

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP**

**Angélica Aparecida de Oliveira Bicalho**

**NARCISO SEM ESPELHO**

**DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais (Antropologia), sob a orientação do Prof. Dr. Edgard de Assis Carvalho.

**São Paulo**

**2010**

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

B583n Bicalho, Angélica Aparecida de Oliveira  
Narciso sem espelho / Angélica Aparecida de Oliveira. – São Paulo,  
2010.  
153f. : il.

Orientador: Edgard de Assis Carvalho.  
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.  
Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais.  
Bibliografia.

1.Cegos – Teses. 2. Baixa visão. 3. Cinema – Apreciação. 4.  
Imaginário I. Carvalho, Edgard de Assis Carvalho. II. Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo. III. Título.

CDU: 159.931:791.43

Bibliotecário: Fernando A. Dias – CRB6/1084

**Banca Examinadora**

---

---

---

---

---

## **Dedicatória**

Durante o período de doutorado perdi as pessoas amadas a quem dedico este trabalho: minha mãe Nila, meu pai Zé Pinto e meu amigo Inácio Bueno.

## **Agradecimentos**

Ao Prof. Dr. Edgard de Assis Carvalho pelo conhecimento transformador que me abriu fronteiras, rompeu limites e ao mesmo tempo me integrou; pela sua acolhida, zelo e amizade.

Às Prof<sup>as</sup>. Dra Lúcia Helena Vitalli Rangel e Dra. Caterina Koltai pelo valioso apoio e sugestões dadas no exame de qualificação.

Aos entrevistados Paulo, Carlos, Marcela e Márcia, pela participação entusiasmada, pelos conhecimentos que me propiciaram e pela oportunidade de conhecê-los.

À Profa. Judith Vilas Boas e ao Núcleo de Apoio à Inclusão do Aluno com Necessidades Educacionais Especiais – NAI, órgão da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas, na conversão da tese em áudio.

## SUMÁRIO

RESUMO  
ABSTRACT  
RESUMÉ

Lista de Figuras.....	10
Lista de Quadros.....	11
Lista de Siglas.....	12
APRESENTAÇÃO.....	13
SOB O IMPÉRIO DO OLHAR.....	16
OS OLHOS E A VISÃO.....	28
Os olhos, a visão e a cegueira segundo a mitologia.....	37
Os olhos, a visão e a cegueira segundo a ciência.....	53
MEMÓRIA DE LUZES E SOMBRAS.....	67
Pessoa com cegueira congênita e que permanece cega.....	67
Pessoa com cegueira congênita e que se torna vidente.....	68
Pessoa vidente que se torna cega e tem percepção luminosa.....	71
Pessoa vidente que se torna cega, se torna vidente e cega novamente.....	73
A não aceitação da cegueira.....	74
Um <i>close</i> : a cegueira irreversível.....	78
NARCISO SEM ESPELHO.....	83
Ensaio sobre a cegueira.....	94
Vermelho como o céu.....	102
Janela da alma.....	109
REVELAÇÕES – ENIGMA DECIFRADO?.....	120
BIBLIOGRAFIA.....	128
ANEXOS.....	134

## RESUMO

A sociedade contemporânea tem como uma de suas características a valorização das funções e atributos da imagem: o olhar, a visão e o enxergar, podem ser considerados como uma hiper-cognição da visão. Transitar entre o comportamento das pessoas que enxergam e o das cegas pode significar muito além dos contrastes entre ver e não ver, entre claro e escuro, ou outras antinomias. Estudos antropológicos baseados apenas no que é explícito, no que é visível, e no que pode ser observado podem exacerbar diferenças e se configurar como guias pobres sobre o que as pessoas fazem, sabem ou pensam. A pessoa cega tem sido objeto de estudos sistemáticos, porém, como portadora de necessidades especiais ou na sua condição de minoria a ser incluída. Embora a terminologia portadores de necessidades especiais seja uma forma tradicionalmente aceita para se referenciar a um grupo social sem a pecha de deficiente, ela não é auto-esclarecedora, pois se consideradas individualmente, todas as pessoas apresentam necessidades específicas, especiais. Penetrar no mar da cegueira sem estereótipos é a proposta deste trabalho: tentar entender o universo do pensamento – invisível e lacunar – no qual a pessoa cega se situa e o mundo sensível e relativamente contínuo – o mundo visível – representado pela tela. Os olhos, a cegueira e a visão foram analisados sob a perspectiva da ciência e da mitologia. Foram analisadas as películas Ensaio sobre a cegueira, Vermelho como o céu e o documentário Janela da alma. Foram entrevistados de forma censitária os alunos da Unidade São Gabriel, da PUC Minas para levantar a identificação dos universitários cegos e portadores de baixa visão, que apresentaram sua perspectiva em relação à sétima arte.

**Palavras-chave:** Pessoa cega. Baixa visão. Cinema. Imaginário.

## **ABSTRACT**

One of the characteristics of contemporary society is the validation of the functions and attributes of image: looking, viewing and seeing can be considered as a hyper-cognization of vision. To move from the behavior of those who are able to see and those who are blind can mean much more than the contrasts between seeing and not seeing, between light and dark, or other antinomies. Anthropological studies based only on what is explicit, what is visible, and what can be observed are able to exacerbate differences and be represented as poor guides of what people do, know, or think. However, blind individuals have been the object of systematic studies, as carriers of special needs or in the condition of a minority to be included. Although the term carriers of special needs is a traditionally accepted way to refer to a social group, without the label of handicap, it is not self-clarifying, for, if considered individually, everyone presents specific, special needs. The eyes, blindness and vision were analyzed under the perspective of science and mythology. The aim of this work is to enter the sea of blindness without stereotypes, that is, to attempt to understand the invisible and lacunary universe of thought in which the blind person is located and the sensitive and relatively continuous world – the visible world – represented by the screen. For this work, we have analyzed two movies: “Blindness” and “Red Like the Sky” and the documentary “Janela da alma” [Window of the Soul]. University students from the São Gabriel campus, from PUC Minas, were census-like surveyed in order to identify those blind and carrier of low vision, who presented their perspective in relation to the seventh art.

**Key-words:** Blind persons. Low vision. Cinema. Imaginary.

## RESUMÉ

L'une des caractéristiques de la société contemporaine est la valorisation des fonctions et des attributs de l'image : le regard, la vision et la vue peuvent être considérés comme une hyper-cognitisation de la vision. Passer du comportement des personnes voyantes à celui des non-voyantes peut aller bien au-delà du contraste entre voir et ne pas voir, entre clair et sombre, ou d'autres antinomies encore. Des études anthropologiques uniquement fondées sur ce qui est explicite, sur ce qui est visible et sur ce qui peut être observé, peuvent exacerber les différences et être configurées en tant que pauvres indicateurs sur ce que les personnes font, savent ou pensent. La personne aveugle a été l'objet d'études systématiques mais en tant que personne porteuse de nécessités spéciales ou en tant que "minorité" à inclure. Bien que la terminologie "porteur de nécessités spéciales" soit une forme traditionnellement acceptée pour faire référence à un groupe social sans le défaut du handicap, elle n'est pas auto-explicative car, considérées du point de vue individuel, toutes les personnes ont des besoins spéciaux et spécifiques. Les yeux, la vision et la cécité ont été analysés sous la perspective de la science et de la mythologie. Pénétrer dans l'océan de la cécité sans stéréotypes est le propos de cette étude : essayer de comprendre l'univers de la pensée –invisible et lacunaire- dans lequel se situe la personne aveugle ainsi que le monde sensible et relativement continu –le monde visible- représenté par l'écran. Nous avons analysé les films *L'Aveuglement*, *Rouge comme le ciel* et le documentaire *Fenêtre de l'âme*. Nous avons interviewé de façon systématique les étudiants du Campus São Gabriel de l'Université Catholique de Minas Gerais (PUC Minas) pour identifier les universitaires aveugles et les porteurs de vision réduite qui nous présentèrent leur perspective à l'égard du septième art.

**Mots-clés:** Personne aveugle. Vision réduite. Cinéma. Imaginaire.

## Lista de Figuras

---

Figura 1 – Esquema das vias ópticas.....	55
Figura 2 – Esquema anatômico do olho.....	56
Figura 3 – Lojas Posterior e Anterior.....	58
Figura 4 – Irite.....	59
Figura 5 – Retina: porção vascularizada e não vascularizada.....	60
Figura 6 – Tipologia de Cegueira.....	63
Figura 7 – Visão binocular no homem.....	64
Figura 8 – Visão monocular nos animais.....	64

## Lista de Quadros

---

Quadro 1 – Causas congênitas de deficiência visual .....	62
Quadro 2 – Causas adquiridas de deficiência visual .....	62

## **Lista de Siglas**

---

**IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

**PUC** – Pontifícia Universidade Católica

**DVD** – Digital Versatile Disk

## APRESENTAÇÃO

*Louco é aquele que, fora das aparências,  
nada conhece e que, pela razão, recusa-se  
a acreditar: o fogo que está em mim  
não pode alçar pleno vôo,  
nem pode ver esse desmesurado incêndio,  
porque acima dele estende-se o oceano dos olhos  
e o infinito não pode ultrapassar o infinito.  
(Resposta do coração aos olhos)  
**Giordano Bruno***

Os olhos e a cegueira nos remetem com frequência ao terreno da linguagem conotativa, seja por antíteses, metáforas, comparações e até mesmo por eufemismos.

Seja por mecanismo de defesa contra a doença ou por preconceito, a pessoa cega é percebida, rotulada e tratada de forma diferente em relação às pessoas que enxergam – por eles denominadas videntes – e mesmo em relação às pessoas portadoras de outras deficiências. Este é um dos focos de investigação desta tese, que tem a pessoa cega e o cinema como tema central.

Os alunos cegos e portadores de baixa visão da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas, na Unidade São Gabriel foram convidados a participar da pesquisa que integra esta tese. O objetivo da pesquisa foi esclarecido aos alunos, contava com seu consentimento prévio e, portanto, não fere nenhum preceito de ética em pesquisa, seja ela individual ou coletiva. Todos os alunos identificados com as características compatíveis ao perfil traçado para integrar o universo da pesquisa – ser portador de baixa visão ou cego – responderam ao questionário estruturado, aplicado pela autora da tese e pela estudante do 3º período de Administração Noelle Gonçalves Sabará. As respostas foram transcritas pelas pesquisadoras no formulário do questionário. Para preservar a identidade dos alunos, foi solicitado que escolhessem o nome pelo qual gostariam de ser nominados na pesquisa e, dessa forma, permitir o acesso integral aos depoimentos

salvaguardando eticamente os sujeitos da pesquisa de eventuais constrangimentos pessoais quando da divulgação dos resultados da pesquisa.

A metodologia utilizada foi a da pesquisa qualitativa: exploratória na fase de levantamento bibliográfico e descritiva nas fases de identificação da população, aplicação dos questionários e no estabelecimento de relação entre as variáveis analisadas: a pessoa cega e o cinema. A amostragem foi censitária, devido ao reduzido número de participantes que se enquadravam nas características buscadas: quatro alunos, sendo dois cegos e duas portadoras de baixa visão.

Para prover o acesso dos alunos cegos à tese, o Núcleo de Apoio à Inclusão do Aluno com Necessidades Educacionais Especiais – NAI, da PUC Minas, prestou suporte na conversão da mesma em áudio que foi posteriormente gravado em CD-ROM.

A tese está estruturada em cinco capítulos, além da Apresentação, Bibliografia e Anexos:

- O primeiro capítulo – Sob o império do olhar – contempla as diferentes perspectivas sobre o olhar, a pessoa cega e a cegueira;
- O segundo capítulo – Os olhos e a visão – apresenta as diferentes concepções dadas aos olhos, à cegueira e à visão pela ciência e pela mitologia, numa abordagem ainda fracionada e exteriorizada;
- O terceiro capítulo – Memória de luzes e sombras – compõe e aborda as tipologias de cegueira: dos olhos que nunca viram cores e luzes, os que se lembram delas, os que passaram a vê-las e os que delas se esqueceram;
- O quarto capítulo – Narciso sem espelho – trata das películas Ensaio sobre a cegueira, baseado no livro de Saramago, de mesmo título, dirigido por Fernando Meirelles, lançado em 2008; Vermelho como o céu, dirigido por Cristiano Bortone, lançado em 2006 e o documentário Janela da alma, dirigido por João Jardim e Walter Carvalho, lançado em 2002, que estabelecem conexões diretas ou indiretas com a tese;
- O quinto capítulo Revelações - enigma decifrado? – apresenta as considerações finais;

- Na Bibliografia estão relacionadas as fontes de pesquisa utilizadas na construção da tese e nos Anexos constam os documentos considerados relevantes para o entendimento do problema.

## **SOB O IMPÉRIO DO OLHAR**

*Como é o lugar  
quando ninguém passa por ele?  
Existem as coisas  
sem serem vistas?  
Carlos Drummond de Andrade*

No século XVII, na cidade mineira de Mariana, Lourdes pede ao balconista da loja de tecidos para ver um corte de seda azul. O balconista entrega-lhe dois rolos de tecido. Lourdes sente a maciez dos tecidos levando-os junto à face e, cobrindo a mão com eles, faz um arremedo de carinho.

No século XXI, na capital paulista Emília pede ao balconista da loja no shopping para ver um jeans, que está exposto na vitrine. O balconista entrega-lhe o jeans na numeração solicitada. Confere a textura do jeans, leva-o ao provador e o experimenta.

Dois atos de consumo tão banais quanto possíveis, factíveis tanto a uma pessoa que enxerga quanto a uma que não. Independentemente do corte geográfico e temporal, as duas situações apresentam similaridade em relação ao pedido e na ação subsequente: ver e apalpar.

Ver e apalpar, verbos que podem cindir ou aproximar dois universos: o das pessoas que enxergam e o das pessoas cegas. Como se os dedos fossem uma extensão dos olhos, a todo o momento as pessoas fazem associação entre ver e apalpar. Nas mais diversas situações, tocamos diretamente os objetos que nos interessam, talvez para dar credibilidade ao que o olho viu.

Na tentativa de objetivar essa forma de proceder encontramos eco nos significados do verbo experimentar ao considerá-lo como equivalente a verificar as qualidades, por a prova; conhecer por experiência, sentir. Talvez pela incessante necessidade de experimentar sem, entretanto, configurar um transtorno obsessivo compulsivo, tais definições justificariam esse nosso hábito em relação não só ao que é novo, mas também em relação ao já conhecido.

Por um lado mais sutil, os atos de ver e apalpar podem ser compreendidos por meio do conceito da propriocepção, ou seja, da autopercepção, definida por Bohm (2007).

A propriocepção é aquilo que nos dá a capacidade de andar, sentar, comer ou se engajar em qualquer outra atividade diária sem que precisemos constantemente monitorar o que estamos fazendo. Um sistema de *feedback* instantâneo que transmite informação ao corpo, permitindo-o que aja sem o controle consciente. (BOHM, 2007, p.12)<sup>1</sup>.

Se Lourdes no século XVII entrasse na loja de tecidos em Mariana, pedisse para ver o corte de seda, a sua propriocepção lhe permitiria sentir a maciez do tecido levando-o à face, cobrir a mão com ele e fazer um arremedo de carinho, sentir o toque do tecido na sua pele sem ter que olhar para sua própria mão, ou confundir a maciez do tecido com a de sua pele.

A propriocepção do corpo é facilmente perceptível e a do pensamento aparentemente não existe, a dificuldade para percebê-la encontra-se no processo de fragmentação do próprio pensamento, que acontece desde os primórdios da humanidade.

O pensamento secciona tudo e dispõe as divisões como se elas existissem naturalmente, alheias à sua vontade, como se houvesse “uma fina divisão por fora e que tudo está unido por dentro” (BOHM, 2007, p.18)<sup>2</sup>. Tudo é dividido em pequenas peças, em todos os setores da vida, desde a divisão entre corpo e mente, o conhecimento em disciplinas e especializações, até a divisão entre nações e religiões.

Somos controlados pelo pensamento, que, por sua vez, controla as informações. Ele participa de tudo e aparentemente não está participando. O pensamento afeta o que percebemos do lado de fora e o que sentimos por dentro. Ao vermos uma mesa, afirma Merleau-Ponty (1992), a nossa visão termina nela, em sua inquestionável densidade, mas, se acaso pensarmos numa paisagem, não estaremos mais em nossos pensamentos, estaremos na paisagem.

---

<sup>1</sup> BOHM, David. *O pensamento como um sistema*. Trad. Teodoro Lorent. São Paulo: Madras: 2007, p.12.

<sup>2</sup> *Idem, Ibidem*, 2007, p.18.

O nosso pensamento age como se estivesse ali simplesmente nos informando como as coisas são. A propriocepção é o exato momento em que a autopercepção ocorre. Por isso, na afirmativa de Vigotsky (1998) pensamento e linguagem são indissociáveis; constituem um processo, um movimento simultâneo, no qual não se pode afirmar ser o pensamento a tradução das palavras, mas que é por meio delas que ele adquire sua forma. Diferentemente dos animais – que têm os seus episódios comunicativos por meio de mecanismos acionadores da ação sem que haja um *feedback* comunicativo – os homens utilizam a linguagem como forma de negociação, contestação, enfim de conversação. (BRONCKART, 2009).

Para Bronckart (2009) todas as espécies animais têm formas de agir socializadas e isso pode ser observado, por exemplo, nas funções de sobrevivência, como a distribuição das tarefas e papéis das abelhas, e em padrões de comportamento, como ocorre com os primatas não humanos. Mas o agir comunicativo é exclusivo do homem. Uma abelha libera um feromônio de alarme indicando perigo e as outras não enviam sinal de volta indicando a recepção do código.

Nesse caso, a conversação inexistente, apesar de serem marcadas pela cooperação do grupo. Na espécie humana, a forma de agir contempla duas vertentes: o agir geral e o de linguagem. O agir geral compreende as atividades coletivas cooperativas, que organizam as atividades dos indivíduos com o ambiente – ao serem instrumentalizadas viabilizam o mundo econômico, objetivo, semiótico e social. O agir de linguagem viabiliza as interações verbais. A capacidade de verbalizar permitiu ao homem construir e acumular conhecimentos, com possibilidade de torná-lo autônomo e também transcender sua condição individual. (BRONCKART, 2009).

Por meio da interação social, ocorre a semiotização das relações com o meio: os signos passam a veicular o conjunto de representações compreendidas em um significante coletivo. Essa semiotização produz uma distância nas relações que os organismos humanos possuem com o meio, configurando-se em organização de signos dotada de autonomia parcial não compartilhada com todos.

A verbalização das pessoas cegas difere em determinados momentos das das pessoas videntes e aponta para um agir comunicativo próprio: para as videntes as ações de ver e apalpar talvez se configurem como um *continuum*. Para as

peças cegas, ver e apalpar não são ações complementares, configuram-se efetivamente como ações independentes.

No universo das peças cegas, o elenco de verbos e substantivos ligados à visão têm diferentes significados. No estudo antropológico conduzido por Fernanda Eugênio em uma escola em 2003, crianças e professoras cegas para se referirem a apalpar usavam os verbos ver e olhar. Para se referirem à faculdade da visão, o verbo apropriado era enxergar.

A valorização das funções e atributos da imagem é uma característica da sociedade contemporânea. O olhar, a visão, o enxergar podem ser considerados como uma hiper-cognização<sup>3</sup> da visão, perceptíveis até mesmo nas associações do dia a dia que se faz ao sentido da visão, apresentados por Chauí (2003):

vejo que está triste = sinto; estou de olho em você = prestar atenção; estou vendo que você não entendeu = percebendo; vê se fica quieto menino! = forma imperativa para quietar se; veja bem, não é esta a situação = entenda; eu vou ver minha mãe hoje = visitar; eu tenho uma visão sobre o seu trabalho = possibilidade futura; vou ver se posso fazer isto = analisar; eu tenho uma clara visão sobre o seu comportamento = compreensão; na minha visão este projeto é inviável = opinião; olhei, mas não vi; veja se pode me ajudar = avalie; vê se meu exercício está certo = confira; conheço fulano de vista = contato superficial; olhe aqui = escute. (CHAUÍ, 2003, p.32)<sup>4</sup>.

A supremacia do olhar é contestada por Jacques Lusseyran (1983, p.29)<sup>5</sup> que cegou aos oito anos de idade em um acidente na escola, organizou e comandou um grupo de resistência à ocupação nazista de Paris aos dezessete anos: “aqueles que vêm cometem um estranho engano: acreditam que conhecemos o mundo somente através dos olhos”.

---

<sup>3</sup> Termo cunhado por LEVY, Robert, em seu ensaio *Emotion, knowing and culture*. 8 Chap. In: SWEDER, Richard; LEVINE, Robert (orgs). *Culture theory: essays on mind, self and emotion*. New York: Cambridge University Press, 1985, p. 214-237.

<sup>4</sup> CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.32.

<sup>5</sup> LUSSEYRAN, Jacques. *Cegueira, uma nova visão do mundo e o cego na sociedade*. Trad. Heinz Wild. São Paulo: Associação Beneficente Tobias, 1983, p.29.

Transitar entre o comportamento das pessoas que enxergam e o das cegas pode significar muito além dos contrastes entre ver e não ver, entre claro e escuro, ou outras antinomias.

Fernanda Eugênio (2003) narra a sua dificuldade em atuar como antropóloga, balanceando cognição e emoção, alinhando o explícito e o implícito:

A tensão entre o ver e o não ver manifestou-se, para mim, sempre que me vi dividida entre esses dois 'ofícios' do etnógrafo, que são a observação participante e a sempre-perseguida-embora-inatingível tentativa de adotar o ponto de vista do nativo. O primeiro – a observação participante – me exigia que visse, enxergasse, reparasse; usasse e abusasse do sentido mais ausente entre aqueles que eu estava pesquisando. O segundo, por sua vez, me incumbia da impossível tarefa de experimentar um mundo desprovido de imagens, ao qual eu certamente não teria acesso utilizando o ingênuo artifício de fechar os olhos. Ver e ter de usar a visão como ferramenta de trabalho, em um contexto no qual a maioria não enxerga, adquire contornos outros – ora desconfortáveis, ora facilitadores da própria pesquisa. (EUGÊNIO, 2003, p. 209) <sup>6</sup>.

No imaginário de indivíduos distantes do contato imediato com as pessoas portadoras de cegueira, a interação com elas remete a um mundo povoado de sombras, solidão, tristeza, inatividade e dependência. Um mundo paralelo, sem cor e alegria. Em suas Confissões, Santo Agostinho (1973) relata seu estado de espírito diante da falta de luz e cor:

Os olhos amam a beleza e a variedade das formas, o brilho e a amenidade das cores [...] não me dando descanso, como o dão as vozes dos cantores, que por vezes ficam em silêncio. A própria rainha das cores, esta luz que se derrama por tudo que vemos e por todos os lugares em que me encontro no decorrer do dia, investe contra mim de mil maneiras e acaricia-me, até mesmo quando me ocupo noutra coisa

---

<sup>6</sup> EUGÊNIO, Fernanda. De como olhar onde não se vê: ser antropóloga e ser tia em uma escola especializada para crianças cegas. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p.209.

que dela me abstrai. Insinua-se com tal veemência que, se, de repente, me for arrebatada, procuro-a com vivo desejo. Se se ausenta por muito tempo, minha alma cobre-se de tristeza. (AGOSTINHO, 1973, p. 230)<sup>7</sup>.

Vilfredo Pareto (1978)<sup>8</sup> afirma que os homens têm uma inclinação em atribuir sentido benéfico ou maléfico a coisas, lugares, dias, números e encontram sempre uma razão pseudo lógica para tal. De forma incessante e mutável os homens tendem a estabelecer tais relações, dar significados maléficos ou benéficos e atribuir valor simbólico ou indicativo a determinados fatos. A exemplo do azar associado ao número 13, a má sorte ao passar sob uma escada, o mau agouro ao ver um gato preto, a determinada planta ornamental atrair má sorte, o canto do gavião prenunciar a morte.

O homem tem dificuldade em lidar com o que não pode controlar: tudo o que lhe parece insólito, estranho, intersticial ou obscuro, gera insegurança, terror e inquietação. A ordem social funciona como um escudo que o defende do pânico da solidão e da desordem, ao mesmo tempo em que legitima as estruturas institucionais.

A pessoa cega tem sido objeto de estudos sistemáticos, porém, como portadora de necessidades especiais ou na sua condição de minoria a ser incluída. Embora a terminologia portadores de necessidades especiais seja uma forma tradicionalmente aceita para se referenciar a um grupo social sem a pecha de deficiente, ela não é auto-esclarecedora, pois se consideradas individualmente, todas as pessoas apresentam necessidades específicas, especiais. (KAUCHAKJE, 1999).

Há uma significativa amplitude no Brasil e no mundo do grupo social formado pelas pessoas ditas portadoras de necessidades especiais. De acordo com South (2003) em termos internacionais, um em cada cinco americanos apresenta algum tipo de necessidade especial. Estima-se que haja acima de 15 milhões de pessoas cegas no mundo.

---

<sup>7</sup> SANTO AGOSTINHO. Confissões. X. *Coleção Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p.230.

<sup>8</sup> PARETO, Vilfredo. *Compendio di sociologia generale*. Einaudi Editore. Torino, 1978, p. 196.

O censo do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística realizado no ano de 2000 indicou um universo de 169.872.856 brasileiros, e, destes 14,48% são portadores de necessidades especiais. A população portadora de necessidades especiais contém 11,56% de portadores de deficiência mental permanente; 3,81% de portadores de tetraplegia, paraplegia ou hemiplegia permanente; 1,95% com falta de um membro ou parte dele; 23,31% são incapazes, com alguma ou grande dificuldade permanente de ouvir; 32,28% são incapazes, com alguma ou grande dificuldade permanente de caminhar ou subir escadas e 67,66% são incapazes, com alguma ou grande dificuldade permanente de enxergar. Nesse percentual estão incluídos os portadores de dificuldades de enxergar factíveis de correção por meio de lentes corretivas.

Outro fator a considerar é o envelhecimento da população que, segundo projeções do IBGE, passará de 1,2 milhões de pessoas, em 2000, para 13 milhões em 2050. De acordo com Jubiloni (2004), a redução da visão, decorrente do processo natural de envelhecimento, enseja a projeção ainda maior desse universo populacional.

A causa das necessidades especiais surge por uma miríade de motivos, de acordo com Siebers (2001), mas apenas 15% das pessoas com necessidades especiais já nascem com as suas deficiências. A maioria das pessoas se torna deficiente no decorrer de sua vida. E esta é uma verdade que não é bem aceita. A sociedade prefere pensar nas pessoas com necessidades especiais, como sendo uma pequena e estável camada da população. As pessoas se negam a pensar que a passagem normal da vida pode conduzir qualquer um de nós à condição de deficiente, por um sério acidente ou doença. É muito ameaçador. Além disso, o ego humano não aceita facilmente um corpo deficiente, prefere o prazer.

Na carta nº. 21 endereçada a Blyenbergh, provavelmente datada entre 21 de janeiro e 19 de fevereiro de 1665, Espinosa esclarecia ao destinatário que era um absurdo se pensar o cego como um ser imperfeito ou menos perfeito que um vidente. Ele assim o seria se a visão fizesse parte da sua essência como ser humano. A cegueira era por ele considerada apenas como uma forma diferente de existir, afirma Chauí (1979). Este trabalho comunga com essa forma de pensar e nele não será adotada nenhuma das tradicionais abordagens ou denominações,

nem com a falsa politicamente correta denominação de portador de necessidade especial.

A respeito dessa pretensa linguagem politicamente correta, Rubem Alves (2010) narra que aprendeu esse conceito com uma mulher norte-americana que o repreendeu por que perante a sociedade de seu país é inadequado o uso da palavra homem para referir-se de forma abrangente a homens e mulheres como também o uso do pronome ele para referir-se a Deus, que não tem gênero e, portanto não tem genitais de homem. De acordo com aquela mulher, essa forma de tratamento não foi inventada pelas mulheres, mas pelos homens, que detinham a força e a última palavra. Com isso o escritor afirma ter aprendido que as palavras não são inocentes, mas armas usadas pelos poderosos para dominar e ferir os fracos. Pesquisando as origens dessa terminologia descobriu que ela surgiu a partir do movimento negro como forma de denúncia ao uso ofensivo de palavras racistas e como substitutivo cunharam o slogan *black is beautiful*.

