiente sombrio e denso, com os recursos de volumes e interferências nos planos mais abertos. A esfera representada por eles é a desorganização do espaço, alimentando a sensação de caos que é abordada pelo roteiro.

Telas metálicas verticais do cenário dão a impressão momentânea em alguns quadros de que os personagens estão em uma espécie de cativeiro, privados de sua liberdade. Um casal entra em conflito quando a mulher se apresenta como voluntária junto às outras mulheres corajosas. Os quadros dessa ação específica se relacionam adequadamente com a impressão do aprisionamento. As telas metálicas interferem no espaço e simulam o desconforto dos personagens quando projetados na composição. Os quadros se intercalam para outros muito fechados em partes do corpo e expressões de pânico e desgosto. Mãos entrelaçadas ganham o quadro, encenando o apoio e a compreensão mútua entre as mulheres.

A trilha é utilizada para indicar a tristeza e a melancolia da sequência e a iluminação é sombria. Imerso no contexto noturno, o espectador é submetido à passagem de tempo da narrativa com a mudança de quadro para um plano em movimento, que traz um bastão de um dos cegos dominadores batendo pelo chão, transitando pelo corredor de acesso. Em outro plano, rapidamente inserido na dinâmica da sequência, outro objeto bate nas grades das alas, como uma referência

ao hábito dos carcereiros em uma prisão. Os gritos dos controladores são ouvidos. Eles chegam ao mesmo ambiente do grupo que antes discutia sobre o destino de suas mulheres. Algumas mulheres apreensivas parecem se esconder do ponto de vista do espectador, por trás de pilares. Nesse momento da ação, os quadros variam para revelar diferentes mulheres em posições distintas. Em um momento específico, somente os olhos da mulher do doutor aparecem nos limites da imagem. Constrói-se a relação com a sua propriedade exclusiva de poder – a visão, como uma qualidade de diferenciação dos outros indivíduos e que lhe dá coragem para indicar o número de representantes do sexo feminino que deverão passar pela violação sexual. As outras colegas de alojamento demonstram um silêncio que atinge um grau de medo expressado por sua imobilidade.

Conforme se dá o desenvolvimento da história, a esposa do oftalmologista, a única que não foi infectada pela cegueira branca misteriosa, assume a postura de líder e guia do grupo, juntamente com seu marido. Ela consegue ver toda a situação de precariedade e falta de higiene a que se submetem os cegos ao se estabelecerem na estrutura do sanatório. Acaba incorporando também a responsabilidade de zelar por seu grupo. No momento, seu comportamento é diferente das outras mulheres que demonstram maior insegurança. Ela vive a indignação consciente. Consegue ver a realidade que está inserida como nenhum outro indivíduo com quem está convivendo. Parece tensa e nervosa, mas sobretudo demonstra sentir que precisa tomar uma decisão e providenciar a liberdade do grupo. Olha para uma tesoura pendurada no alto da estrutura do dormitório, juntamente com um televisor desligado. Esse é o ícone que significa, basicamente, um objeto que serve para cortar, mas que também pode garantir a segurança se utilizado como uma arma. O espectador é convidado a perceber a possibilidade de significado e a conduzir a intenção da personagem para a sua utilização como proteção. No entanto, a personagem parece confusa sobre o que deve fazer. A mudança de quadro abre a lacuna, é lançada a questão da utilização da tesoura como uma arma. O conflito moral é induzido.

Uma nova trilha entra em vigor, adequando o clima de suspense da sequência à intensidade da narrativa. É a hora das mulheres se dirigirem para o encontro com os seus violadores. A visão do quadro está posicionada ao alto, em postura superior às mulheres que passam pelas janelas do corredor. Estão ligadas por um laço estabelecido pelo contato de suas mãos nos ombros das outras

mulheres, em uma fila indiana, guiadas pela líder que pode enxergar. Passos inseguros, mas com frequência moderada, são dados pelas personagens que se dirigem à violência. O ponto de vista acompanha a sua trajetória e revela, em primeiro plano, a mesma tesoura antes avistada pela esposa do doutor (vide figura 10).



Figura 10 – As mulheres vão, a tesoura permanece.