A essa linguagem de protesto denominaram de linguagem politicamente correta - *PC language*, em inglês. Mas, independentemente do local, tempo e modo, de forma irônica Alves diz que ainda prevalece a seguinte regra no uso dessa linguagem: “nunca use uma palavra que humilhe, discrimine ou zombe de alguém. Encontre uma forma alternativa de dizer a mesma coisa”. (ALVES, 2010, p.C2)<sup>9</sup>. Questionando a validade dessa linguagem o autor indica como ponto nevrálgico da comunicação o verbo ser. Apropriando da análise de Alves (2010) e aplicando-a na questão presente, ao dizer Fulano é cego, o verbo estaria indicando que a deficiência estaria se tornando parte da essência da pessoa, ou seja, a pessoa é a sua deficiência. Sem apresentar solução para esse dilema, Alves (2010, p. C2)<sup>10</sup> alerta que o uso da linguagem politicamente correta pode se tornar ridícula: “chamar velhice de melhor idade só pode ser gozação”.

Penetrar no mar da cegueira implica entender dialogicamente o visível, o invisível, o sensível e o imaginal do cinema.

Inúmeras definições invadem nosso imaginário e intelecto ao mergulhar nas origens do cinema: desde as que exaltam de forma poética o encanto da imagem e

---

<sup>9</sup> ALVES, Rubem. Linguagem politicamente correta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16/03/2010, Caderno Cotidiano, p. C2.

<sup>10</sup> *Idem, Ibidem*, 2010, p. C2.

a magia que a envolve, até as que utilizam os princípios da ciência ótica. Suas origens são incertas: trabalhos científicos remontam aos estudos do olho humano pelo árabe Alhazan, aos trabalhos de Arquimedes com lentes e espelhos e aos estudos de ótica formulados por Aristóteles. Os irmãos Lumière foram precedidos também por feirantes com suas lanternas mágicas e retrocedendo há cinco mil anos, já havia os rituais de sombras mágicas que o Wayang fazia dançar nas cavernas em Java. (MORIN, 1970).

Etimologicamente a palavra cinema tem origem no francês *cinéma*, abreviatura de *cinématographe* – vocábulo difundido em 1895 pelos irmãos Lumière – do grego *kīnema-atos*, relacionado com *kīnéō*, relativo a mover, colocar em movimento. O enigma de sua origem “zigzagueia entre o jogo e a pesquisa, o espetáculo e o laboratório, a decomposição e a reprodução do movimento; o nó górdio entre a ciência e o sonho, a ilusão e a realidade” (MORIN, 1970, p.18)<sup>11</sup>.

O invento do quinetoscópio por Thomas Edison em 1891 teve início a partir do estudo de um inglês, segundo Lopes (2008), que em 1824 publicou um estudo afirmando que o olho humano retinha a imagem por uma fração de segundo além do momento em que se encontrava presente. Em 1895, os irmãos Lumière – Louis e Auguste – introduziram o cinematógrafo, um misto de câmera, projetor e impressor e passaram a filmar cenas curtas do cotidiano, transformando cenas anódinas em momentos de uma beleza até então irrevelada: ver o próprio cotidiano em movimento.

Em 1896 Georges Méliès deu asas às suas fantasias teatrais e realizou uma série de filmes com interpretação, extrapolando os documentários de seus predecessores. Na década de 1920, o cinema – mudo até então – se consolidou, ao som das pianolas, dos *performers* e do burburinho dos espectadores. Até aquela década, segundo Rivera (2008),

[...] ainda era comum na Espanha, por exemplo, a figura do explicador, homem que permanecia ao lado da tela durante a projeção do filme para explicar ao público o que ele via. O *lecturer*, como era chamado em inglês, chegou a ser obrigatório nos Estados Unidos, para garantir

---

<sup>11</sup> MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Trad. António-Pedro Vasconcelos. 1ª ed. 1958. Lisboa: Moraes, 1970.

[...] uma moldura civilizante à sala escura, além de tornar compreensíveis os primeiros filmes. (RIVERA, 2008, p. 12-13)<sup>12</sup>.

Também no Japão, como narra Morin (1970),

[...] a narração fonográfica tinha, no filme, um papel equivalente ao filme completo. Os filmes eram acompanhados por um comentário sonoro quase tão importante como a própria visão. Havia grandes vedetas da leitura, que gozavam de enorme popularidade. Torna-se evidente que é o “Ocidente” que defende energicamente a civilização do olhar. (MORIN, 1970, p.254)<sup>13</sup>.

A nova civilização do olhar foi se firmando com o desenvolvimento técnico do cinema. Em seu início, o cinema, como um produto da era mecanicista, era visto como capaz de dotar o olhar humano de uma elasticidade que lhe permitisse ver fatos, atos e simulações, de forma mais clara, distante da cena real e sem as amarras temporais. Mas como um simbiote o cinema se configurou como a “máquina-mãe, geradora do imaginário, assim como reciprocamente, o imaginário é determinado pela máquina”. (MORIN, 1970, p.255)<sup>14</sup>. É ao mesmo tempo a rigidez da máquina e a fluidez do sonho, é simultaneamente um espelho – a tela – e uma máquina. Na plasticidade da tela essa máquina reflete o mundo e mimetiza o espírito. Como máquina desvirtuada de sua essência, não produz nenhum bem material, se dedica a satisfazer as necessidades ilusórias e fomentar a indústria dos sonhos. Esse espelho antropológico, máquina, invadiu a seara da estética até então reservada ao âmbito da criação individual. A beleza plástica de cenários e o padrão estético mutável de cada década, que consagra astros e estrelas como a referência de beleza do momento, abrigam também a estética sutil como o sentimento, o prazer, a razão, a personalidade e alma, que entraram definitivamente no rol do encantamento imagético e de profundo conteúdo do cinema. Emocionado e atraído pela aura da estética, o espectador é provocado por meio das técnicas

---

<sup>12</sup> RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 12-13.

<sup>13</sup> MORIN, Edgar, 1970, *op. cit.*, em suas notas de rodapé na p.254.

<sup>14</sup> *Idem, Ibidem*, 1970, p. 255.

cinematográficas que aceleram e intensificam seu processo de projeção-identificação com a película.

Útero que acolhe, o ambiente escuro da sala do cinema, leva o espectador a se entregar ao filme, passivamente, ali ele “não tem qualquer poder, não tem nada para dar, nem sequer aplausos. Paciente, suporta. Subjugado, sofre. Tudo se passa muito longe, fora do seu alcance. Mas ao mesmo tempo, e sem mais, tudo se passa dentro de si, na sua coenestesia psíquica”. (MORIN, 1970, p. 119)<sup>15</sup>.

Esse útero coletivo que nos gesta a cada história, nos faz sentir como se estivéssemos em placentas individuais e nos transforma. Cada um se entrega à história de forma particular – o enredo pode agradar ou não, pode se criar vínculos de simpatia ou antipatia com os personagens, a trilha sonora receberá diferentes conceitos – ao mesmo tempo cada um se entrega de forma individual e coletiva: seus pensamentos suspendem, suas dores existenciais adormecem, o ritmo do cotidiano é quebrado e por breve espaço de tempo ele sai de sua vida e entra na história.

O sentimento paradoxal de individualidade na coletividade é também vivenciado pela pessoa cega. Só que o escuro em que ela se encontra não funciona como a sala de cinema: não é um útero acolhedor, não foi sua escolha entrar nessa sala escura e não há um tempo determinado para dela sair. Essa pessoa não se encontra como espectador em que suspende sua história para vivenciar outras, de vários gêneros – comédia, aventura, terror, romance ou de ficção científica. A sua história permanece, a sua tela não se ilumina. Por mais que a pessoa se insira no coletivo, a cegueira é individual: o não enxergar não tem compartilhamento. Mesmo que esteja na companhia de outra pessoa cega, não há como afirmar que o não enxergar de ambos seja igual, nem que as percepções e sensações de ambos em relação ao uso efetivo de suas outras habilidades que não as visuais, sejam vivenciadas da mesma forma. No documentário *Janela da alma* (2002) o músico Hermeto Pascoal relata: “eu nunca senti falta da visão porque eu não sei como as pessoas enxergam”.

As pessoas videntes em relação às cegas e mesmo algumas dentre as cegas excluem a possibilidade da frequência às salas de cinema. Uma arte eminentemente visual seria excludente? Os processos de identificação dos universitários cegos com

---

<sup>15</sup> MORIN, Edgar, *op.cit.*, 1970, p.119.

o cinema são primordiais para esta tese, iniciando pela investigação em relação aos olhos e a visão, na perspectiva da mitologia e da ciência. A cegueira deve ser entendida como uma rede de relações de ordem, desordem, interação, organização – esse tetragrama que comanda os operadores do pensamento complexo e que se estende à totalidade dos seres vivos.

## OS OLHOS E A VISÃO

*A maior graça da natureza  
– e o maior perigo da graça –  
são os olhos.*

*Tanto aqueles com que vemos,  
quanto aqueles, com que somos vistos.*

*Padre Antônio Vieira*

Dentre os cinco sentidos, a visão é o mais celebrado por filósofos, poetas, artistas e enamorados. Adotando uma escala decrescente, a primeira posição cabe à visão, a audição se situa na segunda e na última colocação os demais sentidos – paladar, olfato e tato – que, mesmo ao serem mencionados, possivelmente seriam utilizados como metáfora para a visão. “A abstração recorta o corpo que sente, suprime o gosto, o olfato e o tato, conserva apenas a vista e o ouvido, intuição e entendimento.” (SERRES, 2001, p.20) <sup>16</sup>.

Na afirmativa de Lima et al (2007), sob a perspectiva aristotélica a visão teria duas preeminências sobre os demais sentidos: com ela é possível conhecer e julgar melhor as coisas; ela nos mostraria mais e suas respectivas diferenças. O tato se aproximaria da visão porque ele também permite conhecer os corpos sensíveis, embora em menor escala. Já os demais sentidos, o olfato e audição são cognoscitivos, ou seja, reconhecem os corpos pelo que emana deles e não pelos corpos em si, por exemplo: a fumaça ou o som de um instrumento musical. Só é possível percebê-las pelo movimento da fumaça ou pela vibração do som, que não estão presentes no objeto em si, mas no movimento que se faz com o objeto, com a queima ou com o toque.

Em Mito e significado Lévi-Strauss (1978) afirma que a ciência deu as costas ao mundo dos sentidos, das paixões e dos desejos. No mundo dos sentidos, há o domínio do impreciso. A ciência teria aberto os braços para o mundo real – das

---

<sup>16</sup> SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 20.

propriedades matemáticas e que só podem ser desvendadas pelo intelecto – que se opõe radicalmente ao mundo sensorial e ilusório.

Apesar desse desencontro entre ciência e o mundo dos sentidos e do domínio da primeira sobre o segundo, o olhar transita nessas duas instâncias: ora como instrumento e atestado de acerto científico ora como o simples e complexo uso de um dos cinco sentidos – a visão.

Ao afrontar a Inquisição, Giordano Bruno plasmou os prazeres do corpo, rompeu com a visão religiosa e mental vigente e afirmou que dentre todos os sentidos a vista é o mais espiritual deles. Mas advertia que o intelecto não pode ser soberano sobre os sentidos: “erramos quando, seduzidos pela beleza do intelecto, deixamos em perigo de morte a outra parte de nós mesmos”. (BRUNO, citado por NOVAES, 2003, p.17)<sup>17</sup>.

No embate entre o coração e os olhos, segundo Bruno (citado por Novaes, 2003) se estabelece a relação entre o pensar e o sentir. O coração acusa os olhos de incendiá-lo pelo desejo e por sua vez, os olhos se ressentem porque o coração o inunda de lágrimas:

Para os olhos: imprimir no coração e receber a impressão no coração, da mesma maneira que o coração tem dois ofícios: receber a impressão dos olhos e imprimir nos olhos. Os olhos apreendem as aparências e as propõem ao coração; elas se tornam então, para o coração, objeto de desejo, e esse desejo, ele o transmite aos olhos; estes concebem a luz, irradiam-na e, nela, inflamam o coração; este, abrasado, espalha sobre os olhos seu humor. Assim, primeiro a cognição emite a faculdade afetiva que, por sua vez e em seguida, emite a cognição (BRUNO, citado por NOVAES, 2003, p.18)<sup>18</sup>.

Em *Variações sobre o corpo*, Michel Serres (2004) transita em diferentes concepções sobre o olho e a visão e os ancora na perspectiva do olho de um alpinista. Ao desempenhar sua função esse olho específico é um agente passivo,

---

<sup>17</sup> Giordano Bruno, *Des fureurs héroïques*, edição bilíngue. Paris, Les Belles Lettres, 1984, citado por NOVAES, Adauto, *De olhos vendados*, In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 17.

<sup>18</sup> *Idem, Ibidem*, 2003, p.18.

que contempla e não age, mas a partir do momento em que troca sua função, sua postura é pro ativa e, do bom desempenho dessas duas funções e posturas depende a vida do alpinista:

[...] o passo constrói um ciclo cujo funcionamento une a visão ao toque das plantas dos pés para, em seguida, reenviá-lo rapidamente a ela que, depois de algum controle e antecipação, o projeta novamente no circuito; o olho acaricia a rocha antes que, em resposta à velocidade dos deslocamentos, o toque a confirme. Tudo isto ocorre mais ou menos como se as pupilas dos olhos pudessem tatear e as plantas dos pés fossem capazes de ver. É o círculo curvo e flexível dos joelhos dobrados, e apenas ele, que deambula e religa artelhos e olhos e não esse bastão rígido cuja forma jamais permite distinguir uma nuca hipócrita de um calcanhar cego. [...] Segunda inversão: a visão toca e o tato vê. Se romperem por um só momento esse ciclo, vocês cairão. A visão caminha ou a vida cessa. Quem não sabe andar, coloca um pé na frente do outro, quem sabe coloca um olho diante de cada sapato. (SERRES, 2004, p.28-29)<sup>19</sup>.

Os modelos tradicionais de educação por vezes nos aprisionam e conduzem nossos pensamentos a estruturas perceptivas de bipolaridade: alto, baixo; pequeno, grande; claro, escuro; cegueira e visão. Por outro lado, ao aglutinar pensamentos semelhantes, tais como: alto e grande; baixo e pequeno; claridade e visão; escuridão e cegueira; olhos e visão; tendemos a eliminar as demais possibilidades que fogem ao escopo do raciocínio lógico. A cultura visual valoriza estruturas perceptivas e reforça a categorização do pensamento em busca de definições rumo à lógica e de harmonia ou de contrastes na trajetória da estética.

Ao analisar a linguagem do preconceito e os significados da cegueira Livia Motta (2008) cita a pesquisa realizada por John Hull no jornal britânico *The Guardian*, cuja linha editorial se preocupa com justiça social e educação. Ele conseguiu identificar 750 usos para a palavra cegueira, dentre significados literal e metafórico. O uso metafórico a correlacionava a significados negativos como:

---

<sup>19</sup> SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 28-29.

ignorância, indiferença, falta de sensibilidade, falta de inteligência crítica e violência. Os usos positivos foram: amor e justiça. Segundo Hull a cultura britânica sempre se mostra preocupada com o uso discriminatório das palavras e as pessoas evitam o uso daquelas que traduzem preconceito, o que o surpreendeu com o caso da palavra cegueira.

Outra forma de preconceito, velado ou manifesto, diz respeito à linguagem corporal da pessoa cega. As pessoas videntes se sentem mais confortáveis em olhar uma pessoa cega que esteja usando óculos escuros, porque o olhar sem resposta soa-lhes estranho. Algumas ignorantes até percebem o mal, o satânico no olho branco. O olhar que vagueia sem rumo, que não acompanha o fluxo da conversa, que não se fixa no interlocutor pode causar mal estar aos ignorantes. Também o tatear pode não ser bem recebido se o toque acontecer no corpo do interlocutor, como mostra a reação de desagrado de Mirco ao receber o toque de Felice, no filme Vermelho como o céu comentado nesta tese. De forma oposta e sensível, o tatear é mostrado pelo filme Ray, baseado na vida de Ray Charles, lançado em 2004 pela *Universal Pictures*. Com Jamie Foxx no papel do cantor e pianista, mostra uma cena que apresenta seu comportamento no primeiro encontro com uma mulher: para avaliar sua beleza Ray pega a mão dela, acaricia seus dedos e pulso e com isso diz se é feia ou bonita para ele.

Na concepção de Clara Baba (1982), como pessoa cega, a sua adaptação às normas sociais pode ser dificultada pelas concepções das pessoas videntes em relação à cegueira, à atitude da família, à inadequação dos processos educacionais e à própria personalidade da pessoa cega. Segundo Baba (1982), algumas posturas e comportamentos da pessoa cega também podem dificultar o seu processo de interação:

    Não saber apontar no sentido de um determinado objeto; não olhar para o interlocutor quando conversa; não apresentar movimentos de cabeça; a cabeça fica rígida, movimentando-se somente com o corpo; ausência de expressões faciais e gesticulações [...] Outros apresentam os chamados anopsismos, que são movimentos

automáticos de cabeça, de corpo ou braços ou a combinação destes. (BABA, 1982, p. 95)<sup>20</sup>.

Esses comportamentos e posturas relatados por Clara Baba não são padrão e nem todas as pessoas cegas os têm, sendo mais facilmente identificados em pessoas portadoras de cegueira congênita.

A partir de uma experiência pessoal, Joana Belarmino (2006), enfatiza a necessidade de construção de um novo paradigma, real e que seja capaz de abolir os entraves sociais e culturais que ao longo da história da humanidade foram agregados à pessoa cega e que se passe a reconhecê-la como um ser pleno e com diferenças, aceitando que o desejo utópico de abolir a cegueira ocular jamais se tornará realidade para muitos.

Curvada sobre sua carteira escolar, uma menina de sete anos preme no papel, os pontos de uma pergunta, ainda indistinta, quase inconsciente; esboça sem o saber, as primeiras letras de um paradoxo, ao mesmo tempo científico, psicológico, social e existencial. O que vê a cegueira?

O ano é 1964, a menina é cega e aprendeu com as pedras, a dura lição de tentar enxergar uma primeira resposta para essa questão, sob a capa dessa experiência.

As pedras são como lugares em que a natureza trabalha em silêncio. Lugares em que as moléculas, os átomos, em sua cavalgada, são testemunhas do tropel cósmico que produzem, criando os ciclos da vida.

A menina tinha fascinação pelas pedras, assim como pelo vento, pela chuva anunciada no campo através do modo plural que a natureza tem de nos falar. As pedras, sobretudo, enchiam sua infância de espanto e perplexidade.

No pátio da casa, um pátio de terra batida que sua mãe cuidava de varrer todas as manhãs, havia uma fileira de quatro ou cinco pedras, encostadas a parede da cozinha. Fila indiana de rochas

---

<sup>20</sup> BABA, Clara Teruko Nagashashi. *Superando as limitações*: a força da luz interior. São Paulo: Paulinas, 1982, p.17.

irmãs, algumas mais altas, outras mais baixas, todas pouco menores do que ela, no topo dos seus quatro anos.

Naquela época, em algum sítio da sua consciência, já havia se incrustado a sua sensação de cegueira, algo obscuro, é certo, mas pleno dessa situação ambígua onde por certo já conviviam pequenas angústias, pequenas alegrias.

Numa manhã de sol radiante, marchava ela defronte das pedras, num passeio ritmado de criança, quando deu pela presença das pedras. Não que não soubesse que elas sempre ali estiveram, por as ter tocado, por ter feito delas extensões das suas brincadeiras infantis.

Dera pela presença das pedras de um modo novo, como se as estivesse vendo. As pedras lhe comunicavam sua presença irradiando na face. Como ela não sabia o que era "ver", tomou por "visão" aquele acontecimento. E maravilhada, marchou diante das pedras, como se estivesse em transe, repetindo um mantra que inventara naquela horinha mesmo: "Eu vejo! Eu vejo!" Dizia aquilo com a inocência e a convicção de uma criança de quatro anos. Foi quando para "ver melhor" uma pedra, calculou mal a distância entre sua face e a rocha e esbarrou brutalmente contra a mesma, interrompendo a sangue e a dor, a doce lição de "ver" dentro da cegueira.

Lágrimas e remédios caseiros empurraram para o fundo da memória a força daquela experiência, e, por muitos e muitos anos, ela não pensou mais naquele primeiro ritual de iniciação, duro ritual que lhe tinha posto sozinha com sua cegueira, exposta as bordoadas nas pedras. Não pôde compreender de imediato, a verdade que as pedras haviam lhe ensinado. Essa verdade não se revelou por inteiro, mas aos poucos, por insinuações, pensamentos, conjecturas.

As pedras, a seu jeito, golpeando-lhe a face com sua rude estrutura, haviam lhe ensinado a "ver" mesmo dentro da sua cegueira. Levou tanto tempo para decifrar os nós daquela experiência! Caminhava, caminhava, e sempre, de algum modo, retomava aquela afirmação infantil, agora sob a forma de pergunta: O mantra se renovara: Já não afirmava mais "eu vejo!", mas antes indagava: O que vê a cegueira?

Longe de a desanimar, a pergunta a incitava a dizer coisas, amontoar palavras, a enfileirar frases e mais frases, ao modo da fileira de rochas, na sua tentativa de tornar clara essa "visão" que também habita a cegueira, reproduzindo o claro-escuro que sempre parece estar presente no ato do homem de observar o real.

O que vê a cegueira? Era para essa descoberta que ela caminhara naqueles dias de 1964, agora não mais instigada pelas pedras, mas munida por artefatos técnicos: Papel, reglete, punção, desenhavam agora o relevo da sua pergunta, renovando-lhe o sentido, criando para ela um nicho tecido de palavras e mais palavras. A menina cresceu e de novo pôde apreciar a velha lição das pedras, agora burilada, como jóia nova e brilhante.

"A minha cegueira é uma forma de visão"! "A minha cegueira é uma forma de visão"! Dentro da sua cegueira, compreendeu que sempre vira com o corpo inteiro. Via com os pés, que lhe indicavam as mudanças de solo; via com as mãos, com a face; via por todos os poros do seu corpo e continuava vendo, todo um espetáculo interior que habitava o seu íntimo, a sua mente, e dialogava com o mundo exterior de um modo próprio, o seu modo de "ver".

Percebeu como a experiência da cegueira acha-se ela própria "imunda" de visão, e as tantas vezes em que tivera vergonha disso, as tantas vezes em que negaceara essa visão olfativa, auditiva, todos os "órgãos de ver", espalhados por seu corpo afora, e que lhe tinham sido revelados pela lição das pedras! (BELARMINO, 2006, p.1)<sup>21</sup>.

Encarar a limitação física, de qualquer natureza, pode nos conduzir a atitudes de extremo – de piedade e sentimento de menor valor à sublimação dos heróis, que normalmente vemos acontecer apenas na ficção. Acostumados à primazia das relações sociais, os diálogos do corpo são relegados à margem da vida. Como afirma Carvalho (2008, p.27)<sup>22</sup> “as ditas humanidades esquecem-se de que sentidos, sentimentos, imagens corporais integram e delimitam o mundo da vida.”

---

<sup>21</sup> BELARMINO, Joana. *O que vê a cegueira*: desatando os nós de uma experiência, p.1. Disponível em: <http://intervox.nce.ufrj.br/~joana/textos/tecni06.html>. Agosto/2006. Acesso em 03/05/2007.

<sup>22</sup> CARVALHO, Edgard de Assis. Diálogos do corpo. In: GARCIA, Wilton (org.). *Corpo & Interatividade*. Estudos contemporâneos. São Paulo: Factash, 2008, p. 27-38.

Movido pelo pensamento cartesiano, nosso pensamento se aloja no plano comum da dualidade e visualizamos segregadamente corpo e mente, corpo e alma, imagem e pensamento, sem nos darmos conta de que a corporeidade é um sistema aberto (CARVALHO, 2008).

De acordo com Carvalho (2008), o corpo se reorganiza de forma contínua, autônoma e de forma imperativa, em busca de reequilíbrio nas condições adversas a que ele é submetido. São conhecidos casos de supressão de membros do corpo e o conseqüente deslocamento ou reforço sensorial para membros ou a permanência de sensações em membros inexistentes – os membros fantasmas. Quando uma mão é paralisada, a sensação de força se concentra na mão sadia, causada pelo próprio exercício forçado. Há registros na literatura, filmes e relatos verídicos de casos de membros-fantasmas que continuam a dar a sensação de sua existência após a perda de parte deles: uma sensação de coceira no pé que já foi amputado ou uma sensação de formigamento numa perna que não mais pertence ao corpo.

Não há relatos de que essas sensações corpóreas ocorram de forma similar na perda da visão: os olhos podem estar ou não presentes no corpo, mas a faculdade de ver não é re-somatizada. Baba (1982) nega inclusive que haja reforço da audição, causado pela perda da visão, como acreditam os videntes. Porém, é inegável que o referencial perceptivo da pessoa cega é diferente em relação ao vidente. Os sentidos se reorganizam – a memória se potencializa, a discriminação auditiva se aguça, o raciocínio se virtualiza. Na afirmativa de Carvalho (2008, p. 27)<sup>23</sup>, como integrante da cultura, “o corpo em movimento federa os sentidos e os unifica no tempo e no espaço”.

A importância dada ao corpo, nos primórdios da humanidade, focalizava em seus aspectos operacionais – força e defesa – e como tributo aos deuses. No período medieval corpo e alma passaram a pertencer a Deus. Na atualidade é culto pessoal, em nome da estética e da saúde. Diversas facetas em torno do mesmo tema, contempla um universo de concepções se nos debruçarmos sobre cada parte que o integra, surgindo uma miríade de perspectivas: sociais, culturais, antropológicas, anatômicos e mitológicos.

Nessas perspectivas podemos visualizar como em um caleidoscópio o pensamento sobre os olhos, a visão e a cegueira, como peças no interior do

---

<sup>23</sup> CARVALHO, Edgard. *op. cit.*, 2008, p. 27.

caleidoscópio, essa trilogia forma diferentes imagens, se situam em diferentes contextos. Ao serem refletidas pelo espelho se tocam, formam um conjunto uno, mas como observadores distintos percebem diferentes formas e significados no caleidoscópio, são também diferenciadas perante a mitologia e a ciência.

## Os olhos, a visão e a cegueira segundo a mitologia



### La Fable et la Vérité

*La Vérité toute nue  
Sortir un jour de son puits.  
Ses attraits par le temps étaient un peu  
détruits.  
Jeune et vieux fuyaient sa vue.  
La pauvre Vérité restait là  
morfondue,  
Sans trouver un asile où pouvoir  
habiter.  
A ses yeux vient se présenter  
La Fable richement vêtue.  
Portant plumes et diamants,  
La plupart faux, mais très  
brilliant.  
Eh! Vous voilà, bonjour, dit-elle:  
Que fait vous ici seule sur un  
chemin?  
La Vérité répond: Vous le voyez, je  
gèle.  
Aux passants je demande en vain  
De me donner une retraite,  
Je leur fais peur à tous. Hélas! Je le  
vois bien.  
Vieille femme n'obtient plus  
rien.  
Nous êtes pourtant ma cadette,  
Dit la Fable, sans vanité.  
Partout je suis fort bien reçue.  
Mais aussi, dame Vérité,  
Pourquoi vous montrer tout nue?  
Cela n'est pas adroit. Tenez,  
arrangeons-nous;  
Qu'un même intérêt nous rassemble:  
Venez sous mon manteau, nous  
marcherons ensemble.  
Chez le sage, à cause de vous.  
Je ne serai point rebutée.  
A cause de moi, chez le fou.  
Vous ne serez point maltraitée.  
Servant par ce moyen chacun selon son  
goût,  
Grâce à votre raison et grâce à ma  
folie,  
Vous verrez, ma soeur, que partout  
nous passerons de compagnie.*

### A Fábula e a Verdade

*A Verdade toda nua  
Sai um dia de seu poço.  
Os encantos, pelo tempo, foram um  
pouco destruídos.  
Jovens e velhos fogem de sua vista.  
A pobre Verdade espera  
em vão,  
Sem encontrar um asilo onde possa  
habitar.  
A seus olhos vem se apresentar  
A Fábula ricamente vestida.  
Portando plumas e diamantes,  
A maior parte falsos, mas muito  
brilhantes.  
Ei! Você aí, bom-dia, diz ela:  
O que faz aqui sozinha no  
caminho?  
A Verdade responde: Veja você, eu  
congelou.  
Aos que passam eu peço em vão  
Que me dêem um refúgio,  
eu amedronto a todos. Maldição! Agora  
entendo.  
Velhas senhoras não conseguem mais  
nada.  
Nós somos portanto, minha caçula,  
Diz a Fábula, sem vaidade.  
Por toda parte sou bem recebida.  
Mas assim, dama Verdade,  
Porque você se apresenta toda nua?  
Assim não está certo. Contenha-se,  
arranjemo-nos;  
Que um mesmo interesse nos reúne:  
Venha sobre meu manto, nós  
marcharemos unidas.  
Junto aos sábios, por sua causa  
Eu não serei rejeitada.  
Por minha causa, junto aos tolos  
você não será maltratada.  
Servindo deste modo, cada um ao próprio  
gosto,  
Graças à sua razão e à minha  
loucura,  
Você verá, minha irmã, que por toda parte  
nós passaremos em companhia.*

Jean-Pierre Claris de Florian, c. 1785



Olimpo, Deuses, Deusas e demais divindades não há mais quem os cultue. Sacrifícios e oferendas aos seres divinais não são mais praticados, já que “não mais pertencem ao campo da teologia”, como diz Bulfinch (1967, p.6)<sup>24</sup>. No entanto, não há como afirmar que deixaram a mente e o coração da humanidade, nem que a esperança e crença nos heróis deixaram de existir.