Fonte: Ensaio sobre a cegueira (01:12:37)

A pergunta que antes fora lançada pela narrativa é respondida: a tesoura não será utilizada como defesa na sequência que se prevê. Ao invés disso, a submissão das mulheres e a degradação dos direitos e da liberdade individual ganham a atenção da história.

4.2.4.3 Interpretação

O líder dominador em questão é o cego que reúne seu grupo de homens para oprimir o resto dos internos com a utilização de armas e de violência. Os opressores estabelecem procedimentos de controle dos recursos e impõem regras que devem ser respeitadas e seguidas pela ameaça de mais atos de agressão. Com o terror, o grupo se posiciona como um governo interno totalitário que trata com descaso as

necessidades de uma comunidade submissa. O porta-voz é um homem jovem que ironiza a situação de sofrimento dos demais. Assim sendo, já não parece nutrir o sentimento humanitário de solidariedade. Ao invés disso, pratica o poder pela coação e pela dominação da força em conjunto com os colegas de ala que compactuam na ação repugnante do estupro das mulheres.

Na sequência indicada, o opressor entra em cena desfigurado. Ainda que através de um perceptível efeito de reflexão, suas feições se desmaterializam e o que se vê é um rosto de contornos múltiplos. A metáfora pode ser interpretada como uma referência a uma espécie de aberração monstruosa que acentua o desvio de caráter do personagem. A utilização do microfone e do sistema interno de áudio como meio capaz de ser recebido em todos os espaços do prédio em um mesmo momento correspondem à potência que se quer transferir ao “malvado” pelo controle da técnica. Sua imagem também é projetada, com a transição da câmera, com repetição nos mesmos quadros na possibilidade do enunciado de uma poderosa onipresença. Ele é a representação da maldade humana que se manifestou historicamente em muitos casos em que a violência foi utilizada para a imposição do poder. Os governos totalitários e ditatoriais são exemplos que se relacionam diretamente ao que acontece na história analisada: o terror é a ferramenta que impulsiona a submissão que priva pela vida, ainda que a dignidade esteja suprimida. A ironia adotada pelo “ditador” ao condicionar as mulheres do prédio a uma dolorosa obrigação faz alusão à questão do riso e do medo discutida por Bauman (2000). A coexistência dos sentimentos na sociedade é uma das características de um momento de decadência dos valores de coletividade e de insegurança em que a modernidade se encontra. Os padrões que qualificam a essência do homem em sociedade são questionados pela ação dos vilões que surpreende pelo discurso de desapego ao respeito pela liberdade individual dos colegas de confinamento. O que parece importar a eles é simplesmente a satisfação de seus prazeres e a sádica experiência da libido em um contexto de barbárie – sobretudo um ato individualista.

A esposa do oftalmologista, através da visão que lhe privilegia, se conduz ao espaço de acesso do prédio dos excluídos. Com indignação, reclama da falta de comida aos vigilantes mascarados que se posicionam no alto dos muros e se projetam com superioridade e indiferença a respeito da questão. Os homens se referem ao sistema externo de autoridade, menos influente na realidade que se manifesta no interior do prédio destinado para o afastamento dos enfermos. Seriam

assim a representação do Estado que tenta manter-se distante da crise e sem assumir a autoria das responsabilidades. É mais um segmento da obra cinematográfica que possibilita a relação com as indicações da ausência da instituição estatal na interferência dos problemas da coletividade que, em princípio, deveria ser guiada por ela.

Os valores morais de uma civilização, que deve priorizar a liberdade como realização política da sociedade, entram em conflito nessa passagem. Sem condições estruturais de higiene e saúde, a fome é mais um problema para a sobrevivência na quarentena forçada. Além disso, poucos momentos realizam a esperança pela liberdade. Muitos cegos simplesmente parecem esperar o tempo passar deitados em suas camas. Sentindo-se incapazes de conquistar a reversão das regras de poder para uma situação mais digna, submetem-se às ordens dominantes e discutem a respeito da aquisição da sobrevivência em troca da integridade de suas mulheres. As configurações estéticas dadas pela confusão visual e pela presença marcante das sombras e dos tons escuros nos quadros da ação se colocam como importantes ferramentas na qualificação do tom de violação da integridade. Os personagens, constantemente deslocados do centro do quadro e escondidos no ponto de vista por elementos do ambiente, discutem expressando preconceitos sexistas e acentuam a situação de desordem. A ausência de feições pelos elementos do cenário confere uma despersonalização importante para a condução da mensagem ao significado de perda da individualidade.