A mitologia é um terreno fértil para indagações, pesquisas e leitura e fascina diferentes faixas etárias e culturas. As teorias sobre o mito tentam responder a três questões contemporâneas, que instigam os povos independentemente da nacionalidade: qual a sua origem, sua função e do que tratam?

Na Grécia antiga, os mitos articularam e unificaram a cultura grega, inspiraram e conduziram toda a sociedade. No entanto, a obra clássica de Homero e Hesíodo foi analisada longa e profundamente e, de acordo com Eliade (1998, p.130)<sup>25</sup> “se em todas as línguas européias o vocábulo ‘mito’ denota uma ‘ficção’, é porque os gregos o proclamaram há vinte e cinco séculos”.

Numa perspectiva discursiva e remetendo à etimologia, de acordo com Barthes (1996), a palavra grega *mythos* provém dos verbos *mytheio* que significa narrar, contar, falar alguma coisa para alguém e *mytheo* que quer dizer designar, nomear, anunciar e conversar. E, nessa concepção, Gual (1997) afirma que os gregos consideravam verídica a mensagem trazida pelo discurso e por isso quem o narrava deveria ser digno de confiança.

Eliade (1998) propõe a definição que considera ser a menos imperfeita e mais ampla, para conceituar o mito:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito conta como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento

---

<sup>24</sup> BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da mitologia*: histórias de deuses e heróis, trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro : s.n.1967, p6.

<sup>25</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.130.

humano ou uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma criação. (ELIADE, 1998, p. 11)<sup>26</sup>.

Campbell (1990, p.42)<sup>27</sup> tece uma analogia entre mito e sonho: define o mito como o sonho da sociedade, o sonho público, e afirma que [...] “o sonho é o mito privado”.

Ao tentar explicar porque os mitos de diferentes culturas em todo o mundo se assemelham, apesar da diferença de conteúdo, personagens e eventos específicos, e da falta de vínculos na sua criação, Levi-Strauss (1996) confirma esse caráter da narrativa. As semelhanças ocorrem em função da semelhança estrutural dos mitos e não de seus conteúdos, pois o mito é basicamente uma linguagem e uma paralinguagem.

Encontrar uma definição unificadora de mito, que abarque todas as tipologias e funções presentes em sociedades arcaicas e modernas é algo inatingível, afirma Eliade (1998).

Embora não seja possível identificar cronológica ou geograficamente o surgimento do mito no mundo, a sua narrativa corresponde a uma história de valor inestimável, porque é plena de significados, que podem ser interpretados sob múltiplas perspectivas.

O mito desempenha relevante papel na constituição do homem, expressa a capacidade inicial de compreensão do mundo e da realidade – é uma forma natural de o ser humano situar-se no mundo. Sua função primordial reside na busca por significado psicológico, religioso ou ético, diante do caos e desorganização do mundo.

É importante ressaltar que o mito não tem função moral, seu objetivo primordial é revelar modelos e significados à existência humana. (ELIADE, 1998).

Dado o distanciamento temporal dos mitos greco-romanos e dos próprios conceitos que os cercam, disseminou-se um preconceito com relação a toda concepção associada aos mitos. A imaginação criadora de símbolos enraizada na consciência que o homem tem de si mesmo e do mundo, não pode ser considerada pela ciência como um pensamento pré-lógico, arcaico e não racional.

---

<sup>26</sup> ELIADE, Mircea. *op. cit.*, 1998, p.11.

<sup>27</sup> CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990, p.42.

A Psicanálise e a Antropologia mostram que o homem moderno ainda se mantém conectado aos mitos. A descoberta freudiana do inconsciente e a junguiana dos arquétipos, revelaram a presença viva das estruturas míticas na alma do homem moderno.

Existem duas concepções distintas para o arquétipo, com viés antropológico ou psicanalítico: do ponto de vista de Eliade, o arquétipo refere-se ao padrão mitológico do mundo, projetado num tempo primordial (*illud tempus*) – que é pautado em ritos que envolvem a repetição imemorável de mitos, de práticas e celebrações, cujos significados se superpõem ao longo de vivências comuns aos humanos referentes à superação de dificuldades, emoções, fantasias e triunfo em desafios – e é permanentemente recriado com vistas ao aperfeiçoamento da vida. Para Von Franz (1997, p.106)<sup>28</sup>, os padrões mitológicos propostos por Eliade não se coadunam com a concepção de Jung: “não são arquétipos, mas representações e ritos arquetípicos que formam os conteúdos da consciência coletiva de um povo particular”. Concebidos por Jung, os arquétipos são mecanismos inconscientes subjacentes a essas representações coletivas conscientes; eles as produzem, mas não são idênticos a elas.

O arquétipo atua como um agente concentrador de energia psíquica potencial, que ao se atualizar traz à tona formas instintivas de pensamento e ação.

Os personagens mitológicos são manifestações dos arquétipos e constituem a fonte para a compreensão da relação do homem com o mundo, com o seu semelhante, com as divindades e consigo.<sup>29</sup>

A unidade entre os homens se revela nos mitos através dos tempos. A narrativa de histórias ocorridas em épocas primordiais envolve a origem do mundo (cosmogonia), a origem dos deuses (teogonia) e a origem dos heróis (heroogonia) e apresenta numa visão fantástica a busca de significado do mundo e da vida.

Para entender a construção da visão mitopoética e a percepção do significado da vida do homem grego é necessário fazer um breve retrospecto histórico sobre a formação a cultura grega. Ela tem início com a invasão dos povos dórios – no século

---

<sup>28</sup> VON FRANZ, Marie-Louise. *C. G. Jung: seu mito em nossa época*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 10ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p.106.

<sup>29</sup> Em 1950, no prefácio de sua 4ª edição de *Símbolos de transformação*, Jung registrou a importância dos mitos para o estudo das manifestações arquetípicas. Jung, Carl G. 1986.

XII a.C. – à civilização micênica ou aqueana instalada nas proximidades do mar Egeu (MEIRA, 2008). Os dórios pressionaram a migração dos aqueus para as ilhas e costas da Ásia Menor, onde e quando se estabeleceram a incorporação de dialetos e lendas históricas, a partir de um processo de aculturação, dando início às epopéias – sequência de episódios, em cantos e sagas, relativos a uma mesma história e/ou herói – continuamente enriquecidos pelos *aedos*<sup>30</sup> – poetas e declamadores ambulantes.

As narrativas apresentavam basicamente como ponto comum a ênfase na tríplice função de suas divindades: soberania, força e fecundidade. As grandes mitologias, grega – articulada e sistematizada por Homero e Hesíodo e também louvadas por bardos anônimos – a indiana e a egípcia – elaboradas por ritualistas e teólogos no Oriente – narravam por repetidas vezes as façanhas dos seres extraordinários e expandiram de sua origem para Roma e demais nações os conceitos de ciência e religião. O politeísmo, afirma Durand (1994), assimilado e pautado em diferenças, de configuração e qualidades, é receptivo à riqueza de imagens (iconofílico) e aos ídolos (eidôlon, que em grego significa imagem).

Em *Gods and Goddesses in Greek Mythology*, Houle (2001) apresentou a gênese dos seres fantásticos da antiga Grécia. A gênese dos deuses e deusas gregas, apresentada por apenas uma referência, como intencionalmente o fiz, tem a vantagem de facilitar a compreensão da evolução da família de seres extraordinários, mais estudada e cuja história apresenta mais pontos de vista divergentes. O objetivo não é analisar o caráter de cada deus ou deusa, mas tão somente compor um cenário que permita alicerçar a inserção dos seres e fatos extraordinários ligados aos problemas dos olhos e da cegueira, como forma de aproximação à realidade e identificação de possíveis arquétipos.

### **A primeira geração divina – de Urano a Crono**

A Teogonia de Hesíodo explica a criação do mundo, por meio do auxílio das musas que habitavam o Olimpo. Nesse mito da criação o desenvolvimento da terra coincide com o surgimento dos poderes dos deuses.

---

<sup>30</sup> *Aedos*, palavra que deriva do grego *aoides*, cantor, eram poetas da Grécia antiga que, acompanhado de uma lira, homenageavam deuses e heróis.

No início dos tempos não havia nada, terra, oceano, sol, lua, pessoas ou deuses, exceto um imenso vazio – o Caos – apenas um espaço, onde não havia organização de nenhuma espécie e nem o tempo existia. Porém, Caos resolveu se dividir em terra, céu e oceano e quando a divisão se completou tudo ficou perfeito e em paz.

Após essa divisão, nasceu uma deusa, sem ter sido gerada por nenhuma mãe. Seu nome era Gaia, que por sua essência e significado passou a controlar tudo sobre a terra, separando os rios dos oceanos e das montanhas. Criou um belo e pacífico lugar e desejou mais pessoas para compartilhá-lo. Ela engravidou a si mesma e nasceu Urano, que se tornou o governante do céu.

Gaia e Urano procriaram. Os primeiros três de seus filhos eram monstros, gigantes de cinco Cabeças com uma centena de mãos – os Hecatônquiros (em grego Ἑκατόνχειρες Hekatonkheires, os de cem mãos, também conhecidos por Centimanos do latim Centimani). Embora Gaia os amasse Urano temia que um deles o tirasse do comando, por isso os forçou a voltar ao ventre da mãe.

Gaia novamente teve outros três filhos, monstros, gigantes, com um único olho no meio da testa: os Ciclopes. Embora assustadores de se olhar eram excelentes artesãos e fizeram o trovão e o relâmpago para sua mãe usar como ferramenta e arma. Mais uma vez Urano sentiu-se ameaçado, amarrou-os e os lançou numa caverna no fundo do Tártaro.

Passado o luto pelos filhos e a raiva do cruel Urano, Gaia novamente teve filhos: seis deuses – os Titãs – e seis deusas – as Titânidas – muito diferentes de seus irmãos anteriores, pois tinham características humanas. Os Titãs se chamavam Oceano, Hiperion, Crono, Jápeto, Ceos e Crio. As Titânidas se chamavam Téia, Réia, Têmis, Mnemósina, Febe e Tétis.

Urano ainda persistia com seu medo de que um de seus filhos usurparia seu reinado e os empurrou para dentro do ventre de Gaia junto com seus irmãos monstros, os Hecatônquiros.

Gaia ficou furiosa com Urano por não permitir que seus filhos vivessem no mundo, conversou com eles dentro de seu ventre e os convenceu a participar de um plano. Crono, o mais novo dos doze filhos era o mais ansioso para ajudar sua mãe a enganar Urano e libertar todos os irmãos do ventre da mãe.

Gaia e Crono esperaram uma oportunidade para colocar seu plano em ação. Uma noite, quando Urano veio para a cama de Gaia, Crono rastejou para fora do ventre de sua mãe e degolou seu cruel pai. Em seu último suspiro, Urano olhou para Crono e rogou-lhe uma praga: disse-lhe que tinha certeza que um filho seu iria fazer exatamente o que ele acabara de fazer. Após a morte de Urano, Gaia e seus filhos se sentiram livres pela primeira vez. Os Titãs e os Hecatônquiros renasceram do ventre da mãe e os Ciclopes foram libertados do Tártaro.

Todos os filhos de Gaia decidiram nomear Crono seu rei, que se casou com sua irmã Réia e governou o universo por um longo tempo em paz.

### **A segunda geração divina – a guerra entre Titãs e Olímpicos**

Apesar da bem-aventurança no reinado de Crono e Réia, a praga proferida por seu pai tirava-lhe o sossego. Na primeira gravidez de Réia seu temor fez com que ele engolisse seu primeiro filho e assim procedeu sucessivamente com os próximos quatro filhos. Na sexta gravidez, Réia decidiu enganar seu marido para salvar a vida de seu filho. Ela embrulhou uma pedra com o formato de uma criança e Crono a engoliu, como fez anteriormente com os outros recém-nascidos.

Longe do marido, em Creta, Réia teve seu sexto filho, a quem chamou de Zeus. Por não poder retornar com seu filho, deixou-o aos cuidados das ninfas até que se tornasse um jovem adulto, quando se juntou à mãe, como um serviçal de seu pai. Uma noite, Zeus serviu ao seu pai um vinho contendo uma poção que o fez vomitar uma pedra e em seguida seus cinco irmãos, já adultos: Poseidon, Héstita, Hades, Hera e Deméter. Temendo que seu pai os engolisse novamente, todos fugiram rapidamente.

Essa nova geração de deuses fugiu para o Monte Olimpo para escapar da fúria de seu pai e proclamaram lá como o seu novo lar, por isso passaram a se chamar os Olímpicos. Eles iriam lutar contra os Titãs pelo controle da terra e por suas vidas, porque sabiam que Crono poderia engoli-los novamente assim que tivesse uma chance.

No início da batalha parecia que os Titãs saíam vitoriosos e permaneceriam no controle da terra. Os jovens Olímpicos se sentiram em desvantagem, mas a situação mudou quando alguns dos Titãs mudaram de lado e apoiaram Zeus e seus

irmãos, a exemplo de Prometeu, filho dos Titãs Têmis e Jápeto. Prometeu significa 'aquele que pensa adiante' e com sua habilidade de prever o futuro sabia que na batalha entre Titãs e Olímpicos venceriam esses últimos, por isso ele e seu irmão Epimeteu se recusaram a lutar.

Os Ciclopes e os Hecatônquiros também juntaram-se na luta contra os Titãs. Eles não se sentiam seguros com os Titãs e acreditavam que os deuses Olímpicos governariam com mãos mais firmes.

Zeus pediu aos Ciclopes que fizessem armas específicas para cada um dos Titãs. Para Zeus, o líder, foi feito um raio possante que poderia ser lançado a grande distância. Para Poseidon foi feito um poderoso tridente com o qual poderia se defender de qualquer inimigo. Para Hades fizeram um elmo que o tornava invisível a todos os Titãs, inclusive a Crono.

A batalha foi terrível, mas com a ajuda dos Ciclopes e dos Hecatônquiros os Olímpicos venceram. Depois da desistência dos Titãs Zeus desafiou Crono para uma luta, venceu-o por três vezes e declarou os Olímpicos como vencedores. Os vencedores enviaram os Titãs para o Tártaro, exceto Crono, aprisionando-os lá para sempre. Crono foi enviado para a Ilha da Morte onde permaneceu para sempre. Isolado e derrotado passou a enviar sonhos para seu filho Zeus para guiá-lo à distância.

Os Olímpicos construíram um portão de bronze na porta do Tártaro e colocaram os Hecatônquiros como guardiões. Atlas, outro filho de Têmis e Jápeto, por seu apoio aos Titãs na batalha recebeu sua punição: carregar o mundo em suas costas por toda a eternidade.

### **A terceira geração divina**

Com a paz restabelecida Zeus, Hades e Poseidon fizeram um acordo para determinar qual parte do mundo caberia a cada um: Hades se tornou o senhor da morte e do submundo, o qual recebeu o seu nome em sua honra. Poseidon ganhou o controle dos oceanos e das águas na terra. Zeus se tornou o senhor do céu e como ele cobre tudo na terra, se tornou o rei, ou pai dos deuses.

Todos os outros deuses receberam também suas atribuições. Deméter se tornou a deusa da agricultura e das colheitas. Héstia se tornou a deusa

responsável pelo lar, pela terra e pelo fogo na casa. Hera também protegia o lar e se tornou a deusa do casamento e dos partos, posteriormente ela se casou com seu irmão Zeus.

Alguns dos processos de nascimento dos descendentes dos deuses Olímpicos aconteceram sob circunstâncias extraordinárias. Palas Atena, protetora de Atenas, deusa da sabedoria e da guerra nasceu já adulta da cabeça de Zeus.

Hera engravidou e deu à luz Hefáistos, para os gregos e Vulcano para os romanos, deus do fogo que se transformou no ferreiro dos deuses. Ares, filho de Zeus e Hera foi o deus da guerra. Apolo, o deus da luz e da música e sua irmã gêmea, Ártemis, a deusa da caça eram as crianças de Leto, filha dos Titãs Febe e Ceos. A deusa do amor e da beleza, Afrodite, teve um nascimento atípico: ela nasceu nas ondas do mar. Hermes, outro filho de Zeus e de Maia – irmã de Atlas tinha velocidade no crescimento e no caminhar. Mais tarde se tornou o mensageiro oficial dos deuses e o protetor dos viajantes. Esses e outros deuses viviam no Monte Olimpo e de lá controlavam a Grécia e o resto do mundo.

## **Os olhos no Panteão**

### **Argos**

Zeus tinha temperamento e libido que causavam muitos dissabores a Hera, sua esposa. Sempre às voltas com seus casos amorosos, recorria aos truques de transformar suas amantes para protegê-las da ira de sua esposa, a exemplo de Io, que transformou em vaca. Hera percebeu esse artifício, capturou Io e confiou a sua guarda a Argos, filho de Arestor, que tinha cem olhos, dos quais 50 ficavam abertos enquanto a outra metade dormia.

Para resgatar Io, Zeus incumbiu Mercúrio, que usou o som de sua flauta para adormecer os 50 olhos de Argos que ainda permaneciam vigilantes e assim conseguiu cortar sua cabeça. Hera entristecida com o destino de Argos tomou seus olhos e os espalhou sobre a cauda do pavão.

### **As Gréias e a Medusa**

Perseu, o fundador de Micenas, é filho de Zeus e Dânae. Seu avô, Acrísio rei de Argos e pai de Dânae, desapontado por não ter um filho homem, consultou o Oráculo sobre essa possibilidade, quando veio a saber que realmente não geraria nenhum herdeiro, mas que teria um neto que o mataria. Para se livrar daquela previsão, Acrísio trancou Dânae no topo de uma torre de bronze, até que foi visitada por Zeus, disfarçado em chuva de ouro, e Perseu foi concebido. Furioso e temendo por seu destino, Acrísio determinou que se construísse uma grande arca dentro da qual Dânae e seu filho foram presos e lançados ao mar. A arca conseguiu aportar na praia de Sérifo, uma das ilhas das Ciclades. Dânae e Perseu foram encontrados por um pescador irmão do rei Polidectes.

Polidectes se apaixonou por Dânae, mas Perseu com ciúmes a protegia dos avanços indesejados do rei. Durante um banquete, Polidectes perguntou aos convidados quais presentes estariam preparados a lhe oferecer. Todos prometeram cavalos, exceto Perseu que prometeu a cabeça de uma górgone. Havia três górgones – entidades monstruosas e aladas com cabelos de serpente, duas delas imortais e a terceira – Medusa – era mortal, mas quem olhasse para ela se transformava em pedra. Forçado a cumprir sua promessa, Perseu contou com a ajuda de Hermes para essa empreitada e mostrou-lhe o caminho das Gréias, três velhas irmãs que compartilhavam um olho e um dente entre si. Hermes o instruiu a tomar o olho e o dente e só devolvê-los quando as Gréias lhe ensinassem o caminho até as Ninfas, que iriam lhe fornecer os equipamentos necessários para derrotar a Medusa. As Ninfas forneceram a Perseu uma capa de escuridão que possibilitava surpreender Medusa, botas aladas para sua fuga e uma bolsa especial para colocar a cabeça dela assim que a decepasse. Hermes forneceu uma foice e Atena também o ajudou, fornecendo um espelho de bronze com o qual podia ver a imagem da górgone, sem olhar diretamente para ela. Perseu conseguiu derrotar a Medusa e cumprir sua promessa junto ao rei.

### **O Ciclope**

Em sua jornada Ulisses dirigiu seu navio para o porto e se dirigiu junto com a tripulação para a caverna do Ciclope Polifemo, filho de Posídon. Ao final da tarde,

quando Polifemo retornou do campo com suas ovelhas, agarrou dois homens da tripulação, esmagou e os devorou. Ulisses pensou em esfaquear o Ciclope até a morte, mas percebeu que ficariam presos dentro da caverna que tinha sido fechada com uma grande pedra, impossível de mover com a força de todos os homens juntos. Alimentado, o monstro dormiu e ao amanhecer comeu mais dois homens de Ulisses como refeição matinal e saiu, lacrando novamente a entrada da caverna com a pedra. Durante sua ausência Ulisses havia afiado uma grande estaca de madeira que havia no chão da caverna e endureceu sua ponta no fogo. Ao cair da tarde Polifemo retornou à Caverna e Ulisses ofereceu-lhe uma tigela de vinho forte para acompanhar sua ração de marinheiros gregos. Satisfeito pediu para reencher a tigela três vezes e deitou-se para dormir. Antes de dormir perguntou o nome de Ulisses que respondeu *Outis* que significava em grego Ninguém e em retribuição pelo vinho prometeu que comeria Ninguém por último. Assim que Polifemo dormiu Ulisses e mais quatro homens aqueceram a ponta da estaca no fogo e a enfiaram no único olho do Ciclope, que gritou de dor pedindo ajuda a seus vizinhos. Quando eles se aproximaram da caverna e perguntaram quem o havia ferido Polifemo respondeu que Ninguém o havia ferido, assim, eles voltaram às suas cavernas.

## **A cegueira no Panteão**

### **Fineu**

Filho de Posídon e adivinho, Fineu se desentendeu com Zeus e trocou seus olhos pela sua vida. Como duplo castigo Zeus designou as Harpias – aves de rapina, meio mulher e meio ave, dotadas de garras de ferro – para o perseguirem. Elas roubavam sua comida, com seus bicos e garras, estragavam o restante com o seu excremento. Prestes a morrer de fome, Fineu foi salvo pelos Argonautas que fizeram uma armadilha para capturá-las: sentaram-se à mesa e quando as Harpias surgiram, os filhos alados do Vento Norte desembainharam suas espadas e as perseguiram até que, exaustas, prometeram desistir daquele encargo. De acordo

com Mitologia greco-romana (2000), em gratidão Fineu revelou-lhes as dificuldades que os Argonautas enfrentariam em sua jornada e a forma de resolvê-las.

### **Tirésias**

Em uma caminhada pela floresta Tirésias viu duas serpentes copulando. Ao colocar seu cajado entre elas foi transformado em mulher e assim viveu por alguns anos. Tempos depois, a mulher Tirésias caminhava pela floresta quando novamente viu duas serpentes copulando, colocou seu cajado entre elas e foi retransformado em homem.

Um dia, no Monte Olimpo Zeus e sua mulher discutiam para saber quem extraía mais prazer da relação sexual – o homem ou a mulher. Diante dos pontos de vista divergentes e falta de consenso resolveram consultar Tirésias, que já havia sido homem e mulher. Ao ser indagado, segundo Campbell (1990, p.211-212) Tirésias respondeu: “Ora, a mulher, nove vezes mais que o homem”. Hera se zangou com essa resposta e por isso o cegou. De acordo com Campbell (1990), sentindo se culpado pela situação Zeus concedeu a Tirésias, como compensação, o dom da profecia.

### **Édipo**

Embora o ciclo de mitos que abordam a cidade de Tebas e sua família real seja tão antigo quanto Ilíada e Odisséia, a história de Édipo é contada por fontes posteriores: os dramaturgos atenienses Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Édipo nasceu em Tebas, filho do rei Laio e sua esposa Jocasta. Após uma consulta ao oráculo, Laio entregou seu filho a um pastor no Monte Citéron, com os tornozelos perfurados para que não se movesse – razão de seu nome que significa pé inchado – após ouvir a previsão de que seria morto pelo próprio filho. Com pena de deixar a criança morrer, entregou-a a outro pastor que finalmente o entregou a Pólibo, rei de Corinto, que não tinha filhos e o criou como a um filho legítimo. Diante de vários comentários sobre sua origem, apesar da afirmativa de paternidade real, Édipo resolveu viajar para Delfos e consultar o oráculo. O oráculo não satisfizes sua curiosidade, mas contou-lhe que estaria destinado a matar o próprio pai e casar-se

com sua mãe. Horrorizado com essa perspectiva Édipo resolveu não mais retornar a Corinto, temendo que essa sina se cumprisse com sua família.

O rei Laio, em viagem, se encontrava próximo a Delfos. Numa encruzilhada de três estradas, Édipo recebeu a ordem de um membro da escolta real para que saísse do caminho. Sem disposição para acatar aquela ordem ríspida, Édipo respondeu de volta no mesmo tom inamistoso. Ao passar pela carruagem o rei Laio o golpeou com um bastão, Édipo revidou, jogando-o fora da carruagem e o matou.

Édipo prosseguiu sua viagem e chegando a Tebas soube da Esfinge que aterrorizava a cidade – um monstro alado, parte mulher e parte leão, que disseminava a morte. Para que a Esfinge fosse derrotada era necessário desvendar a charada imposta por ela: o que é que anda com quatro pernas, duas pernas e três pernas?. Aqueles que tentavam e falhavam eram por ela jogados num fundo precipício.

Assim que a morte de Laio se tornou pública, o trono e a mão da rainha foram oferecidos ao homem que pudesse solucionar a charada e livrar a cidade daquela praga. Édipo se apresentou à Esfinge e desvendou a charada: o homem, que como um bebê engatinha de quatro, acaba crescendo e andando em duas pernas e com a idade necessita do suporte de uma bengala. Ao ouvir a resposta a Esfinge se suicidou no precipício.

Édipo casou-se com Jocasta, mostrou-se um bom governante e teve um casamento feliz, gerando dois filhos – Etéocles e Polínece – e duas filhas – Antígona e Ismênia.

Entretanto outra praga surgiu sobre Tebas: a natureza se tornou estéril, as sementes não germinavam, os rebanhos pereciam de fome. As mulheres não mais procriavam e as em gestação abortavam espontaneamente.

Creonte, irmão de Jocasta, fez uma consulta ao Oráculo e este ordenou que aquela maldição somente seria suspensa quando o assassino de Laio fosse punido. Na tentativa de encontrá-lo Tirésias consultou o profeta cego Tirésias. Com relutância Tirésias revela que Édipo é o culpado pela maldição da cidade. Irado ele não aceita essa versão dos fatos e suspeita que Creonte tenha se mancomunado com Tirésias para lhe usurpar o trono.

Jocasta tenta acalmá-lo e diz ser impossível ser sua a autoria daquele ato bárbaro que aconteceu na encruzilhada de três estradas. Édipo recorda-se então do

evento em que derrubou um velho da carruagem, questiona sobre o número de elementos na escolta de Laio, percebe ser possível que o rei tenha sido sua vítima. Enquanto aguardava a confirmação de um elemento da escolta que retornava de viagem, um mensageiro chega de Corinto e lhe relata a morte natural de Pólipo, ele se sente triste, mas aliviado por que a profecia não se cumpria. O mensageiro querendo consolá-lo assegura a ele que Pólipo e sua esposa não eram seus pais verdadeiros, pois ele mesmo o havia recebido das mãos de um pastor de Laio, do Monte Citéron, e o havia entregado a Pólipo. Jocasta tentou em vão fazê-lo parar com a investigação, mas Édipo persistia no seu esforço em provar sua inocência. Ele ordenou que o pastor de Laio fosse trazido à sua presença, viu confirmada toda a sua história e teve a certeza de que assassinou o pai, o sucedeu no trono e no leito.

Jocasta, em choque, se retirou para o palácio e se enforcou. Édipo também em desespero, a seguiu e diante daquela cena de horror arrancou os broches de ouro do vestido dela e golpeou seus olhos até que o sangue correu pelo seu rosto. Como poderia ele olhar para o mundo agora que sabia a verdade?

### **A pessoa cega e as Cinco Eras**

Os olhos e a cegueira no Panteão apresentam uma miríade de valores. De acordo com Cas (1996) de forma dicotômica a cegueira e por consequência, a pessoa cega – na mitologia – foram associadas à sabedoria, à percepção extra-sensorial e também ao sombrio, à tristeza, como se vagassem ora na Idade ou Era dos Heróis, ora na Idade ou Era de Ferro, descritas por Hesíodo.

Após ter sido criada por Zeus, a raça humana teria passado por cinco Eras ou Idades: ouro, prata, bronze, heróis e ferro. Cada Era corresponderia a uma raça distinta. No início a humanidade teria gozado de uma vida próxima em perfeição à dos deuses, mas foi passando por sucessivos estágios de degradação até atingir a Era do Ferro, em que o poeta lamentava viver. Ele hierarquizou, equiparou e as denominou de acordo com o grau de nobreza dos metais: Ouro, Prata, Bronze e

Ferro. Entre a Idade ou Era de Bronze e de Ferro, Hesíodo criou a Era dos Heróis, que não foi associada a nenhum metal, talvez em reconhecimento aos homens notáveis que se imortalizaram em Tróia e Tebas.

A Era de Ouro teria acontecido durante o governo de Cronos. Essa raça teria o mais alto grau de perfeição das criaturas, dotada da eterna juventude, vivendo com os Deuses, em paz e harmonia, não teriam a ansiedade, nem o sofrer próprios do homem. Nela os homens não envelheceriam, morreriam pacificamente e teriam assegurada sua ida para o Olimpo e a convivência com os imortais na outra vida, quando, segundo Cas (1996, p.54)<sup>31</sup>, passariam a ser os “gênios benfeitores da terra, os guardiões dos mortais e despenseiros dos benefícios”. A primavera seria a única estação do ano, a terra produziria todo o alimento de que precisariam, a agricultura seria supérflua e o trabalho desnecessário.

Na Era de Prata Zeus teria encurtado a primavera e dividido o ano em estações, tornara-se necessária a utilização de cavernas e abrigos como moradias, o cultivo e a colheita. A juventude eterna teria sido extinta nessa era e após a morte, essa raça, teria sido transformada em gênios inferiores.

A raça de Bronze teria sido formada por homens fortes e violentos, que empunhando armas teriam perecido nas mãos uns dos outros e teriam sido levados para o Hades<sup>32</sup>.

Os Heróis teriam sido uma raça que nos precederam, formada por semideuses. Para eles Zeus teria reservado uma perene morada na Ilha dos Bem-

---

<sup>31</sup> CÁS, Danilo da. *Hesíodo: o mito e a vida*. Bauru: Edusc, 1996, p.53-57.

<sup>32</sup> Denominado Plutão entre os romanos, é o terceiro filho de Saturno e de Rea, e irmão de Júpiter, Juno e Netuno. Foi devorado pelo próprio pai que, mais tarde, o vomitou forçado por Júpiter. Divindade grega a quem, na partilha do universo, coube o reino dos infernos, sombria morada da morte, possui um capacete que o torna invisível. É o estalajadeiro cuja casa está sempre aberta a todos, e onde cada um encontra o seu lugar. O seu palácio está no meio do Tártaro, tendo por entrada um grande portão guardado por Cérbero, cão trífice que festeja os que entram, e não os deixa mais sair. Tudo o que a morte ceifa na terra cai sobre o seu cetro, aumenta a sua fortuna ou fica sendo sua presa. Guiadas por Mercúrio, as almas ali ingressam aos bandos, e são julgadas por um tribunal composto de três juizes: Minos, Eaco Radamanto. Desejando possuir uma rainha, e mulher alguma querendo descer ao seu obscuro palácio, Hades raptou a sua sobrinha Coré ou Prosérpina, de quem teve as Fúrias. É representado com uma barba espessa, aspecto grave e sombrio, sentado em seu trono de ébano ou de enxofre, cercado das Fúrias e das Parcas, tendo Prosérpina à sua esquerda e Cérbero a seus pés. Traz, na mão direita, um cetro de duas pontas, ou mostra algumas chaves, para significar que as portas da vida estão sempre fechadas àqueles que penetram no seu fúnebre império. Também é representado em um carro tirado por quatro cavalos negros e fogosos. Fonte: <http://mithos.cys.com.br/>. Acesso em 07/08/08.

Aventurados e, como raça eleita era dotada de um coração livre de ansiedades vivia feliz distante dos mortais.

A Era e raça de Ferro, posterior à de Heróis dura até os dias atuais, significariam sofrimento, angústia, privações e miséria. A degradação da humanidade, segundo Hesíodo, tem início com Pandora<sup>33</sup>. Época de turbulências, de constantes conflitos, que caminharia para a desagregação e aniquilamento: o pai não mais se assemelhará ao filho, nem o filho ao pai, o hóspede não será mais caro ao hospedeiro, nem o amigo a seu amigo, nem o irmão a seu irmão. Após a morte iriam para o Hades, lá permanecendo como sombras, e os justos iriam para os Campos Elíseos<sup>34</sup>, onde permaneceriam por 1000 anos até que se desfizessem seus vínculos e memórias com sua vida terrena.

Se se tomar a via de imaginar a pessoa cega como um ente vivo da mitologia e pensar no comparativo em que a situei nas duas Eras – de Ferro e de Heróis – é possível julgar que situá-la na Era de Ferro é um pensamento que indica um raciocínio coerente, mas na Era dos Heróis pode soar como incongruente. Mas o herói não é somente aquele que travou e venceu grandes batalhas, ele evoluiu de acordo com a cultura. O herói das culturas primitivas que matava monstros é uma “forma de aventura do período pré-histórico, quando o homem estava modelando o seu mundo, a partir da selvageria, informe”. (CAMPBELL, 1990, p.144-145).

Existe uma característica fundante da idéia de herói: a sequência de ações heróicas, típicas, detectadas nas histórias de todos os povos e de vários períodos da história. Na entrevista concedida ao jornalista Bill Moyers e transformada em livro, Campbell (1990) afirma que existe um herói mítico, arquetípico, cuja vida se multiplicou em réplicas em muitos povos e terras.

Um herói lendário é alguém que fundou algo novo, seja uma cidade, religião ou modalidade de vida. Alguém que abandona o velho e busca a idéia germinal com

---

<sup>33</sup> Pandora (Pan= tudo; dorom = dom) foi a primeira mulher modelada por Vulcano e animada por Minerva. Foi agraciada com qualidades, talentos, sabedoria e graças pelos outros deuses. Ganhou de Júpiter uma caixa que continha todos os males com a recomendação para que jamais a abrisse. Ao vir habitar a terra Pandora casou se com Epimeteu, que por curiosidade, abriu a caixa. Os prisioneiros escaparam e os males se espalharam por toda a terra. Fonte: <http://mithos.cys.com.br/>. Acesso em 07/08/08.

<sup>34</sup> Campos Elíseos é a mansão de delícias e de bem-aventurança, onde as almas dos justos e dos heróis reencontram todas as alegrias da terra. Era iluminado pelo sol, embalsamado pelas flores, e atravessado pelo rio Letes, cujas ondas faziam esquecer todos os males da vida. Fonte: <http://mithos.cys.com.br/>. Acesso em 07/08/08.

potencialidade para aflorar algo novo, a exemplo de Buda que se recolheu sob a árvore do conhecimento imortal onde recebeu a iluminação e guiou seus seguidores; Jesus Cristo que se isolou no deserto após receber o batismo por João Batista e conduziu os cristãos. Nas palavras de Campbell (1990) você também pode ser herói: ao fundar a sua própria vida a partir das buscas que empreende.

Um dos pressupostos de Eliade (1998) que sustenta a manutenção dos mitos é de que tanto o homem arcaico, quanto o contemporâneo, não se submete ao tempo cronológico – o profano. Essa insubmissão fornece-lhe o suporte para construir a realidade sob um novo ângulo e a segurança em sua capacidade de “abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo”. (ELIADE, 1998, p.124)<sup>35</sup>.

## **Os olhos, a visão e a cegueira segundo a ciência**

As primeiras reflexões sobre a visão e a formação de imagens remontam ao mundo grego antigo, com duas teorias físicas distintas: a atômica de Leucipo e Demócrito e a estóica de Zenon, Crisipo e Posidônio.

A teoria estóica concebia que a propriedade ativa do ar e do fogo – o calor – une e encadeia o cosmos em um todo único e dinâmico, denominado *pneuma*, que em grego significa espírito. Essa concepção de *pneuma* e os estudos desenvolvidos em torno dela levaram os estóicos a supor que todos os seres vivos estavam impregnados desse princípio vivo e regulador do universo e até mesmo a estender as funções dinâmicas do ar e do fogo a todos os fenômenos naturais. Apesar de não explicarem a visão ou a luz, o principal “legado dos estóicos repercutiu em investigações sobre a propagação da luz em um meio contínuo, o *pneuma*, permitindo um contraponto com os atomistas”. (MELO, 2005, p. 88-91)<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> ELIADE, Mircea. *op. cit.*, 2005, p. 88-91.

<sup>36</sup> MELO, Ana Carolina Staub de. *Contribuições da epistemologia histórica de Bachelard no estudo da evolução dos conceitos da óptica*. 2005. 198f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Educação Científica e Tecnológica, Florianópolis, p. 88-91.

Por sua vez, os atomistas, sustentavam o caráter descontínuo da matéria e da composição da luz: átomos sutis, arredondados que se movimentavam no vazio. A visão era explicada em virtude de um fluxo de partículas emanado do objeto assimilado apenas pelos olhos. Os átomos dispunham-se em grupos, formando imagens em miniatura, ou simulacros, que eram identificadas pela estrutura ocular. Segundo os atomistas, a visão ocorria pela luz que saía da alma do observador, se propagava por todo o corpo, através do *pneuma* que o preenchia até chegar aos olhos. De lá, a luz perturbaria o ar, propagaria até o objeto de interesse. Aí sim, a imagem se formaria pela luz que se expande do objeto em direção ao olho, que a retransmitiria para a alma, através do *pneuma*. (MELO, 2005).

Outras escolas de pensamento com distintas explicações sobre os mecanismos da visão e a respeito da luz são apresentados por Rocha *et al* (2001) citado por Melo (2005, p. 92)<sup>37</sup>, sem no entanto fazer menção aos estóicos: os pitagóricos acreditavam que a imagem seria formada por um fluxo visual originado a partir do olho; o pensamento platonista concebia a visão a partir do encontro dos feixes luminosos originados simultaneamente dos olhos e do objeto e Demócrito atribuía a visão como decorrente dos raios emitidos pelos objetos que mobilizavam as estruturas oculares e permitiam a visão.

Modernamente, sabe-se que os olhos têm por função captar a luz do ambiente, convertê-la em impulsos nervosos e transmiti-los por meio das vias ópticas ao córtex visual, situado no lobo occipital, que interpretará como imagens fisicamente bem definidas as sensações iniciais formadas pelos olhos, conforme demonstra a figura um.

Conclui-se que é o cérebro que enxerga. Levando-se isso em conta, tendemos hoje a considerar os olhos como extensões periféricas do cérebro. (ROCHA e GONÇALVES, 1987, p.21)<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> ROCHA, J. F. et al. *Origens e Evolução das Idéias da Física*. Salvador: EDUFBA, 2002, citado por MELO, Ana Carolina Staub de. *Contribuições da epistemologia histórica de Bachelard no estudo da evolução dos conceitos da óptica*. 2005. 198f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Educação Científica e Tecnológica, Florianópolis, p. 90.

<sup>38</sup> ROCHA, Hilton; GONÇALVES, Elisabeto Ribeiro. *Ensaio sobre a problemática da cegueira: prevenção, recuperação, reabilitação*. Belo Horizonte: Fundação Hilton Rocha: 1987,p.21.

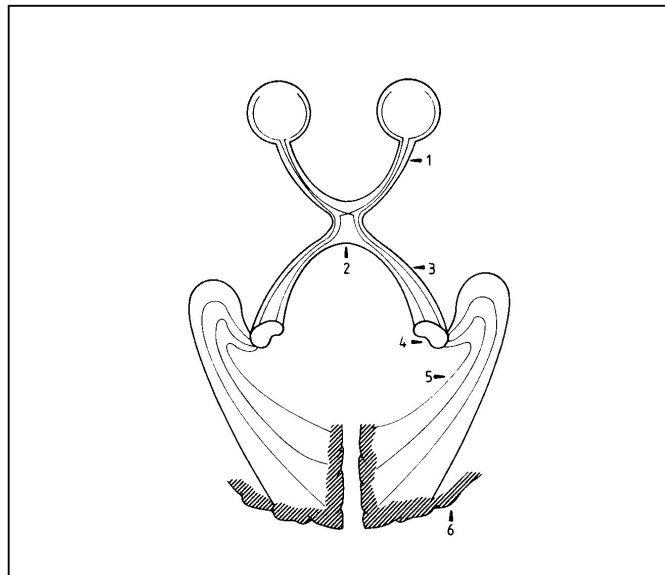


Figura 1 – Esquema das vias ópticas

- |                    |   |
|--------------------|---|
| 1 – Nervo óptico   | 4 – Corpo geniculado lateral;                     |
| 2 – Quiasma óptico | 5 – Tracto genículo-calcarino (radiações ópticas) |
| 3 – Tracto óptico  | 6 – Córtex visual                                 |

Fonte: Rocha e Gonçalves (1987, p.22)

Para o desempenho de suas funções, os olhos são portadores de sofisticadas características anátomo-funcionais, representadas pela figura dois. A membrana que envolve o olho é formada por três camadas:

- Túnica externa ou fibrosa: Córnea (1) e Esclera (11);
- Túnica média ou vascular (úvea): Coróide (12); Corpo ciliar (9); Íris (2);
- Túnica interna ou nervosa: Retina (13).

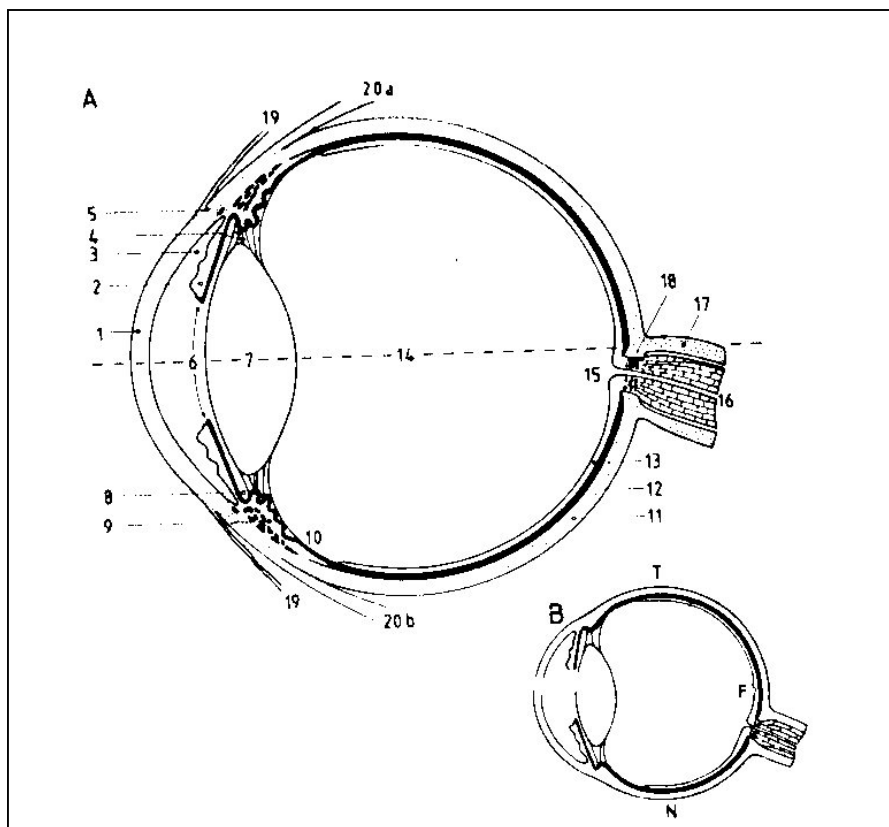


Figura 2 – Esquema anatômico do olho

Esquema anatômico do olho, sendo que em B esquematiza-se o pólo posterior:

1 – Córnea	11 – Esclera
2 – Íris	12 – Coróide
3 – Câmara anterior	13 – Retina
4 – Zônula	14 – AP (eixo antero-posterior)
5 – Limbo esclero-corneano	15 – Papila
6 – Pupila	16 – Lâmina crivosa nervo ótico
7 – Cristalino	17 – Nervo óptico meninges ópticas
8 – Processos ciliares	18 – Lâmina crivosa
9 – Corpo ciliar	19 – Conjuntiva
10 – Pars plana da retina	20 – Retos: superior (a) e inferior (b)

Fonte: Rocha e Gonçalves (1987, p.22)

Na *túnica externa ou fibrosa*, a Esclera (11) representa os 4/5 posteriores do envoltório externo. Seu complemento anterior e mais curvo é a Córnea (1). A Esclera é opaca, de modo a garantir uma câmara escura para a Retina (13). Já a Córnea, é transparente para permitir o acesso da luz. A Esclera e a Córnea formam um conjunto uno, rijo e resistente que garante a forma do bulbo ocular.

A *túnica média ou vascular* é formada pela Coróide, Corpo Ciliar e Íris e é rica em pigmentos e vasos sanguíneos. A Coróide (12) se situa entre a Esclera e Retina, seus vasos mais delgados ficam próximos da retina e nutrem sua metade externa. O Corpo Ciliar (9), situado entre a Coróide (12) e a Íris (2), compõe-se de Músculo Ciliar e Processos Ciliares.

O Músculo Ciliar submete variações no Cristalino (7) – uma lente biconvexa no interior do olho que tem capacidade de alterar sua forma – as quais são denominadas Acomodação. Esse fenômeno pode aumentar ou diminuir a curvatura do Cristalino, dependendo da proximidade dos objetos em relação ao olho, para possibilitar que os raios luminosos provenientes desses objetos focalizem-se e tornem-se mais nítidos na retina. Com o processo de envelhecimento o Cristalino perde o seu natural poder de Acomodação e as pessoas tornam-se Présbitas.

Os Processos Ciliares (8) são dobras localizadas ao redor do equador do Cristalino, sem contato direto com ele. Ligados aos Processos Ciliares, a Zônula (4) é um conjunto de fibras finas que mantêm o Cristalino suspenso no interior do olho, atrás da Pupila. Essas fibras exercem influência sobre a curvatura do Cristalino gerando a Acomodação. O Cristalino e seu ligamento suspensor – a Zônula – dividem o olho em duas Lojas desiguais: Loja Posterior e Loja Anterior, conforme demonstra a Figura Três.

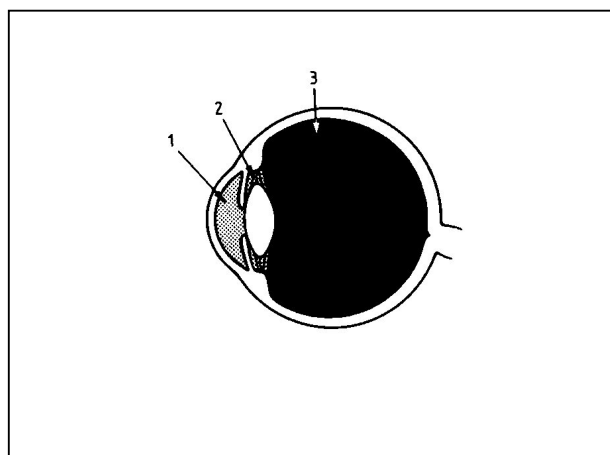


Figura 3 – Lojas Posterior e Anterior

Loja Anterior → { 1 – Câmara Anterior  
2 – Câmara Posterior  
Loja Posterior → 3 – Humor ou Corpo Vítreo

Fonte: Rocha e Gonçalves (1987, p.23)

A loja posterior (3) é preenchida por um gel transparente, semelhante à clara de ovo – o Humor ou Corpo Vítreo. A loja anterior é subdividida pela Íris em duas câmaras: anterior e posterior. A câmara posterior (2) localiza-se entre a Íris e o Cristalino; a anterior (1) situa-se entre a Íris e a Córnea e ambas são repletas de humor aquoso – um líquido fluído como a água – que se movimenta permanentemente. O humor aquoso é produzido pelos processos ciliares na câmara posterior, passa através da pupila para a anterior e daí é drenado para a corrente sanguínea venosa extra-ocular. Quando o humor aquoso produzido na câmara posterior não consegue alcançar a câmara anterior, acontece a irite – inflamação da íris, ou seja, a aderência completa entre a íris e o Cristalino ou Seclusão pupilar, conforme apresentado pela figura quatro. O humor aquoso se acumula e gera uma grande pressão na câmara de origem, uma hipertensão, que por sua vez constitui uma das formas de glaucoma secundário, responsável pelo comprometimento do campo visual e da visão.

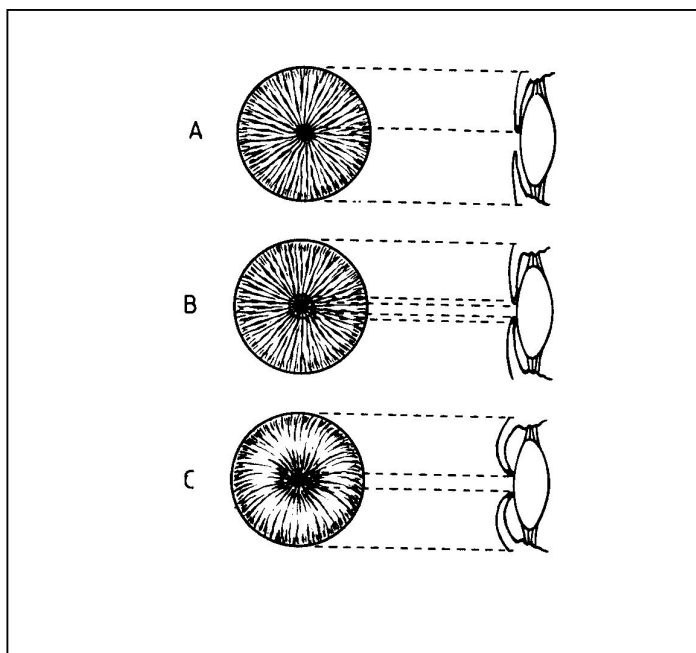


Figura 4 – Irite

- A Miose e sinequia posterior
- B Seclusão pupilar
- C Seclusão e Íris bombé

Fonte: Rocha e Gonçalves (1987, p.24)

A Íris é a terceira e mais anterior porção da túnica média. Comparando-se o olho a uma máquina fotográfica analógica, a córnea seria a objetiva; a acomodação seria a focalização, a retina o filme, a pupila seria o diafragma sensível e automático que dosa a quantidade de luz, pela maior ou menor abertura de seu orifício central. A Íris possui dois músculos para contrair a pupila na luz e dilatá-la no escuro: o esfíncter e o dilatador da pupila.

A mais nobre e interna é a *terceira túnica ou nervosa*: a Retina, indicada pelo número 13 na figura dois e em detalhe na porção vascularizada e não vascularizada na figura cinco a seguir. Essa é a túnica nervosa que tem por função transformar o estímulo luminoso em impulso elétrico e dar início à sua transmissão, pelas vias ópticas até o córtex visual, onde a imagem é finalmente interpretada.

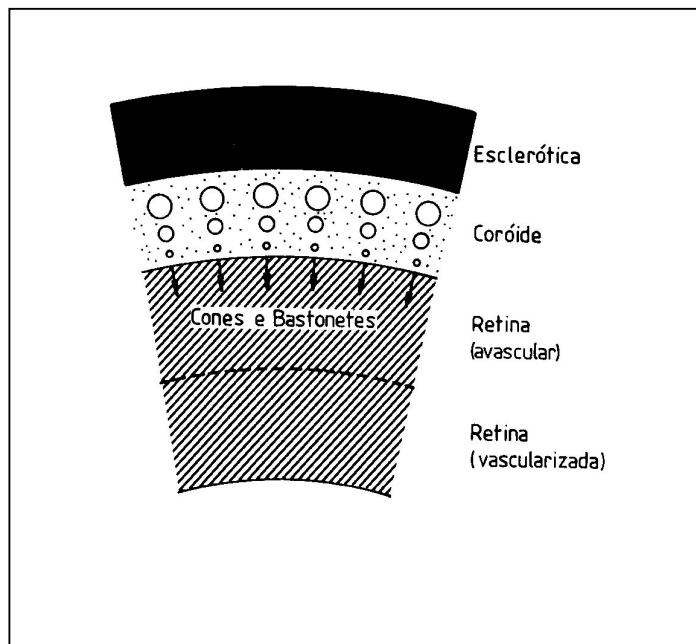


Figura 5 – Retina: porção vascularizada e não vascularizada

Fonte: Rocha e Gonçalves (1987, p.25)

Ao penetrarem nos olhos, os raios luminosos atravessam toda a espessura da retina, para iniciar o fenômeno visual a partir de células fotossensíveis especializadas: os cones e bastonetes. Aos cones compete a acuidade visual central, com a visão de formas e cores; aos bastonetes a visão periférica: adaptação luminosa, visão de claro-escuro e de movimentos.

Qualquer deficiência nos olhos interfere, em maior ou menor extensão, na vida escolar e profissional de seu portador. Os vários tipos de deficiência visual, do ponto de vista funcional do órgão da visão, possuem em comum o comprometimento daquele órgão, mas diferem em termos das limitações e formas de aquisição. Sua classificação, segundo Munster e Almeida (2005), surge para fins de estudos e para que as desvantagens – e suas respectivas alterações estruturais e anatômicas – decorrentes da visão funcional sejam minimizadas de forma adequada e em níveis diferenciados nas funções visuais e no desempenho individual.

Antes, advertem Munster e Almeida (2005), para entender as classificações da deficiência visual faz-se necessária a compreensão das funções visuais:

- *acuidade visual* é a capacidade de distinguir detalhes – pela relação entre o tamanho do objeto e a distância onde se situa;

- *binocularidade* é a capacidade de fusão da imagem proveniente de ambos os olhos em convergência ideal, proporcionando a profundidade ideal;
- *campo visual* é avaliado a partir da fixação do olhar determinada a área circundante visível simultaneamente;
- *visão de cores* é a capacidade para distinguir diferentes tons e nuances das cores;
- *sensibilidade à luz* é a capacidade de adaptação diante dos diferentes níveis de luminosidade ambiental;
- *sensibilidade ao contraste* é a habilidade para discernir pequenas diferenças na luminosidade de superfícies adjacentes.

As classificações em termos de deficiência visual são estabelecidas sob os aspectos legais, médicos, educacionais e esportivos.

As causas associadas ou que podem se associar à deficiência visual podem ser congênitas ou adquiridas, de acordo com os quadros um e dois, a seguir. Dentre elas, algumas resultam em deficiência visual direta ou indireta, de forma permanente ou temporária, de acordo com Cros et al (2006).