A solidariedade e a doação pelo coletivo são trazidas à luz pelo ato das primeiras voluntárias ao sacrifício da violação, lideradas pela mais sensata personagem: a única que pode ver. A visão da esposa do médico atribui um vínculo importante à capacidade da razão. Isso não significa que seus atos são friamente pensados. Ao contrário: demonstra sentimentos e ações puramente humanas. Com a capacidade de enxergar ela também assume uma perspectiva da realidade que nenhum cego parece dominar e se disponibiliza em favor da sobrevivência da comunidade. O momento de reflexão é preenchido pela imagem de mãos femininas se acariciando em sinal de afeto e compreensão. A sensibilidade toma a frente da narrativa, lapidando a bela essência da colaboração e do sentimento de identificação do grupo. A metáfora contribui para a reflexão sobre a natureza humana colocada pelo enredo. Na sequência, o discurso aliado à selvageria e à maldade dos homens

que desejam estuprar as mulheres é contraposto pela sensível relação de afeto e correspondência entre elas.

Uma oposição entre as classes dos cegos dominadores e dominados é recorrida novamente com a chegada dos vilões à ala protagonista como se fossem carcereiros que oprimem os prisioneiros. O barulho do bastão do controlador situa a presença hostil do homem que avalia o número de “voluntárias” à submissão sexual e joga pães como um sinal de superioridade. Privadas de sua liberdade individual, sabem que devem ser violentadas para garantir sua sobrevivência. A tensão da cena se aprimora pela expressão de algumas mulheres amedrontadas e imóveis que se escondem pelo silêncio, vinculado à apatia e a insegurança do contexto social referido. A destemida, com o poder da visão, é a porta-voz que responde com indignação para o cego que assume o papel de carcereiro. Os quadros mudam com certa frequência e a ansiedade aumenta na percepção da narrativa que conduz à experiência do momento de terror que se aproxima.

A personagem zeladora parece compreender a necessidade de reverter a posição, aproveitando-se de sua propriedade exclusiva: indica o foco da tesoura que guarda como uma intenção de salvação. O objeto assume presença decisiva para o desfecho da ação, uma vez que significa um recurso de segurança. Ainda assim, ela não é utilizada na situação próxima, permitindo a atribuição de um conflito moral que se encerra com a escolha do enfrentamento. A tesoura permanece pendurada, adiando a drástica decisão pela batalha que desencadeia uma espécie de revolução social. Apesar de ameaçadas, as mulheres se unem em laços corporais de apoio, guiadas pela mulher que optou pela doação dolorosa, mas pacífica. O caminho das vítimas é transmitido pela câmera posicionada superiormente à trajetória, o que confere uma impressão ainda maior de submissão das personagens. Dirigem-se amedrontadas à degradação de sua individualidade imposta pela dominação da racionalidade. Apáticas, como se o rumo fosse um matadouro, percorrem os corredores apoiadas umas as outras em busca da solução temporária e superficial do sofrimento coletivo. O desfecho é ainda mais crise que enfim traz a revolução daquela organização social: uma indicação ideológica bastante significativa que se relaciona com a necessidade da ação para a libertação de uma sociedade aprisionada pelo medo dominante.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme “Ensaio sobre a cegueira” representa o momento de crise da modernidade. Apropria-se do texto de José Saramago com a linguagem do cinema, expressando, com os recursos audio-visuais uma narrativa sobre a caótica situação da humanidade. Para tal, desenvolve o roteiro ambientado em universo fictício vinculado às características de uma grande cidade sem dar nomes aos personagens ou lugares da ação.