**Quadro 1 – Causas congênitas de deficiência visual**

<b>Causa</b>	<b>Descrição</b>
Albinismo	Patologia caracterizada pela deficiência na pigmentação da íris, o que resulta em grande sensibilidade à luz.
Anirídia	Ausência ou má formação da íris, resultando na deficiência visual
Atrofia óptica	Deterioração de parte ou de todas as fibras nervosas do nervo óptico
Catarata	Opacidade do cristalino, causando o embaçamento da visão, pode ser congênita ou adquirida
Coriorrentinite macular	Inflamação da coróide e retina, atingindo a mácula, geralmente causada por toxoplasmose
Estrabismo	Os olhos encontram-se desalinhados impedindo a fusão da imagem
Glaucoma	Aumento anormal da pressão intra-ocular
Hipermetropia	Erro de refração que dificulta a focalização de objetos próximos
Miopia	Dificuldade para enxergar à distância
Retinose pigmentar	Degeneração e atrofia da retina iniciando na região periférica conduzindo ao afunilamento gradativo da visão
Rubéola materna	Infecção febril e virótica que pode resultar na deficiência visual, na perda auditiva e em déficits mentais e neurológicos quando a mãe sofre o contágio no primeiro trimestre da gestação
Sífilis	Doença infecciosa que pode causar a paralisia do nervo óculo-motor
Toxoplasmose	Transmitida pela mãe ao feto durante a gestação, pode causar inflamação na retina, resultando na deficiência visual

Fonte: Adaptado de Cros et al, 2006.

**Quadro 2 – Causas adquiridas de deficiência visual**

<b>Causa</b>	<b>Descrição</b>
Ansiometropia	Diferença acentuada de grau entre os olhos
Astigmatismo	Variações na curvatura dos meridianos da córnea que podem causar distorção e embaçamento da visão
Catarata	Pode ser corrigida através de cirurgia com implante de uma lente artificial na parte interna da estrutura capsular do cristalino
Descolamento de retina	Separação entre as diferentes camadas da retina, decorrente de inflamações e infecções
Diabetes	Doença metabólica que pode levar a diversas limitações visuais
Glaucoma	Aumento anormal da pressão intra-ocular
Presbiopia (vista cansada)	Perda da capacidade de acomodação da lente decorrente do processo de envelhecimento, resultando em limitações visuais
Retinoblastoma	Doença manifestada por presença de tumor maligno na retina de um ou dois olhos, aparece geralmente antes dos cinco anos
Retinopatia da prematuridade	Neurovascularização dos vasos retinianos por excesso de oxigenação em bebês prematuros mantidos em incubadoras, há formação de uma membrana pós-cristalina e geralmente provoca deslocamento da retina
Sarampo	Doença virótica aguda, com evolução febril que levar à cegueira
Sub-luxação do cristalino	Deslocamento parcial do cristalino afetando os principais mecanismos de refração e acomodação podendo causar hipermetropia
Toxomoplasmose	Adquirida através do contato com fezes de animais contaminados ou da ingestão de carne crua ou mal cozida infectadas pelo protozoário <i>Toxoplasma gondi</i>
Traumatismos diversos	Causados por acidentes diversos como os de automóvel, de trabalho, com arma de fogo, quedas, perfurações, queimaduras, dentre outros

Fonte: Adaptado de Cros et al, 2006.

Definir a cegueira é tarefa difícil, mesmo sob o ponto de vista da medicina. Essa terminologia não é um termo absoluto e engloba os vários graus de visão residual. Na década de 60 a Organização Mundial de Saúde – OMS – registrou 66 diferentes definições de cegueira em diversos países.

A cegueira não significa total incapacidade para ver, mas o prejuízo dessa aptidão em níveis incapacitantes para o exercício de tarefas rotineiras, de acordo com o diagrama apresentado na figura seis.

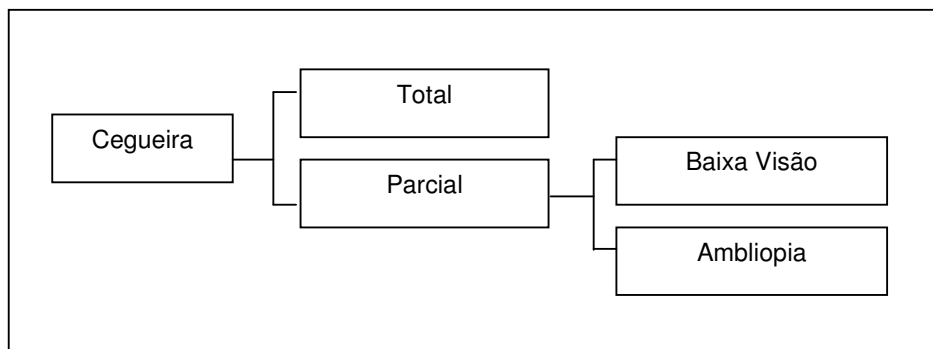


Figura 6 – Tipologia de Cegueira

Fonte: Adaptado de Rocha e Gonçalves (1987, p. 55).

A cegueira total, a amaurose, pressupõe a completa perda da visão nos dois olhos, na qual inexistente sequer percepção luminosa e recebe no jargão oftalmológico a expressão *visão zero*, segundo Rocha e Gonçalves (1987). A partir de um trabalho conjunto entre a *American Academy of Ophthalmology* e o Conselho Internacional de Oftalmologia em 1980 foi introduzido o termo *low vision* (baixa visão) ao lado da cegueira, o que a caracteriza como uma cegueira parcial. Na cegueira parcial, que normalmente ocorre de forma bilateral, configuram-se as pessoas que apenas são capazes de contar os dedos a curta distância e as que só percebem vultos. De acordo com Rocha e Gonçalves (1987) há também as que apenas fazem distinção entre claro e escuro e as que são capazes de identificar a direção da fonte de luz, essas se situam mais próximas da cegueira total.

A ambliopia é conceituada por Rocha e Gonçalves (1987, p.50) como um “caso particular de cegueira [...] classicamente definida como baixa de visão em olho organicamente perfeito, em que o mais acurado exame oftalmoscópico e dos meios

transparentes nada revela que a justifique”, e é normalmente monocular. Para compreender a ambliopia como uma das modalidades de cegueira faz-se necessária sua explicação, sem, contudo configurar um aprofundamento anátomo-fisiológico.

A visão humana diferentemente dos animais tem o campo de visão de  $180^\circ$  que lhe confere a visão binocular, ao passo que nos animais os olhos estão voltados para campos opostos, o que lhes confere uma visão monocular e lhes possibilita  $360^\circ$  de campo visual, o que lhes faculta maior chance de defesa quando atacados, conforme demonstram as figuras sete e oito a seguir.

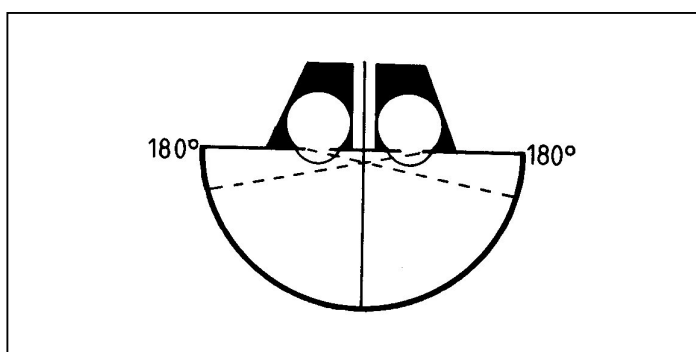


Figura 7 – Visão binocular no homem

Fonte: Rocha e Gonçalves (1987, p. 27)

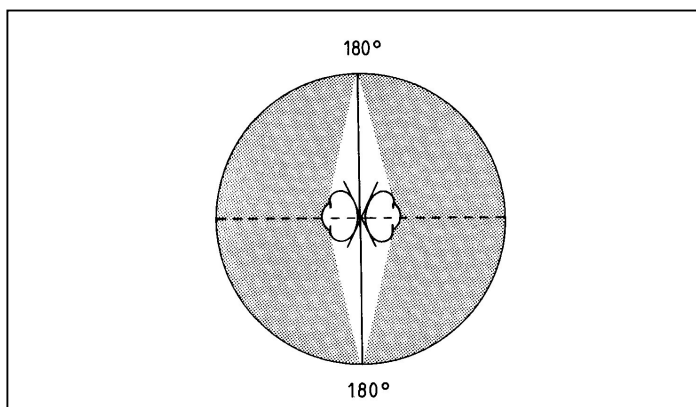


Figura 8 – Visão monocular nos animais

Fonte: Rocha e Gonçalves (1987, p. 27)

No homem, a posição dos olhos é concomitantemente um ponto fraco e forte: por estar protegido pelas órbitas – cavidades situadas entre o crânio e a face – os

olhos colocam-se frontalmente e seus eixos paralelos só dispõem de 180° de visão. Apesar de sofrer uma ligeira perda, reduzindo de 180° para 120° para seu máximo aprimoramento, a quase totalidade do que vê é feita simultaneamente pelos dois olhos, ou seja, a imagem se forma ao mesmo tempo nas duas retinas sob ângulos ligeiramente diferentes.

O cérebro é o responsável pela fusão dessas duas imagens – por meio do córtex visual no lobo occipital elas são unificadas e recebem relevo – possibilitando ao homem a visão binocular ou visão estereoscópica.

Os olhos necessitam que sua motilidade se realize de forma harmônica, sinérgica e fácil, para que o cérebro tenha condições de fundir as duas imagens. Caso isso não aconteça, a motilidade se desgoverna e o estímulo cai em pontos não correspondentes, dessa forma o cérebro não poder fundir as duas imagens e surge o incômodo sintoma da diplopia, ou seja, a visão dupla de objetos. Como forma de defesa, o organismo aprende a suprimir a imagem do olho desviado de forma progressiva, chegando até a produzir a deficiência desse olho, o que então configura a ambliopia, ou seja, a perda da visão binocular e da estereoscopia. (ROCHA E GONÇALVES, 1987).

Estudos realizados até a década de 80 confirmavam que em cada cem crianças aproximadamente quatro se tornavam ambliopes. Embora a maturação visual da criança seja um processo evolutivo que acontece do nascimento aos seis anos – ou seja, sua acuidade visual é variável em função da idade, começando com 1/20 aos dois meses até atingir a visão do adulto normal aos cinco anos – aqueles estudos sugeriam que as medidas corretivas deveriam ser tomadas até os seis anos, período esse de maior eficácia para a sua correção e consequente prevenção da cegueira. (ROCHA E GONÇALVES, 1987).

As causas prevalentes da cegueira em países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento – como o Brasil – segundo estudos da OMS e indicados por Rocha e Gonçalves (1987), são enumeradas a seguir:

- hipovitaminose A – causada por uma tríade: a avitaminose A se manifesta pela cegueira noturna, iniciada por baixa acuidade visual crepuscular e noturna; seguida pela xerofalmia – reconhecida pela perda do brilho dos olhos por dessecação; a ceratomalácia é um

- estádio tardio e grave – caracterizada pela córnea embaciada, mole e ulcerada, predisposta à perfuração e à subsequente perda do olho;
- tracoma – a *chlamydia trachomatis* é o agente causal dessa doença que tem o homem como seu reservatório e é uma doença típica de regiões carentes de higiene e nutrição, pobres e promíscuas;
  - oncocercose – doença crônica causada pela filária *Onchocerca volvulus*. A transmissão ocorre pela picada de moscas negras infectadas que se proliferam em rios de rápida movimentação, daí a origem do nome cegueira dos rios. É uma doença que pode forçar populações inteiras a abandonar suas terras férteis. Na década de 80 estimava-se 20 milhões de pessoas infectadas na África tropical, México, Guatemala, litoral da Venezuela, Colômbia e Brasil – entre o grupo indígena Yanomami, no norte do Amazonas e região ocidental de Roraima;
  - catarata – caracterizada pela opacidade do cristalino, é comum em adultos acima de 60 anos de idade.

Esse estudo é contestado por Rocha e Gonçalves (1987), uma vez que consideram inadequado extrapolar para o Brasil as causas de cegueira levantadas em outros países. Além disso, dentre as causas elencadas naquele estudo, algumas poderiam ser assim consideradas apenas no país onde não houvesse condições de controle por meio de medidas sócio-educativas ou por falta de tratamentos médico-cirúrgicos, em quantidade e/ou qualidade, o que não se aplica no caso brasileiro.

Há no Brasil quatro diferentes causas prevalentes para a cegueira: genéticas, infecciosas, traumáticas e degenerativas. Sobressaem-se como as maiores causas de cegueira no adulto brasileiro o diabetes, o glaucoma e a degeneração macular (de origem genética). (ROCHA E GONÇALVES, 1987).

Em relação à cegueira no Brasil, Rocha e Gonçalves (1987, p.65) expõem o seguinte panorama:

- 60% são evitáveis e 25% delas têm causa infecciosa;
- 40% têm conotação genética;
- 20% das já instaladas são recuperáveis.

## MEMÓRIA DE LUZES E SOMBRAS

*Já éramos cegos no momento em que cegámos,  
o medo nos cegou,  
o medo nos fará continuar cegos.*  
**José Saramago**

A polissemia da palavra cego abrange desde a variante de ceco, os desvarios da paixão e da razão, como também ao usual sentido que remete à falta de visão – que, a princípio, é considerada como uma definição para a identificação da pessoa cega.

Para que se possa adentrar nesse universo é necessário reiterar que a pessoa cega habita diferentes mundos, em razão de sua memória e contato com a luz e cor. Embora a referência à cor seja importante, a discromatopsia não é o objeto da tese, embora seja necessário recorrer a ela para maior clareza na exposição.

Ao investigar esse novo mundo identifiquei-me como O antropólogo em Marte de Oliver Sacks<sup>39</sup>. Nesse ensaio, Sacks (1995) identifica uma miríade de possibilidades: há olhos que nunca viram a luz; os que nada vêem mas enxergam nuances de luz; os que não vêem mas se lembram da luz; os que outrora viram luzes e se esqueceram delas; os que já as viram e se lembram delas e os que nunca as tinham visto e passaram a vê-las.

### **Pessoa com cegueira congênita e que permanece cega**

Uma das primeiras indagações fiz foi se a pessoa cega de nascença teria noções sobre cores e se conseguiriam visualizar imagens, imaginar uma paisagem,

---

<sup>39</sup> *Um Antropólogo em Marte*, livro do neurologista Oliver Sacks, editado pela Companhia das Letras em 1995, traduzido por Bernardo Carvalho, apresenta sete histórias paradoxais.

por exemplo. Baba (1982), a primeira fisioterapeuta cega do Brasil, fornece uma resposta convincente para isso:

Dizem que nos sonhos das pessoas que nunca enxergaram, não há imagens. É que nestas pessoas não existe memória visual.

[...] Os indivíduos de cegueira congênita não podem ter noção de cores como também de muitas outras coisas. A cor é um fenômeno puramente visual, e além da visão, nenhum outro sentido pode percebê-la. Conta-se que Helena Keller, o gênio dos Estados Unidos, conhecia as cores através do tato. Ela passava a mão nos vestidos das pessoas e acertava a cor deles. Mas isto não é verdade. Não tem fundamento. Ou mera coincidência ou ela tinha o poder de adivinhação. (BABA, 1982, p.39-40)<sup>40</sup>.

Baba (1982) que não é cega congênita tem memória visual e relata sobre sonhos:

Quando me sentia só, conversava horas e horas com os bezerros. [...] Muitas vezes ainda sonho conversando com eles. Enxergo-os nitidamente. [...] Quando sonho com fatos do tempo em que enxergava, meus sonhos têm imagens, o que não acontece com fatos mais recentes. (BABA, 1982, p.39-40)<sup>41</sup>.

## **Pessoa com cegueira congênita e que se torna vidente**

Outro relato bastante citado pelos estudiosos é a indagação de Molineaux<sup>42</sup> a seu amigo John Locke se uma pessoa adulta e cega de nascença tivesse sido acostumada a distinguir o cubo e a esfera pelo tato voltasse a enxergar, se ela poderia distingui-los pela visão. Locke estudou a questão e publicou a sua opinião no seu *Essay concerning human understanding*, escrito em 1690, em que concluiu

---

<sup>40</sup> BABA, Clara, *op.cit.*, 1982, p.39-40.

<sup>41</sup> *Idem, Ibidem*, 1982, p. 39-40.

<sup>42</sup> William Molyneux, filósofo do séc. XVII, era casado com uma cega, citado por SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte*. Trad. Bernardo Carvalho São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.125.

que não era possível fazer essa distinção. Ratificando esse pensamento e afirmando que somente poderia haver conexão entre o mundo tátil e o da visão se estabelecida por meio da experiência, George Berkeley publicou em 1709 *A new theory of vision*.

A primeira cirurgia corroborou a afirmativa de Berkeley e Locke aconteceu em 1728 quando um cirurgião inglês, Dr. Cheselden, retirou as cataratas de um garoto de 13 anos, cego de nascença que passou a enxergar. O garoto não tinha noção de espaço, tamanho e distância. Confundia-se com desenhos e gravuras tomando-as por reais. Por mais de 250 anos, desde aquela primeira cirurgia, muitos outros pacientes experimentaram tais dificuldades, por não conseguir entender o que viam.

Em *Ver e não ver* Sacks (1995) relata o caso de Virgil, que deu origem ao filme *À primeira vista* – que consta da filmografia sobre a temática da cegueira, no Anexo IV desta tese. Em decorrência de uma enfermidade tripla aos três anos de idade, meningoencefalite, pólio e febre da arranhadura do gato, Virgil entrou em coma por duas semanas e ficou praticamente cego. Aos seis anos começou a desenvolver catarata e ficou cego. Aos 45 anos submeteu-se a uma cirurgia corretiva por insistência da esposa. No momento da retirada do curativo, ao invés do grito de alegria, o aturdimento: luzes, movimento e cores, tudo misturado, sem sentido, um borrão. Ao ouvir uma voz, ele se deu conta de que aquele caos de luz e sombra era o rosto de seu médico.

O que ele viu não tinha coerência, porque não havia memória visual em que apoiar sua percepção. Faltava-lhe um mundo de experiência e sentido. Mas suas dificuldades com relação às cores se deviam ao fato de ter cegado muito novo, iniciando suas dificuldades visuais aos três anos, faltou-lhe o aprendizado ou a memória a respeito delas.

Ao recuperar a visão Virgil sai de sua zona de conforto e entra em um turbilhão. Sente-se inseguro, confuso, insatisfeito e percebe o mundo de forma adversa, diferentemente da forma que o concebia com o seu corpo sem a visão.

Em sua visita a Virgil e ao ser recebido por ele no aeroporto, Sacks percebeu que ele olhou na sua direção, mas não diretamente para ele. Seu comportamento não era de uma pessoa que enxergava nem tão pouco de um cego. Na afirmativa de Sacks (1995, p. 131)<sup>43</sup> o comportamento de Virgil era “o comportamento de alguém mentalmente cego, ou agnóstico – capaz de ver, mas não de decifrar o que estava

---

<sup>43</sup> SACKS, Oliver, *op. cit.*, 1995, p.131.

vendo”. Virgil não conseguia distinguir visualmente seu cão e seu gato. Ambos eram preto e branco, ele chamava por um e apareciam os dois. Era obrigado a recorrer ao toque.

Em um revés, Virgil contraiu uma pneumonia lobar, que comprometeu seriamente seus pulmões que se tornaram compactos e fibrosados, associada a uma bronquite avançada e enfisema. Com uma deficiência respiratória que o impossibilitava de ter uma oxigenação completa do sangue, associada a uma crise no centro respiratório do cérebro, tornou-se dependente do aparelho de oxigênio e novamente cego.

No dizer de Sacks (1995) Virgil tornou-se mais cego do que antes da cirurgia, porque naquela época as cataratas não o impediam de ver a direção da luz e a sombra de suas mãos se movendo. Ele passou por vários conflitos internos, de ver e não ver, de não se adaptar ao mundo visual e de ter que abrir mão de seu mundo tátil. Teve memórias de luzes e de sombras.

De acordo com Sacks (1995, p. 138)<sup>44</sup> “nós, com a totalidade dos sentidos, vivemos no espaço e no tempo; os cegos vivem num mundo só de tempo”. Eles constroem seu mundo a partir de impressões táteis, olfativas e auditivas, mas faltando a percepção visual o que os impossibilita conceber uma cena visual com simultaneidade, a exemplo das pessoas que enxergam. Se a pessoa não consegue ver no espaço, mesmo que já tenha visto algum dia, a idéia de espaço se torna incompreensível.

Em sua autobiografia o cego John Hull, citado por Sacks (1995, p.138-139)<sup>45</sup> aborda a questão do tempo e espaço: [...] “O espaço é reduzido ao seu próprio corpo, e a posição deste é conhecido não pelos objetos que passam por ele, mas pelo tempo que esteve em movimento. [...] As pessoas... são temporais, vêm e vão. Aparecem do nada; desaparecem.”

Para compensar essa desvantagem em relação ao espaço, segundo Kleege (2005), Descartes em *A dióptrica* em 1637 tentou demonstrar o uso da bengala que atuando como os olhos detectaria a densidade e resistência dos objetos em seu caminho. Posteriormente, Descartes realizou um experimento com uma segunda

---

<sup>44</sup> SACKS, Oliver, *op. cit.*, 1995, p.138-139.

<sup>45</sup> JOHN HULL In: *Touching the rock*, citado por SACKS, Oliver. *Ibidem*, 1995, p.138-139.

bengala. Afirmou poder calcular a distância entre dois objetos, calculando o ângulo formado ao tocar o objeto com cada uma delas. No entanto, não explicou o mecanismo de cálculo nem o processo utilizado para evitar os obstáculos.

Essa descrição de Descartes de como uma pessoa cega usaria uma bengala era equivocada. Primeiro uma pessoa cega não usaria duas bengalas. Segundo, ele parte do princípio de que a pessoa cega usaria a bengala para construir uma imagem mental ou o seu equivalente para sua localização, idealizando um mapa e a identificação de objetos. Uma bengala indica apenas que há um obstáculo, não indica sua composição. Sua batida pode apenas fornecer pistas que identifiquem o objeto tocado.

Como para os cristãos a cruz representa a morte, o sacrifício, seria a bengala também seu equivalente? Certamente, se fizermos uma correlação com o pensamento de Thomas J. Carrol, citado por Sá (s/d\_2):

A perda da visão é morrer. É o fim de uma certa maneira de viver que era parte do homem, ao término de métodos adquiridos, realizações e de perdas de relações humanas estabelecidas e inerentes ao meio ambiente. A morte pela cegueira destrói um padrão inteiro de existência. A pessoa dotada de visão está morta. A cega que surge poderá tornar-se a mesma pessoa somente se estiver disposta a suportar a dor da perda da visão que é múltipla. (SÁ, s/d\_2, p.1) <sup>46</sup>.

## **Pessoa vidente que se torna cega e tem percepção luminosa**

É interessante como a cegueira adquirida possa ser concebida por Baba (1982, p. 27) como uma visita: “quando tinha três anos, fui visitada pela doença de vista chamada glaucoma, que nunca foi embora; ficou de vez comigo.” Uma visita normalmente tem o caráter da transitoriedade e é um outro ser que tem corpo, voz e ação independentes do visitado. Em casa ou no hospital – esse outro permanece

---

<sup>46</sup> CARROL, Thomas J. A cegueira, o que ela é, o que ela faz e como viver com ela. Trad. Jurema Lúcia Venturine e Ana Amélia da Silva. Fundação para o Livro do Cego no Brasil. São Paulo: 1968, citado por SÁ, Elizabet Dias de. *A cegueira adquirida e a ilusão da cura*. Disponível em: <http://www.bancodeescola.com/cegueira.htm>. Acesso em: 24/08/2006.

por um curto período de tempo e sai de cena. Tem a função especial de mostrar aos que estão sãos, que a amizade permanece acesa, e, para os que estão doentes, que ela é uma ponte com o mundo externo, trazendo as novidades do trabalho, da família e amigos. Clara trata a sua cegueira como uma visita, um outro ser, extra-corpóreo a ela. Havia, portanto, dois personagens: Clara e a visita. Após a chegada dessa que não demonstrou amizade, quebrou sua ponte e usurpou o seu eu, passou a existir apenas um único personagem: Clara, cega.

Walter Benjamin (1987, p. 93)<sup>47</sup> em meio às suas recordações infantis apresenta-nos seus animais totêmicos: “Igual a quem forma para si, a partir da casa onde mora e da cidade onde habita, uma idéia de sua própria natureza e índole, eu fazia o mesmo com os animais do jardim zoológico.”

Apresenta-nos como segundo totem da temporalidade os animais sagrados das águas da chuva: o tigre e a lontra. Fazendo um paralelo com os animais totêmicos de Walter Benjamin – em sua referência à fotografia – com a visita que se transforma em cegueira, incorporada em Clara, a visita é o tigre e a cegueira é a lontra. O tigre representa a brusca ruptura e a lontra a fugacidade, que ora aparece ora submerge na profundidade escura e insondável das águas. Ela é signo das coisas fugidias – domina os lugares que têm o poder de nos fazer ver o futuro, onde, segundo Benjamin (1987, p. 94)<sup>48</sup>, “parece ser coisa do passado tudo o que nos espera.”

Como na fotografia, afirma Lissovsky (1998, p.24)<sup>49</sup>. “o reconhecimento e captura das imagens: aprende-se o salto com o tigre; a lontra impõe a espera”, a visita-tigre de Clara, deveria ser como a chuva, passageira, a cegueira-lontra é a longa e vã espera pela recuperação da visão.

“Se a cegueira diminuísse a capacidade de sentir e desejar, a gente não sofreria tanto”, essa assertiva marca a trajetória de vida de Baba (1982, p.22)<sup>50</sup> que foi acometida de glaucoma. Clara nasceu um ano após seus pais chegarem do

---

<sup>47</sup> BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e Jose Carlos Martins Barbosa. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.93.

<sup>48</sup> *Idem, Ibidem*, 1987, p. 94.

<sup>49</sup> LISSOVSKY, Maurício. Sob o signo do “Clic”: fotografia e história em Walter Benjamin. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. M. (org). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. 3ª ed. Campinas: Papirus, 1998, p.24.

<sup>50</sup> BABA, Clara, *op. cit.*, 1982, p.22.

Japão, como imigrantes em 1927. Diante dos poucos recursos da medicina da época. Foi operada aos seis anos de idade, o que não deteve a doença. Na puberdade a moléstia recomeçou a progredir e não parou mais, foi perdendo a visão aos poucos até o ponto de ter apenas percepção luminosa.

Não é verdade que o mundo de quem não vê é escuro. Só há trevas, quando há luz. Portanto, o deficiente visual não vive nem no claro, nem no escuro, sem falar dos que têm cegueira congênita, pois estes nem têm noção da claridade e da escuridão. As pessoas que já enxergaram, e que perderam completamente a visão, não sentem o escuro, porque já se habituaram à esta situação, embora se lembrem da claridade e da escuridão. Quando fecho os olhos ou apago a luz, sinto a escuridão e não gosto de ficar no escuro. No tempo em que eu morava na pensão, muitas vezes, ouvi a dona da mesma reclamando: – Clara é cega, mas gasta luz como os outros. (BABA, 1982, p.22)<sup>51</sup>.

### **Pessoa vidente que se torna cega, se torna vidente e cega novamente**

Segundo Maia (2004), ele nasceu 02 de agosto de 1980, em Campos - RJ, adquiriu retinose pigmentar ainda criança, uma degeneração na retina que leva à cegueira. Aos 12 anos, recuperou 50% da visão mediante a realização de um tratamento para essa doença em Cuba patrocinado pela Fundação XUXA.

Aos 15 anos sofreu traumatismo craniano por uma queda de bicicleta: ficou em coma por uma semana e novamente cego, sem nenhuma possibilidade de recuperação.

Sua família o ajudou a fazer curso de datilografia, mobilidade, Braille e aprendeu a usar o computador adaptado para as pessoas cegas. Kursou o 2º grau em Braille e em 1997 começou a ministrar aulas de informática no Colégio de Cegos de Macaé, onde em 1999 instalou e trabalhou em sua imprensa Braille. Em 2000 iniciou o trabalho concomitantemente na Associação de Cegos de Macaé, onde

---

<sup>51</sup> BABA, Clara, *op. cit.*, 1982, p.22.

conheceu o Prof. Walter Boschiglia, de 82 anos, cego e que havia sido diretor de imprensa Braille do Instituto Benjamim Constant por 15 anos. Ele viajava duas horas para ir e duas horas para voltar ao dia, para fazer as aulas de informática, Wagner o presenteou com um computador por seu exemplo de vida para ele.

Em 2001 nasceu sua filha Jéssica, também cega. Em 2002, Maia (2004) tornou-se Coordenador de Educação Especial do Município de Campos e apresenta seu ponto de vista em relação à vida:

[...] estou fazendo o que eu gosto, trabalhando junto aos professores que tem alunos portadores de necessidades educativas especiais em suas classes de ensino regular. E seja por eu ter percorrido este caminho até aqui, tendo uma filha que só é cega para eu criar, é que percebo a cada dia o quanto preciso fazer, cada vez mais, pelo menos a minha parte, para tentar contribuir para um mundo melhor. (MAIA, 2004, p.1)<sup>52</sup>.

## **A não aceitação da cegueira**

De uma família de oito irmãos, cinco perderam a visão progressivamente. Elizabet de Sá<sup>53</sup> e seus irmãos nasceram com acuidade e campo visual reduzidos e podiam perceber pessoas, objetos, cores e estímulos em geral desde que próximos aos olhos. Apesar de todos os tratamentos a que se submeteu, perdeu totalmente a visão. Narra a difícil experiência ao receber a visita do que ela denomina de amiga ocasional, que se assustou ao vê-la usando uma bengala de cego e tentou duramente convencê-la de que esse artefato lhe era totalmente desnecessário. Perderam o convívio depois disso e Sá (s/d\_1, p.1)<sup>54</sup> relata que “sem o saber,

---

<sup>52</sup> MAIA, Wagner Ribeiro Maia. *O exemplo de vida de um exemplo de vida*. Testemunho dado em <http://www.bengalalegal.com/wagner.php>. Postado em 17.10.2004. Acesso em 10.10.2008.

<sup>53</sup> Elizabet Dias de Sá é psicóloga e à época da pesquisa era presidente do Conselho Municipal de Pessoas Portadoras de Deficiência, atuando na Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Minas Gerais.

<sup>54</sup> SÁ, Elizabet Dias de. *A bengala e a mulher invisível*. Disponível em: [http://www.bancodeescola.com/mulher.htm.\(s/d\\_1\)](http://www.bancodeescola.com/mulher.htm.(s/d_1)). Acesso em 24.08.2006.

mostrou-me que a cegueira é uma ferida narcísica que penetra e corrói as entranhas, desestabiliza e tensiona o circuito das interações humanas”.

Por outro lado, Sá (s/d\_1) segue os passos da marcha empreendida por Morin (2000, p.212)<sup>55</sup> em direção ao pensamento complexo que “não é absolutamente um pensamento que elimina a certeza pela incerteza, que elimina a separação pela inseparabilidade, que elimina a lógica para permitir todas as transgressões” e que acima de tudo “tem os seus prolongamentos existenciais que postulam a compreensão entre os humanos”.

A falta da visão produz uma reorganização dos sentidos e das funções mentais em que a destreza tátil, a discriminação auditiva, olfativa, o raciocínio, a memória, a capacidade verbal etc. constituem poderoso referencial perceptivo.

Contudo, as abordagens e representações em torno da perda da visão e das pessoas cegas, geralmente, concentram-se em limitações, dificuldades, obstáculos, restrições, impedimentos ou incapacidades. Dificilmente, o potencial positivo, representado por habilidades, estratégias e diferentes esquemas da experiência não visual são compreendidos ou devidamente valorizados. O que é imediatamente visível é a imagem congelada de pessoa cega, desprovida de individualidade, desejos e aspirações. A maioria das pessoas interage com este protótipo perfilado a partir de uma teia de construtos e noções errôneas culturalmente introjetados.

A solidariedade anônima é surpreendente e reveladora dos mais grotescos aos mais requintados gestos que se manifestam nas ruas, dentro dos ônibus e em outros ambientes nos quais as pessoas hesitam ao se aproximarem, pois se confundem com aquela imagem subitamente vivificada diante de si. Assim, continuo invisível como pessoa em carne e osso, viva e ativa, com características, peculiaridades e vida próprias. Não existo, pois, aos olhos daqueles que só conseguem perceber e projetar estereótipos e convenções tão ardidamente formatados no imaginário social. (SÁ, s/d\_1, p.1)<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> MORIN, Edgar; MOIGNE, Jean-Louis Le. *A inteligência da complexidade*. Trad. Nurimar Maria Falci. São Paulo: Peirópolis, 2000, p. 213.

<sup>56</sup> SÁ, Elizabet Dias de, *op. cit.*, (s/d\_1),p.1.

Em uma das sessões de psicoterapia Sá (s/d\_2)<sup>57</sup> atendeu ao Sr. X, um professor de inglês que ficou cego aos 50 anos, em decorrência de ter sido alvejado por objetos pontiagudos lançados em sala de aula por seus alunos.

Sr. X foi aposentado por invalidez e apresentava um quadro de revolta e depressão. Julgava estúpidas as pessoas que enxergavam e mostrava-se ofendido com o tratamento que lhes davam. Vivia entre blasfêmias e lamentos e considerava a cegueira uma humilhação. Por maior que fosse a dedicação de sua esposa e apoio dos filhos nada diminuía sua dor, que não se manifestava no físico. Em um dos encontros o Sr. X dardejou: “Será que não escaparei da bengala? O Mata Machado nunca usou bengala e não gostava de ser cego” .

A personalidade marcante, o desembaraço para se locomover e a recusa em adotar o comportamento e atitudes de uma pessoa cega sempre colhiam de surpresa quem tomava conhecimento da cegueira, de origem congênita de Aires da Mata Machado, escritor mineiro, filólogo, historiador, professor universitário, membro das Academias Mineira e Carioca de Letras e da Academia Brasileira de Filosofia, falecido em 1985.

Mata Machado foi um dos impulsionadores do Instituto para Cegos São Rafael, de Belo Horizonte. Escreveu 13 livros – dois específicos sobre a temática da cegueira: Educação de cegos no Brasil, em 1931 e a tradução da vida de Helen Keller, em 1980.

Segundo Hilton Rocha (1990, p.291)<sup>58</sup>, em um dos raros momentos em que Mata Machado assumiu sua cegueira ele escreveu: “A cegueira, essa noite imensa, está cheia de tantas e tão lindas estrelas, que aquele que nela vive não tem a menor saudade do dia.”

### **A extinção da vida pela não aceitação da cegueira**

Como uma escalada arriscada, em agudos aclives, rochas escarpadas, poucas paradas seguras para admirar a paisagem e a final chegada a um cume

---

<sup>57</sup> SÁ, Elizabet Dias de. *A cegueira adquirida e a ilusão da cura*. Disponível em: <http://www.bancodeescola.com/cegueira.htm>. (s/d\_2) Acesso em: 24/08/2006.

<sup>58</sup> ROCHA, Hilton. Páginas esparsas IV de cegueira e cegos ilustres II. Belo Horizonte: Barvalle, 1990, p. 291.

pedregoso, árido, com o horizonte nublado pela cerração, o alpinista cheio de glória por vencer o seu desafio se questiona sobre a sua jornada. Assim foi a vida de Camilo Castelo Branco.

De acordo com Costa Filho (1973)<sup>59</sup>, Castelo Branco nasceu em 1825, mal conheceu a mãe, contraiu varíola aos 6 anos, órfão de pai aos 10 anos, na mocidade tornou-se agressivo nas palavras e nos punhos. Sifilítico aos 30 anos. Aos 31 anos iniciam suas queixas da falta de visão. Foi preso por 380 dias por adultério, ao ter um caso amoroso com Ana Plácido, então casada com o brasileiro Pinheiro Alves. Ana veio a ser companheira de Camilo até a morte. Durante o período em que esteve preso escreveu cinco livros e piorou substancialmente a enfermidade dos olhos.

Costa Filho (1973) narra em diversas passagens as queixas de Camilo sobre a sua situação que se agravava:

Eu estou sofrendo nos olhos uma ameaça de gota serena que não me deixa escrever nem ler.<sup>60</sup>

Ceguei na luta e fiquei vencido. Sirva isto de exemplo aos futuros escritores.<sup>61</sup>

Estou em plena escuridão. O médico dizia-me ontem que a minha cura se fazia com certeza matemática. Gosto de o ouvir e, todavia, na minha alma, sinto tão negra, como a luz dos olhos, a descrença na CIÊNCIA e do fanático sacerdote dela. Nada mais.<sup>62</sup>

A dificuldade de Camilo em enxergar, segundo Costa Filho (1973), era acompanhada de outras manifestações psicossomáticas, das quais não se tinha nenhum consenso de diagnóstico feito pelos médicos de diversas especialidades:

---

<sup>59</sup> COSTA FILHO, Gomes da. *A cegueira de Camilo no departamento de oftalmologia da associação paulista de medicina*. São Paulo: 1973 (edição do autor),

<sup>60</sup> Camilo a Oliveira Ramos, *op. cit.*, p.52.

<sup>61</sup> Camilo a Oliveira Ramos, in 'O primeiro de janeiro', citado por COSTA FILHO, *op. cit.*, p.12.

<sup>62</sup> Camilo Castelo Branco em correspondência a Branco Freitas Fortuna, citada por COSTA FILHO, *Ibidem*, p. 96.

reumatismo, anemia, encefalite, corioretinites sífilíticas recidivantes, atrofia dos nervos óticos.

Seus livros andam cheios de cegos, repletos de doentes dos olhos. Contamos 54 volumes. Na obra de CAMILO há uma multidão de cegos e doentes da vista e ainda uma série numerosíssima de alusões directas ou indirectas à cegueira.<sup>63</sup>

Camilo suicidou-se em casa, com um tiro na cabeça, após o diagnóstico definitivo da impossibilidade de cura de sua cegueira.

A dúvida sobre a causa da cegueira de Camilo permaneceu até que feito um estudo foi validado pelo Departamento de Oftalmologia da Associação Paulista de Medicina, por iniciativa do afiliado Gomes da Costa Filho, nascido no Porto e residente em Poços de Caldas-MG, para por fim a uma contenda profissional e pessoal. A tese final do Dr. Gomes da Costa, publicada em livro, em 1973, foi endossada pelo livre docente Prof. Benedito Paula Santos Filho, de que a cegueira de Camilo foi causada por atrofia ótica tabética. Camilo não teve seu corpo autopsiado em um instituto médico legal após seu suicídio, por ser um recurso inexistente à época.

### **Um *close*: a cegueira irreversível**

Morin (1970) compara o cinema a uma máquina que enxerga em nosso lugar, assume o lugar dos nossos olhos e prescreve imagens, gestos e emoções, compõe cenas a partir de um olho gerador e distribui a milhares de olhos dos espectadores, que passivamente as receberão, no conforto da poltrona. Invadirá olhos e mentes, colocará em suspenso as imagens que os olhos individualmente não terão acesso, pois ali, naquele momento, o olhar é coletivo. Nesse olhar coletivo, haverá olhos gulosos pelas imagens como olhos inertes, que vagueiam sem cumprir sua função e que a transferem aos demais órgãos sensoriais, que se encarregarão de preencher

---

<sup>63</sup> Comentário de Jorge Rebelo em *Camiliana & Varia*, no. 6/7, p. 300, citado por COSTA FILHO, *op. cit.*, 1973, p. 46.

de imagens aquela tela que não se iluminará: cérebro, ouvidos, pele, pelos e espírito.

As narrativas anteriores sobre a cegueira diziam respeito a um universo próximo; casos reais, figuras desconhecidas, outras conhecidas apenas pelo nome. Para entranhar de realidade este trabalho, adentrei o universo da pessoa cega e portadora de baixa visão tomando por referência uma pesquisa censitária com os alunos, na Unidade São Gabriel, da PUC de Minas Gerais, localizada no Bairro São Gabriel, em Belo Horizonte.

De um universo de 6543 alunos que a Unidade São Gabriel da PUC-Minas possui no primeiro semestre de 2010, há apenas dois alunos cegos e duas alunas portadoras de baixa visão, com nomes fictícios de Paulo e Carlos, cegos e Marcela e Márcia, portadoras de baixa visão.

Paulo tem 20 anos, é aluno do 2º período do curso de Administração, turno manhã, nasceu vidente do olho direito e o olho esquerdo cego. Tinha 50% de visão no olho direito e usava óculos. Aos 11 anos perdeu a visão do olho direito. Ele não soube precisar a causa de sua cegueira e narra:

— *Aos 11 anos sofri deslocamento da retina e o médico pediu para que fosse feita a cirurgia corretiva no prazo máximo de 15 dias. Na época o SUS não fazia a cirurgia, com médicos particulares a cirurgia ficaria em torno de 20 mil reais e a minha família não tinha condições financeiras para isso. Somente aos 13 anos de idade eu consegui fazer a cirurgia pelo SUS, mas já havia perdido a retina... tentei tratamento a lazer, fiz a cirurgia de catarata, mas nada adiantou. Ainda me resta 1% de visão, o que corresponde a nada, sou cego total. A última cirurgia que fiz foi aos 16 anos, agora estou com 20. Na última consulta ao oftalmologista na Santa Casa de Misericórdia daqui de Belo Horizonte, porque sou de Caeté<sup>64</sup>, o médico me disse que na última cirurgia eles usaram um óleo de silicone que está secando e vem me causando problemas agora... estou tendo dores de cabeça constantes e meus olhos estão purulentos.*

---

<sup>64</sup> Cidade histórica mineira que dista 59 km de Belo Horizonte.

Carlos tem 24 anos, é aluno do 5º período do curso de Psicologia, turno manhã, enxergou com ambos os olhos até os cinco anos de idade e sua cegueira é decorrente de toxoplasmose durante a gravidez da mãe. Carlos tem independência de locomoção, utilizando a bengala.

Márcia e Marcela são gêmeas, com 19 anos, são portadoras de baixa visão, tendo ambas 10% de visão, são estudantes do 3º período do Curso de Psicologia, turno manhã e ambas têm uma degeneração progressiva da visão, por causas hereditárias e não souberam precisar a causa científica. As irmãs têm independência de locomoção por restarem ainda 10% da visão, mas precisam de recursos auxiliares para a leitura.

Dentre todos os alunos entrevistados nenhum deles tem perspectiva médica de reversão da cegueira, mas nenhum deles se posiciona como vítima e acreditam levar uma vida normal com algumas limitações. As entrevistas foram conduzidas mediante um questionário, com perguntas abertas e fechadas, apresentado como Anexo V.

As diversas narrativas sobre as pessoas cegas e o processo que os levou a essa condição pode soar unicamente como relato de desventuras, mas podem ser aceitas como edificantes, poéticas, dramáticas, plenas de beleza, cheias de amor e até mesmo hilárias, quando filtradas pelas lentes da filmadora e valorizadas por uma coletânea de olhares da equipe de filmagem e atores, que nos propiciam diferentes perspectivas e ângulos. Na afirmativa de Xavier (2003, p. 370)<sup>65</sup> a filmagem proporciona uma “condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos”.

Estar em close com a cegueira irreversível dos alunos entrevistados, teve por objetivo levantar seu hábito de frequentar as salas de cinema e comportamento e sensações diante da sétima arte. Dentre os pesquisados, apenas Paulo não tem hábito de ir ao cinema.

*— Eu não tenho hábito de ir ao cinema, porque não sou ligado a filmes, o meu negócio é música. Mas já assisti a alguns filmes... os mais comentados em Caeté eu assisti... como por exemplo, Titanic, no cinema em BH e Debi & Loide na tv.*

---

<sup>65</sup> XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: *O olhar*. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Cia das letras, 2003, p. 370.

Perguntado sobre os filmes de cinema mudo, ele afirma já ter ouvido falar. Perguntei-lhe sobre Carlitos e o filme Tempos Modernos, se algum professor não o havia passado em sala de aula, quando estudaram o período da industrialização. Ele disse que não, que nem sabia do que o filme tratava e que nunca havia ouvido o nome do famoso vagabundo. Conte-i-lhe que nos primórdios do cinema os filmes eram mudos, havia a música e em alguns casos o narrador. Perguntado sobre como se sentiria nessa situação, ele relata que dessa forma jamais teria ido ao cinema, pois até mesmo os filmes dublados não acha interessante. Indagado sobre sua experiência em relação a filmes estrangeiros, Paulo relata que:

*— Embora a professora de Sociologia tenha apresentado o filme 'O enigma de Kaspar Hauser' totalmente falado em alemão e tenha ficado ao meu lado fazendo a narrativa, porque o filme vinha com a tradução nos letreiros para o português, eu consegui entender tudo do filme e achei o filme bacana.*

Quando vai ao cinema, Paulo é acompanhado por amigos, nunca teve a experiência de ir sozinho. Não usa bengala, não tem cão guia e precisa de um acompanhante em seus deslocamentos. Até os 11 anos, quando ainda enxergava de um olho, lembra-se apenas de assistir desenhos animados pela tv.

Carlos, outro entrevistado, foi ao cinema pela primeira vez aos 15 anos de idade. Vai ao cinema anualmente e alega não ter companhia e a pouca oferta de filmes dublados. As irmãs Márcia e Marcela têm hábito de assistir entre três e quatro filmes a cada período de férias, o que, segundo elas dá em média sete filmes por ano. Como não conseguem ler os letreiros, preferem os filmes dublados.

Quanto à escolha das salas de cinema, Paulo não utiliza nenhum critério; Carlos tem como preferência a sala que oferece o filme que o interessa, em segundo lugar a mais próxima de casa e em terceiro, a que tem mais acessibilidade. As irmãs escolhem a sala que tem mais acessibilidade em primeiro lugar, em segundo a que oferece o filme de interesse e o fato de ser ou não próximo de casa é irrelevante. Em termos de acessibilidade, foi considerado pelos alunos como relevante apenas a possibilidade de a sala oferecer o filme dublado.

Questionados sobre a preferência quanto ao gênero de filmes, Paulo afirma não ter nenhuma. Marcela gosta de qualquer gênero e Márcia apenas não gosta de filmes de terror. Carlos gosta de todo gênero, exceto aventura. “Assisti a um dos filmes da saga do Harry Potter para nunca mais. Que droga!”, ele informa.

Sobre a questão do gênero do filme todos se manifestaram que a escolha ou predileção não guarda relação com a verossimilhança das cenas, da trama ou de sua evolução temporal. Nesse aspecto, ao possibilitar a encenação de forma tão similar ao real, a plasticidade do cinema leva o espectador a não questionar a evolução instantânea ou o retrocesso temporal e sua impossibilidade na vida real.

A câmera transporta o espectador para todos os lugares e ele invade a intimidade dos quartos, adentra em cataclismos, entra em salas cirúrgicas e participa da intervenção, viaja por tele-transporte, enfim, se posiciona ao lado do personagem aonde quer que ele vá, como diz Xavier (2003, p. 370)<sup>66</sup> “sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo”. Esse olhar sem corpo não é uma prerrogativa da pessoa vidente, mas ela a tem de forma privilegiada ao poder usufruir da percepção de um movimento facial que trai um sentimento do personagem ou de um pequeno gesto que contraria sua fala.

Como dois lados da mesma moeda, o cinema visto pelas pessoas cegas ou portadoras de baixa visão também tem a sua forma de ver a pessoa cega, de acordo com a análise dos filmes a seguir.

---

<sup>66</sup> XAVIER, Ismail, *op. cit.*, 2003, p.370.

## NARCISO SEM ESPELHO

*O cinema revela uma pluralidade  
de imagens e mitos  
que acaba por se petrificar  
numa temporalidade irreversível,  
signos de uma arqueologia  
da memória do mundo.  
Edgard Carvalho*

De posse dos dons normais de visão, o homem tem a necessidade narcísica de ver sua imagem estampada em cavernas, fotografias, imagens e espelhos, representado individual ou coletivamente em suas atividades comuns e nas manifestações do sagrado e do imaginário.

Num breve retrospecto da arte pictórica, anterior à Revolução Francesa, realizado por Gervaiseau (2006), a maioria das obras se dedicava a representar episódios bíblicos, cenas da mitologia grega, fatos históricos ou motivos alegóricos intemporais e desse modo, retratava o passado. Até o final do século XVIII, outras formas de pintura, como a de paisagens, por representar o tempo presente, eram tidas como sem relevância. Mas o retorno à natureza, defendida pelo movimento romântico, estimulou esse gênero entre os artistas, como uma forma de registro da realidade percebida pelo olhar do pintor – em forma de estudo e registro de um instante efêmero de observação da natureza viva. Essa nova perspectiva artística passou a ser adotada no início do século XIX e incluía a captura do dia a dia dos homens em sociedade, do povo comum, em sua vida privada ou no espaço público, nas cidades ou no campo, como uma impressão instantânea da vida.

Esse interesse pelo cotidiano também impregnou o cinema em seus primórdios: as *tournées* Lumière apresentavam tanto as imagens do exótico e de entretenimento quanto as do cotidiano. Dentre elas, as que exerciam maior fascínio sobre a audiência eram as imagens banais da vida prosaica – nada mais que o reflexo da realidade. “A saída duma fábrica, um comboio a entrar na estação, coisas já mil vezes vistas, usadas e depreciadas, foi o que atraiu as primeiras multidões”,

cita Morin (1970, p.20)<sup>67</sup> não pelos fatos em si, pois bastava ir à saída da fábrica ou à estação para vê-los, mas pelas respectivas imagens da fábrica e do comboio. Esse encanto da imagem cinematográfica foi captado e exposto pelos irmãos Lumière.

Por transitar entre inúmeras áreas do saber, o cinema influencia e é influenciado por elas e pode ser considerado como um fenômeno paradoxal – pois é ao mesmo tempo um fenômeno artístico e fabril – e como o *ouroboros*<sup>68</sup> remete-nos continuamente a dois extremos: ao arcaísmo de nossos espíritos e à mais avançada tecnologia dos efeitos especiais. É ao mesmo tempo real e irreal em suas múltiplas formas, verossímil em sua fantasia e dotado de fluidez, que não se interrompe mesmo com os cortes de cena. “[...] É simultaneamente um espelho – o écran – e uma máquina – o aparelho de filmagem e de projecção” – que possibilita ao [...] “olho humano ver mais claro e mais longe” e se configura como “[...] a máquina-mãe, geradora de imaginário”. (MORIN, 1970, p.255)<sup>69</sup>.

Na afirmativa de Rivera (2008), embora tenha surgido décadas após a fotografia, o cinema mostrou que essa aparente vantagem de apresentação direta da realidade em movimento, de reprodução o mais fiel possível ao olho humano, não torna as imagens auto-explicativas. Para um perfeito entendimento é necessário que o cinema provoque, tire o espectador da passividade e tenha a capacidade de construir sua identificação com as cenas, falas e trilha sonora – signos que devem ser evidenciados e assimilados pelo espectador.

No cinema, a sucessão de imagens forjada pela montagem produz simulacros de verdades, as quais o espectador aceita e entra no jogo de faz-de-conta para se integrar na história, e, como diz Xavier (2003, p.369)<sup>70</sup>: “até acho bem-vindo o artifício do diretor que muda o significado de um gesto – o essencial é a imagem ser convincente dentro dos propósitos do filme que procura instaurar um mundo imaginário”.

A sintonia estabelecida entre o espectador e o filme independe da nacionalidade de ambos, de tempo e espaço. Os argumentos de Freud decorrentes

<sup>67</sup> MORIN, Edgar, *op. cit.*, 1970, p. 20.

<sup>68</sup> Conforme definição de MEIRA, Mônica Birchler Vanzela, 2008, *op.cit.* p.93: “o ouroboros simboliza o ciclo da evolução fechado sobre si mesmo. O símbolo contém as idéias de movimento, continuidade, auto fecundação e, em consequência, o eterno retorno.”

<sup>69</sup> MORIN, Edgar, *op. cit.*, 1970, p. 255.

<sup>70</sup> XAVIER, Ismail, *op. cit.*, 2003, p.369.

do estudo do papel exercido pelas imagens no inconsciente reprimido pelo psiquismo, também se aplicam às imagens do cinema: elas intermediam o consciente e o inconsciente; atuam como um pensamento indireto; têm o caráter simbólico e influenciam a percepção do espectador, em nível individual e coletivo. Em nível do consciente Rancière (citado por Rivera, 2008, p.13)<sup>71</sup> diz que o cinema envolve “relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito”.

A partir de imagens de lugares conhecidos do cotidiano, a fachada de um edifício conhecido na Avenida Atlântica no Rio de Janeiro ganha novos contornos e passa a ser um novo local, ou um ator conhecido introjetado na pele do personagem adquire nova personalidade e é reconhecido apenas como o Nereu, do filme *A grande família*. Se o espectador se questionasse se aquele edifício tem outro nome ou se ele visse não o Nereu, mas o Marco Nanini, ele romperia o contrato psicológico que assinou ao entrar na sala de cinema para assistir ao filme. A leitura da imagem ocorre de forma diferente, a similaridade é despertada aos poucos, o local geográfico vem aos olhos como um *deja vu*. Essa leitura da imagem, segundo Xavier (2003, p.369)<sup>72</sup> “resulta de um processo onde intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem, mas também aquelas presentes na esfera do olhar que as recebe”.

Do ponto de vista da pessoa cega, essas imagens recebem uma maior elaboração que as pessoas videntes, pois são criadas a partir de seu imaginário. Elas saem do controle do olhar de quem as produz.

Universitários cegos como Paulo e Carlos possuem diferentes perspectivas em relação ao cinema. Enquanto Paulo é mais ligado ao aspecto sonoro, Carlos é mais ligado à narrativa. Ambos não têm o cinema como primeira opção de lazer, Paulo tem a música como primeira opção e Carlos a literatura, mas gostam quando assistem a um bom filme. As restrições de ambos em relação ao cinema devem-se em primeiro lugar à dificuldade vivenciada pela falta de áudio-descrição.

Por já terem enxergado anteriormente, ambos conseguem imaginar e compor as cenas da película. Quanto às cores, Paulo disse já ter se esquecido de como são. Há dificuldades nas cenas de ação sem fala, eles se perdem e tentam imaginar o

---

<sup>71</sup> Filósofo francês Jacques Rancière, citado por RIVERA, Tania. 2008, *op. cit.* p. 13.

<sup>72</sup> XAVIER, Ismail, *op. cit.*, 2003, p.369.

que está acontecendo ou perguntam ao acompanhante. Paulo relata durante a entrevista:

— *Mesmo com os filmes dublados, assistir aos filmes não é uma tarefa fácil: uma pessoa dá um tiro em alguém, eu não sei quem atirou nem quem morreu, se for facada, pior. Se houver uma briga, de pancadaria, eu não consigo acompanhar, só ouço o barulho e não sei quem está apanhando e quem está levando vantagem.*

— *Outra coisa que é triste: o final dos filmes. Se o diretor coloca uma cena no final que não tem palavras, eu fico sem entender nada. E assistir a um filme, entender tudo e não saber o final, não dá...*

— *Outro problema que considero é a atenção. Se eu não prestar atenção o tempo todo eu perco o fio da história e aí fico voando e não entendo mais nada da história. Por isso acho cansativo, ficar concentrado, sem direito a divagar em nenhum instante. A pessoa vidente, se deixar o pensamento voar, a imagem ajuda a recuperar o fio da história, pra gente, é só a narrativa dos personagens pra contar o que está acontecendo, e isso nem sempre é suficiente.*

Na entrevista Carlos afirmou que também fica com a atenção concentrada no filme o tempo todo. Quanto à visualização das cenas, ele afirma que:

— *Se houver o som de um objeto que conheço, eu imagino perfeitamente. O barulho de uma porta abrindo, é alguém chegando ou saindo, e essa compreensão vai depender da cena seguinte: se há ruídos externos ou internos. Dá prá imaginar.*

As entrevistadas e portadoras de baixa visão, Márcia e Marcela afirmam que apesar de não enxergarem as imagens pequenas na tela, comportam-se normalmente como as pessoas videntes, em relação à possibilidade de divagar e retomar o contexto da trama do filme. Elas normalmente não têm acompanhante no cinema e quando estão acompanhadas não sentem necessidade de aferir o entendimento das cenas. Paulo disse que também não sente essa necessidade. Já Carlos afirma que faz esse comparativo e narra:

— Na maioria das vezes dá certo sim. Mas às vezes, eu é que percebo alguma coisa que passa despercebida ao meu acompanhante. Por exemplo, eu reconheço as vozes dos dubladores e conto que aquela pessoa já participou de alguma novela ou minissérie, mas meu acompanhante nem sempre se dá conta disso.