Com a análise, foi possível identificar muitas das questões debatidas acerca das dificuldades enfrentadas pelos indivíduos que coexistem em uma era de pessimismo e omissão. A cegueira é utilizada como ideia política central que situa a questão da ausência da percepção sobre o mundo e seus problemas. A racionalidade crítica é substituída pela apatia de uma sociedade que se enxerga vítima da crise em que vive, mas não responsável por ela. Fala-se sobre o fim da existência, contudo não se demonstra haver o estímulo à transformação eficaz para o estabelecimento de um contexto social que vise a realização coletiva. O “mal branco” indica a presença de luz, e não a ausência dela. Isso diz respeito à capacidade humana de reflexão que deve ser estimulada e praticada na busca de ideais.

A obra dirigida por Fernando Meirelles torna possível a experiência do caos em uma instância psicológica elevada. Estabelece a percepção do terror e da crise com a apresentação da história de uma comunidade que vive a profunda degradação dos princípios de civilização. A convivência em sociedade se torna uma missão difícil e obrigatória para a sobrevivência. Os indivíduos em questão são condicionados ao abandono por um sistema protetor que não se demonstra sensível às suas necessidades de assistência e garantia. Eles subitamente perdem a autonomia de ação. O choque se dá pelas condições de opressão que regridem aos fundamentos gregos da *polis*, baseados na liberdade e na convivência que a beneficia (ARENDR, 1998), à selvageria dos tempos pré-históricos. Ao saírem do isolamento, depois da guerra instaurada, encontram o mundo exterior igualmente danificado pelo trauma da cegueira. O final traz de volta a percepção para os homens e mulheres que voltam a ter esperanças na realidade. O banho de chuva de uma das sequências finais retoma a ideia de liberdade e o brinde com água pura

celebra a vida em comunidade. O filme conduz, portanto, ao questionamento sobre a evolução política e coloca a possibilidade da crise como uma condição necessária para a reflexão e o conseqüente estímulo à transição para uma realidade mais humana.

O homem pós-moderno é representado pelos cegos inseguros e amedrontados pela própria incapacidade de dirigirem suas necessidades à plena satisfação. Isolados em um sanatório desativado, vivem a perda da liberdade que serve de consolo para o certo fim da existência. Ainda que tomados pela angustiante situação da cegueira, do abandono e da opressão, alguns personagens se unem por identificação e solidariedade. Conseguem sobreviver à crise com base na essência humana coletiva que é representada pelos atos da personagem de Julianne Moore: a única que percebe a imagem do caos. A protagonista estabelece a função de guia e zeladora dos cegos, muitas vezes demonstrando tolerância e doação. É o exagero dessas ações e a elevada tensão psicológica que provocam a admiração e a esperança pelo acolhimento ainda que na mais perversa realidade.

A personagem vive também uma ligação peculiar com o ato de dar corda ao relógio. Observou-se a importante relação de significado do objeto que marca o tempo com a mecânica de funcionamento ultrapassada. A ideia trabalha com uma esposa dedicada, vinculada ao controle do tempo, a única que percebe a imagem da crise, que se desespera com a perda de algo a que confere grande importância. Os valores da modernidade parecem estagnados, assim como a passagem das horas do marcador de pulso.

As sequências analisadas permitem fazer a relação com a discussão política da parte teórica. A arte cinematográfica oportuniza a reflexão pelo choque mental causado por seu discurso. Compreende-se o contexto ideológico através da ideia política que ambienta a deficiente condição de percepção em forma de uma cegueira branca e misteriosa. É possível a produção de sentidos que ultrapassam os limites dos quadros elaborados pela realização do filme. Os significados transcendem as imagens na construção de relações com a realidade, baseados na experiência comum e na sociedade em crise. A angústia provocada pela falta de segurança, o individualismo, o bloqueio da racionalidade e a ansiosa busca pela satisfação das necessidades individuais são identificadas no conjunto de elementos do objeto.