O entrevistado Carlos perguntou-me se os videntes também têm a capacidade de reconhecer quem são os dubladores pela voz, eu respondi que algumas pessoas sim, mas não todas, pois a realidade imaginária que está rolando na tela absorve a atenção do vidente e ele se concentra mais na ação.

Como um espelho antropológico o cinema reflete tanto a realidade de costumes quanto a realidade imaginária; os problemas da individualidade ou da coletividade; as formas ou a falta de comunicação; valores culturais e éticos deste século, dos anteriores e/ou futuros; reúne os sentimentos em torno dos afetos e da razão, da ficção e da realidade, com suas diferentes vertentes culturais e sociais. Ele pode ainda ser concebido como uma “caverna simbólica na qual o homem se mostra como verdadeiramente é, despojado das amarras das instituições e do caráter prosaico do cotidiano”, na afirmativa de Carvalho (2006, p.31)<sup>73</sup> ou como *A máquina do mundo* de Carlos Drummond de Andrade<sup>74</sup>:

A máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção  
contínua e dolorosa do deserto,  
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende  
a própria imagem sua debuxada  
no rosto do mistério, nos abismos.

<sup>73</sup> CARVALHO, Edgard de Assis. *Cinema, educação e cidadania*. Cultura Crítica: Revista cultural da APROPUC. São Paulo: 2006, N<sup>o</sup>. 4, 2<sup>o</sup> semestre, p.31.

<sup>74</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *A máquina do mundo*. In: *Nova reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985, p. 300. Este poema foi escolhido como o melhor poema brasileiro de todos os tempos por um grupo de escritores e críticos, escolhido pelo caderno “MAIS”, do jornal “Folha de São Paulo”, edição de 02/01/2000.

Abriu-se em calma pura, e convidando  
quantos sentidos e intuições restavam  
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,  
se em vão e para sempre repetimos  
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,  
a se aplicarem sobre o pasto inédito  
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma  
ou sopro ou eco ou simples percussão  
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,  
em colóquio se estava dirigindo:  
"O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,  
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,  
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,  
esse nexos primeiro e singular,  
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente  
em que te consumiste... vê, contempla,  
abre teu peito para agasalhá-lo."

As mais soberbas pontes e edifícios,  
o que nas oficinas se elabora,  
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,  
os recursos da terra dominados,  
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre  
ou se prolonga até nos animais  
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,  
dá volta ao mundo e torna a se engolfar,  
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,  
suas verdades altas mais que todos  
monumentos erguidos à verdade:

e a memória dos deuses, e o solene  
sentimento de morte, que floresce  
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance  
e me chamou para seu reino augusto,  
afinal submetido à vista humana.

A magia do cinema tem o poder de envolver a ponto de suspender momentaneamente a vida do espectador e nesse momento ocorre a entrega de sua mente e de seu corpo – que se contrai no terror e no suspense, que se relaxa e divaga na fotografia, que se intumesce no erótico e que se sintoniza na mesma frequência da ação por meio de seu batimento cardíaco. É um perder de si para se encontrar na tela.

Como ponto de partida para a compreensão da magia do cinema, três princípios complexos se articulam, evocam saberes racionais e imaginários e regem o conhecimento da realidade social: “o ‘dialógico’ que funda o sentimento de religação; o ‘recursivo’, que determina o caráter não linear da causa sobre o efeito e o ‘hologramático’ que indiferencia a totalidade, o todo jamais reduz-se à soma das partes”. (CARVALHO, 2006, p.31)<sup>75</sup>.

Em o *Aleph* de Jorge Luis Borges (1998), o protagonista encontra em um lugar inusitado a possibilidade de conhecer toda a realidade do universo: o porão de uma casa em Buenos Aires. De forma similar o cinema reúne a idéia de unidade na multiplicidade, permitindo-nos conhecer a diversidade do mundo por meio da tela em uma sala escura.

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? Os místicos, em análogo transe,

---

<sup>75</sup> CARVALHO, Edgard de Assis, *op. cit.*, 2006, p.31.

são pródigos em emblemas, para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.) É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. [...] vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo. Senti infinita veneração, infinita lástima (BORGES, 1998, p. 695-696)<sup>76</sup>.

A sala escura do cinema nos permite ver todas as imagens do mundo – sutis ou contundentes diáfanas ou violentas: de lugares, pessoas, natureza, vida e morte, sucessos, tragédias, dores e amores. Imagens que se multiplicam se esvanecem e se justapõem. Nas palavras de Morin (1970) o cinema apresenta atributos crescentes em relação à sua natureza, ao extrapolar a função de exhibir imagens, ao refletir o mundo como se fosse um espelho, torna-se um reflexo do espírito humano.

Espelho que na forma plana reflete e na forma convexa deixa plasmado em seu lado côncavo o homem e seu mundo. De receptáculo a inteligência atuante, o cinema age no lugar do espectador, vê por ele, desperta suas emoções e investiga em seu lugar.

Diretores e roteiristas investigaram e atores encarnaram papéis, assumindo identidades e situações reais ou fictícias, por meio de diferentes gêneros cinematográficos, com concepções e abordagens variadas sobre a cegueira. Dentre 14 filmes identificados nessa mesma temática, nove deles foram assistidos: Ensaio

---

<sup>76</sup> BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: *Obras completas*. Vol. I – 1923–1949. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1998, p.695-696.

sobre a cegueira, Vermelho como o céu, Janela da alma, Luzes da cidade, Tommy, Perfume de mulher, À primeira vista, O demolidor: o homem sem medo e Ray. Três foram selecionados para estudo em função da diversidade temática e de gênero: o primeiro deles: uma ficção e aborda a cegueira no coletivo; o segundo: a narrativa de uma história real e trata da cegueira na infância e o terceiro: um documentário, que apresenta vários portadores de deficiências visuais, desde uma simples miopia à cegueira. Nas películas analisadas a seguir, embora a pessoa cega não consiga ver a si, ela consegue se ver vendo os filmes, como diz Morin (1970, p.58)<sup>77</sup> por meio dessa “[...] maravilha antropológica [...]”, que possibilita “[...] projetar como espetáculo uma imagem apercebida como reflexo exacto da vida real” :

- **Ensaio sobre a cegueira (Blindness)**

O filme<sup>78</sup> realizado sob três nacionalidades – brasileira, japonesa e canadense, lançado no Festival de Cannes, em maio de 2008 – foi dirigido por Fernando Meirelles, realizado pela *Twentieth Century Fox*, produzido por O2 Filmes, *Rhombus Media & Bee Vine Pictures*. Elenco, ficha técnica e mini-posters constam no Anexo I.

Para respeitar o desejo de Saramago para que no filme, a exemplo do livro no qual a história se baseia, de que a trama fosse desenvolvida numa cidade não identificada, o filme foi rodado em três países diferentes: Brasil, Canadá e Uruguai, tomando o cuidado para não mostrar marcos turísticos. São Paulo foi a cidade escolhida por Fernando Meirelles como cenário para a maioria das cenas externas. Mesmo sem localização explícita, o prédio em que ocorre a trama situa-se na Praça Vilaboim, o famoso edifício Louveira, tombado como patrimônio histórico estadual, cuja construção datada de 1946 foi projetada pelos arquitetos Vila Nova Artigas e Carlos Cascaldi. As cenas do asilo foram filmadas em uma prisão desativada em Guelph,

<sup>77</sup> MORIN, Edgar, *op. cit.*, 1970, p. 58.

<sup>78</sup> *Ensaio sobre a cegueira (Blindness)*. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Niv Fichman, Andrea Barata Ribeiro, Sonoko Sakai. Intérpretes: Julianne Moore, Mark Ruffalo e outros. Roteiro: Don Mckellar. São Paulo, Japão, Canadá: Fox Filme do Brasil, 2008. Filme em sala de cinema, 118 min.

no Canadá. As cenas finais, quando os cegos saem do asilo e adentram em uma paisagem urbana de destruição, foram filmadas em São Paulo e Montevideú, cidade essa sugerida por César Charlone, diretor de fotografia, de origem uruguaia.

Para a gravação, foram criados intensos laboratórios de cegueira, nos quais os atores vivenciavam a exploração do espaço, a experimentação de odores e sons e simulação de tarefas cotidianas. O trabalho foi desenvolvido em três etapas: os atores passavam horas com as vendas nos olhos para se acostumar com a falta de visão, posteriormente ficavam apenas de olhos fechados e numa terceira etapa atuavam de olhos abertos sem focalizar os olhos. Os atores principais usaram lentes de contato que realmente os deixavam cegos durante as cenas mais intensas.<sup>79</sup>

- **Vermelho como o céu (Rosso como il cielo)**

O filme<sup>80</sup> dirigido por Cristiano Bortone, produzido por Daniele Mazzocca e Cristiano Bortone, com roteiro de Paolo Sassanelli, Cristiano Bortone e Monica Zapelli, foi lançado em 2006 na Itália e é baseado na história real de Mirco Mencacci, renomado editor de som da indústria cinematográfica italiana. Esse filme recebeu as seguintes premiações:

- Reel 2 Real International Film Festival for Youth (Vancouver): Professional jury award best feature film;
- Festa Del Cinema Di Roma 2006: Evento special;
- David Di Donatello 2007: Premio David Giovani;
- 31<sup>a</sup> Mostra Internacional de Cinema de São Paulo 2007: Melhor filme – Júri popular;

Elenco, ficha técnica e mini-posters constam no Anexo II.

---

<sup>79</sup> *Press book* – Ensaio sobre a cegueira, disponível em: [www.ensaiosobreacegueirafilme.com.br](http://www.ensaiosobreacegueirafilme.com.br). Acesso em 15/10/08 às 20:24h.

<sup>80</sup> *Vermelho como o céu* (Rosso como il cielo). Direção: Cristiano Bortone. Produção: Daniele Mazzocca e Cristiano Bortone. Intérpretes: Luca Capriotti, Francesca Maturanza e outros. Roteiro: Paolo Sassanelli, Cristiano Bortone e Monica Zapelli. Itália: 2006. DVD. 96 min.

- **Janela da alma**

Documentário<sup>81</sup> nacional de João Jardim e Walter Carvalho, lançado em 2002, em que marca a estréia de Walter Carvalho como diretor. Para sua produção foram realizadas 50 entrevistas em duas etapas: em novembro de 1999, no Brasil e na Europa, e em abril de 2000, no Brasil e nos Estados Unidos da América. Desse total foram selecionadas 19 para compor o documentário, nas quais pessoas com diferentes graus de deficiência visual, da miopia discreta à cegueira total, falam como se vêem, como vêem os outros e como percebem o mundo. Dentre elas: o escritor e prêmio Nobel José Saramago, o músico Hermeto Paschoal, o cineasta Wim Wenders, o fotógrafo cego franco-esloveno Evgen Bavcar, o neurologista Oliver Sacks, a atriz Marieta Severo, o vereador mineiro e cego Arnaldo Godoy. Esse documentário ganhou as seguintes premiações:

- Grande prêmio Cinema Brasil de Melhor Documentário, além de ter recebido outras seis indicações, nas seguintes categorias: Melhor Diretor, Melhor Roteiro Original, Melhor Trilha Sonora, Melhor Montagem, Melhor Fotografia e Melhor Som;
- Troféu BR - Melhor Diretor Estreante, no Festival de Gramado;
- Documentário, no Festival do Rio 2001;
- Melhor Documentário - Júri Oficial e Melhor Documentário - Júri Popular, na Mostra de Cinema de São Paulo;
- Três prêmios no Cine Ceará, nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Fotografia e Melhor Música;
- Melhor Filme no Festival de Cinema Brasileiro de Paris;
- Indicação ao prêmio Adoro Cinema 2002, na categoria de Melhor Documentário.

Elenco, ficha técnica e mini-posters constam no Anexo III.

---

<sup>81</sup> *Janela da alma*. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Flávio R. Tambellini. Intérpretes: José Saramago, Oliver Sacks e outros. Roteiro: João Jardim. Brasil: 2002. Fita VHS, 73 min.

Os demais filmes que não integram a análise deste capítulo estão relacionados no Anexo IV - Filmografia sobre a temática da cegueira, por ordem crescente do ano de lançamento. Esse levantamento tem por objetivo o apoio a futuros trabalhos aos interessados no tema. Constam sinopse, ficha técnica, elenco e premiação de 11 filmes, de vários gêneros e nacionalidades, lançados de 1931 a 2004.

## **Ensaio sobre a cegueira**

Filmes baseados em obra literária, sempre levantam a questão da fidelidade com a obra original e de mesmo título. Não há como afirmar ser um retrato fiel, mas o filme procurou imprimir o mesmo tônus do romance, de título idênticos<sup>82</sup>. As passagens mais marcantes e os personagens foram mantidos, em que pese a necessidade de adaptar o texto ao tempo de exibição. Tanto no original quanto no filme percebe-se a valorização dos elementos sonoros – o alto falante que emana ordens e apóia o controle das horas para os cegos, na página 193 do livro, os sons dos paus, bengalas e a trilha sonora inovadora, com timbres não tradicionais do grupo Uakti. As cenas do estupro e do assassinato se mantêm alinhadas ao texto.

O filme começa preservando o texto e com característica do gênero de ação: trânsito em uma metrópole, o semáforo se abre, os carros arrancam, com exceção de um, no qual um motorista, de origem oriental, pede desesperadamente por socorro: ele ficou cego repentinamente.

A partir desse quadro inicial, o filme adquire outro ritmo – torna-se cada vez mais lento e denso, em suas quase duas horas de duração – como a névoa branca, a cegueira leitosa que se abate sobre as pessoas: mergulha o espectador em sua atmosfera e ação. Silencia.

Silêncio também que se faz presente na absoluta irrelevância dada aos nomes – da metrópole, dos personagens, do sanatório ou asilo, única exceção feita: o hotel Emiliano para onde se dirige a moça de óculos escuros, antes de ficar cega.

Silêncio ainda, quando o mar de leite enche os olhos dos que cegam – a cegueira branca surge como uma névoa e suspende por um segundo todos os sons,

---

<sup>82</sup> SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

tamanho é o atordoamento. Interessante lembrar que no início do filme, o falso bom samaritano pergunta ao japonês se ele o escutava bem, justo no momento em que ele acabara de cegar. Essa é uma queixa constante das pessoas cegas: algumas pessoas videntes confundem cegueira com déficit de audição. A cor branca, que é o somatório de todas as cores, preenche os olhos. No lugar das imagens e cores, um olhar pleno de silêncio.

A doença contagiosa se propaga exponencialmente – cada pessoa que entra em contato com o motorista que cegou: o falso bom samaritano que o conduz até em casa e rouba seu veículo, sua esposa e seu médico e outros mais que entraram em contato com eles – têm todos a mesma sina: a cegueira branca, leitosa – avesso da tradicional cegueira, a qual normalmente é associada às trevas. Todos eles se reencontrarão na cegueira.

Os órgãos governamentais de controle sanitário agem rapidamente, providenciam um sanatório, asilo ou manicômio – não se sabe ao certo. A única certeza é que estava desativado – e o exército passa a recolher para lá todos os que cegaram. Mas o isolamento não é suficiente para deter o avanço da estranha e incurável doença.

Em quarentena obrigatória, todos os que cegaram percebem que a vida não mais seria a mesma. Inclusive a mulher do médico – que por razões desconhecidas é a única pessoa a não se contaminar, fingindo se de cega segue para o isolamento para permanecer ao lado do marido.

As autoridades, já também cegas, vão a público explicar os últimos acontecimentos. A cidade se enche de pânico e paranóia. Numa das falas do filme, afirma-se que não se sabe se o pânico espalhou a cegueira ou a cegueira espalhou o pânico. No entanto, os que já haviam sido recolhidos ao sanatório não têm mais nenhuma informação. Passam a viver numa espécie de limbo, sem nenhum contato com o exterior, nem com os policiais que os mantêm em quarentena. Até que chega ao local um velho com uma venda num olho e um rádio de pilha.

Sete pessoas na ala 1 do sanatório passam a formar uma nova família – o médico e sua esposa, um casal de japoneses (o motorista que cegou primeiro e sua mulher), uma prostituta (a moça de óculos escuros), o velho com uma venda num olho e um menino abandonado pela mãe.

Nesse microcosmo do caos que se instalou, a mulher do médico exerce um magnetismo polimórfico: encarna a figura de líder, cresce em atitude e tomada de decisão – ao passo que seu marido assume a posição de dependência, anteriormente ocupada por ela – e atua para diminuir a degradação crescente do ambiente e dos relacionamentos interpessoais. O sanatório vai se tornando um local fétido, os cegos tateiam pisando sobre seus próprios excrementos; não há sabão para limpeza das roupas e do local, nem para higiene pessoal. Os cegos andam nus pelos corredores, há sujeira por todos os lados. Os cegos da terceira ala, inescrupulosamente, controlam a comida e só a liberam em troca de bens materiais e de sexo. Após três dias sem comida as mulheres se vêm obrigadas a se entregarem ao estupro e uma delas é brutalmente assassinada.

A exemplo da literatura, o cinema conduz o nosso pensamento e envolvimento por meio de uma série de indicações que nos facilitem o reconhecimento da cena que se deseja construir. Esse é também o lugar antropológico de Marc Augé (1994)<sup>83</sup>, cujas referências típicas conferem ao homem sua identidade, definem sua relação com o meio em que vive e o situa no contexto histórico.

Na desconstrução feita por Saramago no texto literário e mantida na íntegra na adaptação do filme, identifica-se no local de isolamento um não-lugar, conceito definido por Marc Augé (1994) caracterizado por um novo entendimento de tempo – com a aceleração do mundo *high tec* o ontem constitui o passado, há uma super abundância de fatos; a produção de não-lugares diante da alta mobilidade social e da velocidade de fluxo de informações – estamos em todos os lugares, sem pertencer a nenhum, a exemplo de praças, supermercados, etc.; o enfraquecimento das referências coletivas e o exacerbado individualismo sem identidade; se caracterizam também pelas pessoas em trânsito – não geram identidade, são espaços de ninguém. Ele não tem características relacionais, identitárias nem históricas.

No filme, não há referências temporais nem espaciais do sanatório e não se sabe qual é o momento histórico da trama, a percepção do tempo se faz sentir apenas pelo decorrer da história, no antes e durante a cegueira. Um dos indicadores

---

<sup>83</sup> AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Trad. Lúcia Muczniak. Portugal: Bertrand Editora, 1994.

de curso de tempo é uma fruteira sobre a mesa, na casa do médico. Quando eles saem há três frutas frescas. Em seu retorno, elas estão murchas, mas não ressecadas, há também um vaso com flores e folhas, murchas, demonstrando que o espaço de tempo que ficaram fora de casa não foi tão longo.

Durante o tempo no isolamento, as máscaras sociais perdem a importância e necessidade. Os códigos sociais, os nomes, datas, começam a se perder num microcosmo governado pelos quatro sentidos que lhes restam. No entanto, esse novo não-lugar não se sustenta em uma forma pura, pois surgem novas relações humanas, ainda que sob novos códigos e regras: os recém-cegados se põem em contato com outra imagem de si e do outro. Já não existe o eu sem o outro. E isso é evidenciado na identidade partilhada dos cegos da ala 1 que reconstróem seu lugar antropológico. Outra cena contundente é a fala do médico, nas cenas finais, eles já estão fora do sanatório, na porta de um supermercado, quando a mulher dele entra para tentar saquear comida: “vou ficar aqui. Conheço o meu lugar.” (Médico, em *Ensaio sobre a cegueira*, 2008). Ela entra no supermercado, ele senta no chão do lado de fora e a espera, como um cãozinho.

O cinema projeta a imagem como um espetáculo que reflete a vida real e conduz o espectador a se identificar tanto com o herói quanto com o fora-da-lei. É o conceito de *ego-involvement*, formulado por Morin (1970), que nos faz identificar com a nossa semelhança ou com a dessemelhança: o eu alegre, simpático, inteligente, triste, prisioneiro, injusto. Os atos do fora-da-lei podem até ser reprovados, mas em alguma instância ele pode vir a cometer algum ato que venha a satisfazer os mais profundos e obscuros desejos das pessoas mais honestas. O filme pode despertar tanto uma identificação com o semelhante quanto com o estranho. Na perspectiva de Morin (1970, p. 128-129)<sup>84</sup> “o cinema, como o sonho, como o imaginário, acorda e revela vergonhosas e secretas identificações...”, a exemplo das cenas do filme em que a mulher do médico corta a garganta do rei da ala 3; o saque aos supermercados e às lojas; quando uma das mulheres coloca fogo no colchão da ala 3 para defender os companheiros das alas 1 e 2.

Os estereótipos e preconceitos apresentados no filme induzem a uma “vertigem da imagem” – expressão cunhada por Rivera (2008, p.43)<sup>85</sup> – pois coloca

---

<sup>84</sup> MORIN, Edgar, *op. cit.*, 1970, p. 128-129.

<sup>85</sup> RIVERA, Tania, *op. cit.*, 2008, p. 43.

o espectador em risco de ver a si próprio, vendo, como num êxtase, ele se transportaria para a tela e encarnaria aquela cena, com toda a potência de sentimento, de vaidade, autocomiseração ou vivenciaria seu preconceito dissimulado.

Os diálogos a seguir, em *Ensaio sobre a cegueira* (2008) mostram associação entre a sabedoria e a cegueira feita pelo ladrão do carro no filme em análise que diz: “quando fiquei cego aprendi a pensar”. Mostram o preconceito, em relação à associação do tom de voz à raça – quando um homem perfilado em fila indiana com a mão sobre o ombro do jovem negro, o atendente da farmácia, diz: “não vou dar minhas coisas só porque um preto mandou”, ao se referir ao rei da ala 3, que por sinal não era negro. O rapaz se desvencilha e responde: “não sabemos qual é a raça dele”. “Eu sei pelo tom de voz”, responde e tenta reencontrar o apoio no ombro do rapaz que o deixa sozinho.

Os valores e o sentido ético são, a todo momento, confrontados. Quando numa cena o médico entrega os bens de valor da ala 1 ao contador da ala 3, usurpados em troca de comida, percebe que ele escreve em Braille e estabelece-se o seguinte diálogo:

- Médico: Você é cego. Você é um cego normal.
- Rei da ala 3: Ele não é normal. Nasceu cego. E faz dele um super-herói neste mundo como o nosso. Portanto, tenha cuidado.
- Médico: De todos nós, um cego de nascença, deveria entender o que é empatia e decência humana.
- Rei da ala 3: Quietos. Ele é cego. Só isso. Isso não faz dele bom ou mau. Ele só é cego, e agora tem uma missão. A de cuidar dos doentes e famintos de sua ala.
- Médico: Como consegue dormir?<sup>86</sup>

A solidariedade requisitada pelo médico e que não foi sequer aventada pelo cego de nascença, mostra o outro lado da moeda: do cego que agora é quem enxerga naquele lodaçal de cegueira. A cena mostra que, quando dentre os videntes há um cego no ambiente, ele pode passar despercebido se não se manifestar,

---

<sup>86</sup> O papel de médico foi desempenhado por Mark Ruffalo e o de Rei da Ala 3 por Gael Garcia Bernal. *Ensaio sobre a cegueira* (2008).

também dentre os cegos uma pessoa vidente pode passar despercebida se não se manifestar. No primeiro caso é uma questão de omissão com falta de ética por parte das pessoas videntes, no segundo, por cretinice.

O caráter polimórfico da identificação permite esclarecer a verificação sociológica ligada à diversidade dos filmes e ao ecletismo no gosto do público. O *ego-involvement* pode se aplicar tanto aos filmes pautados na realidade quanto àqueles que possibilitam uma fuga da própria realidade. Esse sistema permite ao espectador adotar uma dentre várias possibilidades de postura de fuga e reencontro: fuga para si, fuga de si, reencontro em si, fuga e/ou reencontrar do mundo.

O Ensaio sobre a cegueira suscitou a fúria da Federação Nacional de Cegos (NFB, na sigla em inglês), com sede em Baltimore – Estados Unidos. Segundo o presidente daquela Federação Marc Maurer, o filme faz com que as pessoas identifiquem os cegos como monstros, incompetentes, vulgares e depravados, ao mesmo tempo em que reforça estereótipos incorretos e prejudiciais. A NFB organizou piquetes em 75 salas de cinemas em 21 estados americanos. Foi o maior protesto nos 68 anos de história da entidade. Cegos e simpatizantes distribuíram panfletos e cartazes. Um dos slogans dizia: eu não sou ator. Mas eu ajo como uma pessoa cega na vida real. O Estúdio Miramax lamentou os protestos e defendeu o diretor Fernando Meirelles ao afirmar sua dedicação em preservar a intenção e ressonância do aclamado livro que guindou Saramago ao Prêmio Nobel de Literatura.<sup>87</sup>

Xavier (2003, p. 367)<sup>88</sup> afirma que algumas pessoas tomam o cinema como “lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível” e cita como exemplo de revelação às avessas, uma situação extraída do documentário *Point of order* (1963) de Emílio de Antônio. Nesse filme é apresentada a remontagem da documentação colhida ao vivo nos interrogatórios, nas sessões de tribunal, referentes aos processos do período do macarthismo nos Estados Unidos. Uma cena mostra a inquirição de uma testemunha de acusação sendo interpelada pelo advogado de defesa de um militar, acusado de exercer atividades antiamericanas. O advogado mostra a essa testemunha uma foto em que aparecem

---

<sup>87</sup> *Protestos contra novo filme de Meirelles*. 10.09.2008. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/variedade/protestos-novo-filme-meirelles-348674.shtml>. Acesso em 15.10.2008.

<sup>88</sup> XAVIER, Ismail, *op. cit.*, 2003, p. 367.

o militar acusado e outra pessoa já indiciada anteriormente pelo mesmo motivo. A imagem mostra ambos conversando como que em intimidade e pergunta à testemunha se considera aquela foto como verdadeira e a resposta é sim. Em seguida, o advogado mostra à testemunha uma foto maior que traz em um de seus cantos, como uma figura de fundo, os dois personagens conversando, mas o foco da foto era uma situação pública, com muitas pessoas não suspeitas presentes. Percebe-se que a primeira foto era um recorte dessa segunda, na qual o réu e o interlocutor apareciam, e já não se percebia nenhuma cumplicidade. Ao inquirir novamente a testemunha, pergunta se após essa nova foto, ela ainda considerava a primeira foto como verdadeira, a resposta era sim. O que Xavier quis demonstrar foi que a testemunha nos surpreende com sua posição por apresentar a convicção de que a verdade estava em cada um dos pedaços da foto, que atestavam a realidade. A verdade nesse caso é soma, está presente em cada parte da foto.

Apesar do caso citado por Xavier (2003) referir-se a uma foto e de que no cinema as relações entre a imagem mostrada e sua significação serem mais complexas, o mesmo aconteceu com os representantes da NFB diante do filme de Meirelles. Cada cena do filme foi tomada como verdade, estando presente em cada cena isolada, e como soma, não importando o contexto, a história e a mensagem que o filme quis apresentar. Nas palavras de Xavier (2003), a montagem apenas sugere, o espectador é quem deduz. Ele afirma que:

As significações se engendram menos por força de isolamentos (como na foto comentada), mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente (XAVIER, 2003, p. 368)<sup>89</sup>.

Fernando Meirelles (2008, p.1)<sup>90</sup> considerou exagerados os protestos: “os personagens do filme não são cegos, são pessoas que ficaram cegas de um momento para o outro, sem nenhum tempo para a adaptação. O filme é sobre a

---

<sup>89</sup> XAVIER, Ismail, *op. cit.*, 2003, p. 368.

<sup>90</sup> *Filme suscitou reacção de activistas invisuais*: Fernando Meirelles acha exagerados os protestos contra Ensaio sobre a cegueira. 02.10.2008. Disponível em: <http://ultimahora.publico.clx.pt/noticia.aspx?id=1344688>.

natureza humana e não sobre a cegueira.” Em outro depoimento feito a Colombo (2009, p. E1)<sup>91</sup> Meirelles afirma: “eu não fui estudar o comportamento de cegos para dirigir os atores. Para mim essa história não é sobre cegos, é sobre o homem”.