A intenção dos realizadores do filme parece ser, de fato, a indução à transformação social pela crítica ao modelo de sociedade individualista, limitada

pelas satisfações superficiais do mercado, que acabaram configurando a pós-modernidade. Sabe-se que a modernidade configura-se como uma era marcada por um modelo político que prioriza a efetivação dos direitos sociais, onde a democracia foi legitimada como ideal. Da mesma forma, corresponde à elevação do pensamento científico e racional como uma importante ferramenta para a sociedade e, ao mesmo tempo, identifica as regras do mercado como dirigentes do comportamento dos indivíduos em sua coletividade. Tais valores sociais teriam entrado em decadência a partir da gênese do evento de pós-modernidade. Produz igualmente uma crítica à modernidade que não apresenta a sensibilidade da individualidade como uma necessidade social. No entanto, já é possível o debate sobre um novo estágio que relativiza o pessimismo da crise do pacto social moderno e a necessidade pela busca da liberdade individual pós-moderna: a hipermodernidade. Defendido pelo filósofo Sébastien Charles (*apud* SILVA, 2010, p. 2), o conceito levanta a releitura do modelo de sociedade individualista, onde o indivíduo é a preocupação central, mas que o interesse pela cidadania também seria movimentado com relevância. Relacionam-se à aceleração da modernidade: o desejo pela segurança e a atração pelo risco que coexistem, bem como a crise e o reestabelecimento dos valores coletivos e humanos.

Estabelece-se assim uma discussão ainda mais ampla que a proposta nesta monografia. Identifica-se com segurança, através do estudo das representações de ESC, o objetivo de estabelecer avaliação entre a postura individual e o contexto social. O discurso não assume limites intransponíveis à experiência reflexiva e às possíveis relações que podem ser atribuídas às questões políticas. Em uma perspectiva de análise, o legado do filme é a adaptação de uma sociedade em transição que rumo ao encontro de uma solução ao caos a partir da coletividade e da solidariedade.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **O que é Política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Campinas - SP: Papyrus, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Em Busca da Política.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2000.

CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CAMPELO, Erika. José Saramago questiona a ilusão do mundo democrático. **Carta Maior.** Disponível em:
<http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=2527>
Acesso em 13 nov. 2010.

Cidade de Deus. **Globo Filmes.** Disponível em: <<http://cidadedededeus.globo.com/>>
Acesso em 13 nov. 2010.

Ensaio sobre a Cegueira. **Cinema em casa.** Disponível em:
<http://www.cinemaemcasa.com.br/Ficha_filme.aspx?id_filme=6078&aba=detalhe>
Acesso em 11 de nov. 2010.

Ensaio sobre a Cegueira. **Cinepop.** Disponível em:
<<http://www.cinepop.com.br/filmes/ensaiosobrecegueira.htm>> Acesso em 11 nov. 2010.

Ensaio sobre a Cegueira. **Filmes de Cinema.** Disponível em:
<<http://www.filmesdecinema.com.br/filme-ensaio-sobre-a-cegueira-5491/>>
Acesso em 11 nov. 2010.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Niv Fichman e Sonoko Sakai. Brasil / Canadá / Japão: 20th Century Fox Brasil; Miramax Films. 2008. 121 min. son. Cores. Título original: Blindness. 1 DVD.

FONSECA, Rodrigo. Meirelles e Saramago comemoram boa bilheteria de 'Ensaio sobre a cegueira'. **O Globo**. Disponível em:
<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/09/16/meirelles_saramago_comemoram_boa_bilheteria_de_ensaio_sobre_cegueira_-548251779.asp> Acesso em 13 nov. 2010.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Porto Alegre: Artmed, 2005.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo : Atlas, 1999.

Jardineiro Fiel, O. **Filmes de Cinema**. Disponível em:

<<http://www.filmesdecinema.com.br/filme-o-jardineiro-fiel-2704/>> Acesso em 13 nov. 2010.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PRAXEDES, Walter. Ensaio sobre a cegueira: a cegueira como metáfora no livro de José Saramago. **Revista Espaço Acadêmico**. Disponível em:

<<http://www.espacoacademico.com.br/088/88praxedes.pdf>> Acesso em: 28 set. 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 1999.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira** (1996). São Paulo: Cia. das Letras, 310 p.

SILVA, Juremir Machado. O fim da pós-modernidade. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13, nov. 2010. Regional, p. 2

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.