O DVD recém lançado desse filme contém o recurso de áudio-descrição<sup>92</sup>, pioneiro no Brasil e que permite às pessoas que não enxergam a oportunidade de assistir a um filme sem ajuda de terceiros. Um grupo de pessoas cegas que trabalha no Instituto Dorina Nowill, em São Paulo assistiu à exibição feita pelo jornal Folha de São Paulo: a aposentada Olinda Haragutchi, de 76 anos, tem a mesma e diferente cegueira dos personagens do filme: ela vê tudo branco, mas não conseguiu acompanhar a história, porque havia muitas vozes e barulhos. Ela diz preferir o livro falado. As demais pessoas conseguiram acompanhar o filme, acharam o recurso da áudio-descrição interessante e se identificaram com as passagens referentes ao cotidiano deles, como os escorregões e as trombadas, com a discriminação e a dificuldade para se integrarem à sociedade. Uma das cenas considerada hilária foi quando o médico pediu para que levantassem a mão, num processo de votação. Antônio Carlos Grandi, 54 anos, que perdeu a visão recentemente, disse a Colombo (2009, p. E1)<sup>93</sup> que aqueles “eram todos cegos amadores”.

A última cena do filme sintetiza a sua essência – após o japonês recobrar a visão, aparece a narrativa do velho com a venda no olho:

Naquele momento o mesmo pensamento ocorreu a todos: ele foi o primeiro a ficar cego. Talvez, todos recobrem a visão também. A comemoração não era inteiramente por ele. Nos próximos dias, nas próximas semanas, ninguém dormirá de tanta ansiedade. Veriam de novo. Desta vez, iriam realmente ver. Quem seria inseguro a ponto de se prender ao cobertor da cegueira? Quem seria tolo a temer que sua intimidade fosse se perder? E essa mulher que estava tão estranhamente calada e que havia suportado esse terrível fardo e que

---

<sup>91</sup> COLOMBO, Sylvania. Uma palavra, mil imagens. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 jan. 2009. Caderno Ilustrada, p.E1.

<sup>92</sup> A áudio-descrição consiste em uma narração simultânea das cenas mesclada a diálogos, trilha sonora e sons, de forma apenas descritiva, sem nenhuma interpretação. O grupo responsável pelo roteiro da áudio-descrição do filme é formado por acadêmicos das Universidades Federais de Minas Gerais e da Bahia e da Universidade Estadual do Ceará.

<sup>93</sup> COLOMBO, Sylvania, *op. cit.*, 2009, p. E1.

agora estava de repente, livre? Ela já podia imaginar as vozes da cidade gritando: eu posso ver... Estou ficando cega, ela pensou.<sup>94</sup>

## Vermelho como o céu

Esse filme se diferencia em dois aspectos em relação aos outros dois analisados: é uma história real e um relato sobre a cegueira infantil. Apesar das pesquisas realizadas, não foram encontrados registros em outra fonte para consulta e aferição da fidedignidade sobre essa história, por isso é importante estar atento para o fato de que, como diz Carvalho (2003):

ao transpor para o cinema romances e biografias, até mesmo de cientistas, os roteiros nem sempre cumprem fielmente o conteúdo narrativo de obra e das vidas que neles transitam. Omitem e adicionam fatos, transmutam situações reais, invertem e esgarçam temporalidades, superpõem planos existenciais, bricolam restos culturais (CARVALHO, 2003, p. 90-91)<sup>95</sup>.

Por ser um filme com um protagonista infantil o primeiro pensamento ao iniciar o filme é: o menino deve ser uma criança muito triste. A primeira cena nos contradiz: mostra um grupo de crianças brincando de cabra-cega alegremente, no alto de uma plantação de feno, numa área rural italiana. Céu azul, em pleno verão. A sensação passa a ser outra: se todos enxergam... então, quando irá acontecer? E é uma criança que gosta de cinema e TV, que pede ao pai, sem condições financeiras, para comprar uma tv, para ter a sensação de ter um cinema em casa. Suspense... seu pai lhe dá uma chave de fenda e pede para ele consertar uma panela para a mãe... não aconteceu nada... Pai e filho vão ao cinema e assistem um faroeste, na primeira fila. Na manhã seguinte, durante a brincadeira com os amigos, Mirco dá uma pausa e vai à sua casa passar cola em um brinquedo que se estragou. Na

---

<sup>94</sup> Danny Glover desempenhou o papel do velho com a venda preta no olho. *Ensaio sobre a cegueira* (2008).

<sup>95</sup> CARVALHO, Edgard de Assis (org). *Enigmas da cultura*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 90-91.

curiosidade natural de criança, coloca um banco sobre uma cadeira, pega um rifle sobre a lareira, imita uma pontaria, e vai colocá-lo no lugar novamente. Desequilibra, cai, o rifle bate no chão, uma bala quebra os pratos sobre a lareira, cujos estilhaços cortam seus olhos. O pai chegando em casa, escuta o barulho, entra correndo em casa, o pega no colo e o leva ao hospital.

A construção da cena acontece num ritmo veloz, somente o som do caminhão e sua buzina. Todo o choque do evento, o primeiro atendimento, o traslado para o hospital em Pisa, o tratamento, a dor, a alta hospitalar, o sofrimento do garoto e dos pais não são mostrados.

Em seguida, aparece uma cena em que sentimentos caóticos e opostos se manifestam: a mãe em profundo sofrimento aceitando a cegueira, Mirco negando-a e o pai acreditando numa cura. Aparece o assombro diante do impedimento de Mirco continuar seus estudos na escola pública de Pontedera, pequena localidade próxima a Pisa, onde moram. Pela legislação italiana, cabe ao médico local indicar a escola especializada para que Mirco possa se instruir. Ele indica uma instituição religiosa, em Gênova – o Instituto Cassoni – a melhor escola gratuita para cegos, que funciona como internato, com direito de visita mensal dos pais.

O diretor do instituto, também cego, sinaliza para os pais que o Instituto priorizará a formação prática, não os estudos acadêmicos regulares, como era o desejo deles. Lá Mirco aprenderá um ofício de acordo com as suas habilidades: ele poderá ser tecelão ou operador telefonista. O desejo dos pais se choca com a linha de formação, pois priorizam a sua escolarização, a sua vocação profissional não é o primordial nesse momento. Na perspectiva do diretor, o que importa nesse momento não é o que seu filho ou os pais gostariam de fazer, mas suas limitadas aptidões.

Mirco conhece então seu primeiro e mais próximo amigo: Felice, que o assusta e desagrada quando toca seu rosto. Mirco não sabe que as pessoas cegas precisam apalpar.

Após a refeição saem todos para brincar no jardim. Acostumados com o ambiente são apenas guiados pela mãe, mas Mirco vai tateando, sem saber onde está. Uma voz pede por identificação. É Felice que havia subido em uma árvore por meio da escada esquecida por um jardineiro. Bate nela com o pé para que Mirco possa localizá-la e também subir. Aquele é o esconderijo de Felice, que o usa para

relaxar e para se esconder de Valerio, um colega malvado, a quem todos na classe obedecem.

Começam a se conhecer melhor, quando Felice conta a rotina nada animadora do instituto: eles não fazem nada especial, apenas estudam, comem e dormem. E viajam uma vez por ano para visitar um santuário. Felice indaga se Mirco consegue ver e ele responde como se tivesse 100% de visão. Indagado também desde quando está assim Felice informa: desde quando nasceu. Ocorre então um diálogo cheio de poesia: Felice pergunta sobre as cores e qual a favorita de Mirco. Ele diz que elas são lindas e suas preferidas são a azul e a marrom, e as descreve:

Azul é como andar de bicicleta e o vento bate em seu rosto...  
ou ... como o mar. E marrom... sente. É como a casca dessa árvore.  
Sente como é áspera. E vermelho? Pergunta Felice. É como o fogo.  
Como o céu no por do sol.<sup>96</sup>

Ao descer dessa árvore Mirco conhece as provocações e os punhos de Valério, o que lhe vale um castigo e uma descoberta que muda sua vida: em sua revolta, preso no dormitório, começa a desfazer as camas e mexendo em todos os armários, descobre em um deles um gravador de fitas cassete, em rolo. Descobre, Tateando, o funcionamento daquele aparelho.

Na manhã seguinte, Tateando sozinho novamente na hora do recreio, Mirco segue em direção a um som que anuncia pela RAI – Radio e Televisão Italiana, a introdução do terceiro episódio da transmissão das Aventuras de *Moby Dick*, uma novela baseada no livro de Herman Melville, adaptada por Armando Nicoloci e dirigida por Lorenzo Rossi. Assim ele conhece Francesca, a filha da zeladora, que estava na janela e também escutava a transmissão. Acreditando em Mirco, que diz enxergar e que conseguiu consertar sua bicicleta, ambos saem para um passeio, fugindo por uma fenda na cerca.

A vidente na garupa, o cego conduzindo no guidon, em uma aventura inaudita passeiam pela cidade, em velocidade, descendo ladeiras, vão à porta do cinema, cruzam perigosamente o caminho de uma locomotiva e ao voltar, se deparam com uma manifestação de trabalhadores. Conhecem um dos participantes da

---

<sup>96</sup> Mirco, personagem vivido por Luca Capriotti. *Vermelho como o céu* (2006).

manifestação: Ettore, universitário e operador do alto forno de uma siderúrgica, cego e ex-aluno do Instituto Cassoni, que explica a eles que não tem medo de trabalhar lá, sendo cego ele pode imaginar o alto forno como quiser. Ele sabe que é muito alto e grande... e o imagina como uma padaria que só faz pastéis para crianças gulosas.

Ao retornar ao instituto Mirco prende o microfone em um cabo de vassoura, passa-o pela janela e grava os pássaros. Pede ajuda a Felice para conseguir mais um rolo de gravador para fazer o trabalho sobre as estações do ano, tarefa demandada pelo professor em sala de aula. Ele sabe que há áudio livros na sala dos professores, mas para não perder as histórias que Felice gosta, resolvem pegar os áudio-livros do Evangelho que ninguém escuta. Mirco consegue criar uma forma para emendar aos dois rolos de fita. Usando a imaginação e criatividade de Mirco e com o apoio de Felice, começam a gravar os sons mais prosaicos como a água do chuveiro, o som do dedo molhado batendo na palma da mão, o sacudir de uma bandeja, o vento entrando pela janela, e a imitação do zumbido de abelhas feito por Felice. Leva o resultado para Francesca e diz: “essa história é dedicada a você. O título é: A chuva acabou, aí vem o sol.” Ao ouvir os sons, Francesca vai compondo a suas imagens: a chuva, caindo densa sobre a floresta, delicada sobre as folhas, batendo na janela, pingando suavemente numa flor; o vento agitando ruidosamente as árvores; uma abelha voando num campo de girassóis.

E a abelha se perde nas mãos do diretor do instituto, juntamente com o professor, que questiona sobre o resultado do trabalho sobre as estações do ano realizado por Mirco. À noite sonha que o sol se esconde em uma nuvem negra e ele tenta acompanhá-lo, de repente o sol reaparece, num crescente violento e o cega. Levanta-se e vai até o comutador da luz e acende e apaga intermitentemente a lâmpada. A zeladora acorda e pergunta o que ele está fazendo. Nervoso, responde que está estragado ou que a lâmpada deve ter se queimado. Volta para a cama, mas na manhã seguinte não vai à aula. O professor, Don Giulio, o visita e faz um acordo: entrega-lhe um gravador, pedindo segredo para esse gesto... em troca Mirco deverá aprender Braille.

No dia seguinte, as crianças brincam e Mirco vai encontrar com Francesca, pois agora podem gravar o tanto que quiserem. Ele pede a ela que conte uma história bonita. Ela começa a contar que havia uma bela princesa com 15 irmãos cujo pai, o rei, havia falecido. Ele utiliza folhas secas e uma torneira velha de um

poço artesiano para dar os sons tenebrosos da noite. Passa uma corrente pela quina de um móvel de aço para imitar o som de uma ponte levadiça. Mas percebe que usar apenas a Francesca, como narradora e como intérprete de todos os personagens empobreceria a história. Mirco chamou Felice para entrar na história e num instante mais três amigos do instituto já estavam envolvidos. Até concordam em fazer papel feminino, porque afinal, alguém terá que ser a madrasta na história. Para dar maior autenticidade, Mirco e Francesca fogem novamente de bicicleta e vão à usina pedir a Ettore para gravar os sons do alto forno: esse será o dragão. À noite, ele passa o som para os colegas no dormitório e todos se maravilham. Agora todos querem participar. Ele diz que fez os sons como se faz no cinema, despertando o interesse de todos por saber o que era o cinema e como um cego poderia assistir a um filme. Posteriormente, com um plano arquitetado, esperaram as irmãs de caridade dormir, trocaram os pijamas e foram ao cinema, com a ajuda de Francesca. Com o suporte inicial de Mirco para entenderem a história, todos se divertiram como nunca, souberam não ser necessário ter a visão perfeita para entender o filme.

Em outra cena o diretor anuncia que selecionará alguns alunos para uma peça teatral a ser apresentada aos pais no último dia de aula e não convida nenhum dos amigos de Mirco, nem ele próprio. Resolve então inserir na história um anjo e pede para chamar Felice. Nesse momento a irmã percebe a falta de um grande grupo, que estava no pátio já gravando a cena da batalha dos irmãos com o dragão, todos brandindo enormes colheres, conchas e escumadeiras como espadas. Para tentar amenizar a situação, Felice diz ao Diretor que não estavam fazendo nada de mais, estavam apenas se divertindo como no dia em que foram ao cinema. Diante desses fatos, o diretor expulsou Mirco do instituto.

Francesca fugiu novamente e pediu socorro a Ettore, que convocou os colegas de universidade e fazem uma enorme manifestação, congregando trabalhadores e estudantes contra a direção do Instituto Cassoni. O prefeito de Pontedera intervém porque os estudantes ameaçam a entrar em greve e os trabalhadores a fechar o alto forno da indústria, caso o aluno expulso não seja readmitido. Don Giulio, o professor, toma posição contrária à direção, quanto à expulsão de Mirco e quanto à apresentação aos pais: adota a história de Francesca e Mirco, envolvendo todos os alunos, alijando o diretor do processo.

No dia da apresentação, na entrada do teatro, todos recebem uma venda preta ao entrar. O professor informa que ele e as crianças resolveram fazer uma apresentação diferente e pede que coloquem as vendas. Começa o espetáculo.

O que vou contar hoje é uma história que aconteceu em outro tempo e lugar... muito, muito tempo atrás, na terra de Awaka, viviam uma princesa e seus 15 irmãos. (Felice, o narrador da história, personagem vivido por Simone Gulli. Vermelho como o céu, 2006).

Utilizando recursos diversos criados por Mirco, os efeitos de sonoplastia são produzidos em tempo real, além daqueles que já haviam sido gravados. Ora surgem sons suaves, melodiosos, ora sinistros e assustadores. A platéia se delicia com aquela sinfonia no escuro... e, à medida em que a narrativa prossegue novos personagens vão surgindo.

Como podemos ousar enfrentar o dragão, quando só de olhar para ele congelamos de medo? (Valerio, o irmão mais velho, personagem vivido por Andrea Gussoni. Vermelho como o céu, 2006).

O irmão menor teve uma idéia...

Vamos fechar os olhos assim não vemos ele. (*sic*) Certo, sabemos o caminho perfeitamente sem olhar. Se usarmos vendas o dragão não vai nos assustar com sua cara terrível. (Giacomo, o irmão menor, personagem vivido por Michelle Iorio. Vermelho como o céu, 2006).

Felice toca um tambor de latão e convoca a todos:

Atacar!!

E começa a batalha de colheres das panelas do refeitório. Em seguida, o narrador prossegue e travam-se os seguintes diálogos:

Felice: só o irmão menor não teve medo.

Giacomo: venha Elisa, vamos pular.

Elisa: não... não consigo, tenho medo.

Giácómo: me dá tua mão, vem.(*sic*).

Felice: os dois pularam no espaço e se transformaram em lindas gaivotas.

Valério: eles podem voar! Não é impossível! Venham!

Felice: todos decidiram segui-los. E um a um foi se transformando em gaivota. E foi assim que os 15 irmãos, junto com a irmã, voaram para muito longe. E eles viveram felizes, juntos, pelo resto de suas vidas.

Essa película funciona como uma fábula: há uma história dentro da outra, que se interconectam. A idéia dos príncipes irmãos, na narrativa da história, de fechar os olhos para não temer o dragão, remete à fala de Ettore – à sua perspectiva em relação ao alto forno – como também diz respeito à vida dos meninos de olhos fechados do Instituto Cassoni. Por retratar uma história verídica, Vermelho como o céu, como afirma Carvalho (2003, p.90)<sup>97</sup> “fornece o exemplo cabal da retroalimentação das esferas do real e do imaginário”.

Com sua sensibilidade e apurado senso estético sonoro Mirco mudou o seu mundo e o mundo dos meninos do instituto. Essa sonoridade, alma gêmea do cinema, funciona como um ativador emocional que nos transporta de imediato para a cena apresentada.

A dimensão do poder dos efeitos sonoros pode ser conferida ao lembrar as rádio-novelas, quando ainda não existia a tv: os efeitos de sonoplastia, a atuação dos atores e a narrativa. O som ativava o nosso imaginário e compúnhamos todas as cenas, como o fez Francesca.

De acordo com o filme:

Em 1975, após anos de pressão, o governo italiano aprovou a lei abolindo as escolas para cegos e permitindo estudantes cegos a frequentarem escolas públicas. Mirco deixou a escola quando fez 16

---

<sup>97</sup> CARVALHO, Edgard de Assis, *op. cit.*, 2003, p. 90.

anos. Apesar de nunca recuperar a visão, ele se tornou o mais famoso sonoplasta do cinema italiano.<sup>98</sup>

O título do filme – Vermelho como o céu – sintetiza a história de Mirco: a luz de seus olhos – um sol que está se pondo e se encaminhando para a cegueira. O filme articula a sensibilidade com racionalidade, sem ser piegas nem documental, integra expressões criativas, míticas e simbólicas e ultrapassa a dureza da cegueira infantil. Ainda assim, passamos pela cegueira de Mirco, como quem passa pela trilha voando de avião, como na ‘A Travessia de Benjamin’, citada por Nayse López (1999):

Uma trilha pelas montanhas é diferente quando se está caminhando por ela e quando se passa voando de avião. [...] O passageiro do avião vê apenas o caminho se estendendo pela paisagem, obedecendo aos ditames do terreno. Só aquele que segue a pé pela trilha passa a compreender a força que ela tem e como ela se manifesta. (LOPEZ, 1999, p. 1-2)<sup>99</sup>.

## Janela da alma

O documentário inicia mostrando uma textura... curvas... vincos... é um corpo. A câmera está tão próxima, que enxergo ainda apenas vincos, pêlos e pele, mas não consigo identificar qual parte do corpo é. A primazia do olhar e a forma com que a máquina de projeção exhibe a imagem me deixam cega pelo aturdimento da imagem.

Um a um os entrevistados vão aparecendo, sem que haja continuidade entre suas falas. O fio condutor da entrevista são os olhos e o olhar para quem tem algum tipo de problema de visão – desde uma miopia ou hipermetropia, passíveis de correção por meio de lentes de contato ou óculos, até algum tipo de deficiência visual. As entrevistas são apresentadas em etapas e por isso, alguns dos

---

<sup>98</sup> Legenda final em *Vermelho como o céu* (2006).

<sup>99</sup> LÓPEZ, Nayse. Benjamin e a passagem final: um pensamento contido na mítica maleta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06/02/1999, Caderno Idéias–Livros, p.1-2.

entrevistados aparecem mais de uma vez, numa sequência aleatória. Mas o contexto não se perde dada a articulação do documentário.

“Que vista rica! Estou vendo vocês todos de uma vez”. (Hermeto Pascoal, músico, estrábico absoluto, após alguns momentos de esforço visual concentrado. *Janela da alma*, 2002).

Na cena seguinte, surge José Saramago (*Janela da alma*, 2002), que apresenta seu ponto de vista:

Penso nos olhos, como os têm a águia ou o falcão. Nós vivemos dentro de uma possibilidade de ver que é nossa. De ver, supondo que nossos olhos são normais, de ver nem de menos nem de mais. E para tornar isso claro, eu digo que se o Romeu tivesse os olhos de um falcão provavelmente não se apaixonaria pela Julieta. Porque os olhos dele veriam uma pele que provavelmente não seria agradável de ver, porque a acuidade visual do falcão, cujos olhos o Romeu teria, não mostraria a pele humana tal como nós a vemos. (SARAMAGO, JANELA DA ALMA, 2002).

Saramago (*Janela da alma*, 2002) responde com sua habitual franqueza a uma pergunta não mostrada no vídeo:

Saber o que é a realidade? Se eu acreditar que Deus fez os meus olhos para que eu use visse a realidade tal como ela é... tudo bem, mas como sabemos que não é assim, não vale a pena perder tempo com isso. (SARAMAGO, JANELA DA ALMA, 2002).

Antônio Cícero (*Janela da alma*, 2002) é entrevistado sobre o título do documentário:

Se o olho é a janela da alma, você tem que olhar para essa janela com o outro olho e esse outro olho também é janela da alma. E aí, você tem que olhar por essa janela com outro olho. A janela não olha. Quem olha é um olho através da janela. É uma metáfora

complicada que não resolve o problema real do que é a visão. Você vai ao infinito com essa história de janela da alma e nunca chega na verdade à própria alma. (CÍCERO, JANELA DA ALMA, 2002).

O termo janela da alma foi cunhado por Merleau-Ponty em sua obra *O olho e o espírito*<sup>100</sup>, ensaio dedicado à pintura, no qual, como diz Dobrinesco (1969, p. 22) “faz da visão o encontro de todos os aspectos do ser e considera a pintura uma comunicação mais autêntica das coisas, [...] uma abertura ao mundo”<sup>101</sup>. Segundo Merleau-Ponty (1969),

O olho realiza o prodígio de abrir à alma aquilo que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas, e o deus destas, o sol. [...] O olho... pelo qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplação, é de tal excelência, que todo aquele que se resignasse à sua perda privar-se-ia de conhecer todas as obras da natureza cuja vista faz a alma ficar contente na prisão do corpo, graças aos olhos que lhe representam a infinita variedade da criação: quem perde os olhos abandona essa alma numa escura prisão onde cessa toda esperança de tornar a ver o sol, luz do universo.(MERLEAU-PONTY, 1969, p.100).

De acordo com Sacks (*Janela da alma*, 2002), se dissermos que os olhos são a janela da alma, “sugerimos de certa forma, que os olhos são passivos e que as coisas apenas entram. Mas a alma e a imaginação também saem”. Mas o que vemos, segundo ele, é constantemente modificado por nosso conhecimento, anseios, desejos e emoções, assim como pela cultura e teorias científicas mais recentes. Ele faz um comparativo com o imã e a limalha de ferro: vê-se ambos e pode se ver até mesmo o campo magnético do imã, mesmo sem o ver. É possível vê-lo com os olhos da mente.

---

<sup>100</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.

<sup>101</sup> DOBRINESCO, Grigore. Prefácio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Grifo, 1969, p. 22.

Wim Wenders (Janela da alma, 2002) amplia os horizontes do verbo ver: “felizmente a maioria de nós é capaz de ver com os ouvidos, de ouvir e ver com o cérebro, com o estômago e com a alma. Creio que vemos em parte com os olhos, mas não exclusivamente”.

Evgen Bavcar (Janela da alma, 2002) apresenta uma abordagem original. Ele é fotógrafo profissional e cego e inicia a entrevista em seu apartamento, sai e em seu trajeto vai concedendo sua entrevista. De início ele afirma:

Mas vocês não são videntes clássicos, vocês são cegos. Porque atualmente, vivemos em um mundo que perdeu a visão. A tv nos propõe imagens prontas e não sabemos mais vê-las. Não sabemos mais nada, porque perdemos o olhar interior, perdemos o distanciamento. Em outras palavras, vivemos em uma espécie de cegueira generalizada. (BAVCAR, JANELA DA ALMA, 2002).

Evgen (Janela da alma, 2002) afirma que mesmo sendo cego não abre mão de sua pequena tv e que com o excesso de clichês não é necessário ver fisicamente para entender o que está acontecendo. Se ele tem dúvida, telefona para alguém, mas nunca errou a interpretação. Ele perdeu a visão em dois acidentes, que considera como sendo acidentes de guerra, antes da guerra. No primeiro, aos dez anos perdeu o olho direito; depois, um detonador de minas atingiu o olho esquerdo. Já era cego quando tirou as primeiras fotos. Ele usou uma máquina emprestada da irmã e tirou fotos de colegas na escola. Levou a um fotógrafo que a revelou “e aconteceu o milagre: lá estavam as imagens. Fiquei chocado e surpreso. Disse a mim mesmo: não vejo as imagens e, contudo, sou capaz de fazê-las”. (BAVCAR, Janela da alma, 2002).

Na entrevista prepara-se para tirar uma foto de Spela Lenarcic (Janela da alma, 2002), uma modelo que o acompanha. Ela avisa: “estou a 40 cm do foco da câmera”. “Espere, vou medir” – diz ele. “Onde você está? Preciso medir a distância”. Ele se dirige até ela e confere a distância: “Perfeito” – diz Bavcar. (Janela da alma, 2002). E tira a foto, com um enquadramento impecável.

A escolha por uma foto do acaso ou por uma foto planejada nem sempre é uma opção do fotógrafo, a situação às vezes o determina. Diante de sua deficiência,

Bavcar apropria-se do recurso da foto planejada – que integra o corpo da arte e técnica da fotografia, como diz Entler (1998):

O acúmulo de tomadas de uma mesma cena é um recurso da criação fotográfica que corresponde à sua possibilidade de ensaio. O fotógrafo tenta várias tomadas, assim como qualquer pintor pode fazer vários esboços de seu quadro, antes da versão definitiva (ENTLER, 1998, p. 291).<sup>102</sup>

No documentário, Bavcar tira do bolso uma fotografia de uma garotinha e explica que é sua sobrinha, a quem fotografou em um campo que vira muito tempo atrás. Ele pediu a ela que corresse e dançasse. A sobrinha usava um sininho que ele escutava. “Na verdade, fotografei o sininho, mas este não pode ser visto. Trata-se então de uma fotografia do invisível” (BAVCAR, Janela da alma, 2002).

Superando o desafio da cegueira Bavcar (Janela da alma, 2002) conseguiu imprimir naquela imagem a centelha do acaso, o que não acontece com uma pintura. Ela exige poses planejadas, rigidez e grande dedicação de tempo na sua elaboração. Além dessa diferença entre pintura e fotografia, na primeira sobressai-se a perspectiva do pintor, o modelo compõe a cena que ele determina. Na fotografia, sobressai-se o modelo, que define sua atuação. Nesse caso, o fotógrafo é criatura e o fotografado, o criador.

Segundo Walter Benjamin (1987) ao olhar uma foto, instintivamente, procura-se pela centelha do acaso, como uma faísca de realidade e um elo que remete o momento exato em que a imagem foi capturada ao agora. Ao unir inconscientemente passado e presente o observador busca o imperceptível - um futuro que aquela cena impregnou. Benjamin (1987) explica-nos essa necessidade do observador em procurar realidade na imagem:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. [...] a fotografia revela esse inconsciente ótico,

---

<sup>102</sup> ENTLER, Ronaldo. Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes. In: SAMAIN, Etienne. Org. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 291.

como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1987, p.94).<sup>103</sup>

Perguntado como consegue fazer as fotografias *Bavcar* (Janela da alma, 2002) responde à questão, mas considero que toda a sua sensibilidade cai por terra, ao usar um recurso intimidatório: um espelhinho sobre a gola, e trava o seguinte diálogo:

Às vezes percebo por mim mesmo, ou escuto e oriento a máquina em direção à voz. Às vezes, alguém me conta. Às vezes, são os livros que me contam. Às vezes, é meu coração quem me conta. Às vezes, apaixono-me por uma paisagem ou por uma mulher e tento torná-la mortal, pois minhas fotos são bíblicas. Se faço nus de mulheres faço-o por razões bíblicas, pois quando Adão e Eva se deram conta de que estavam nus compreenderam também que haviam se tornado mortais. Eis porque fotografo a mortalidade das mulheres. É um pouco trágico, mas é lindo, ao mesmo tempo. É preciso dar-se conta da mortalidade das mulheres para amá-las mais, ao longo da vida e do tempo.

Lembro-me da época em que era mais jovem e perguntava aos rapazes: está vendo alguma moça bonita? Cheguei a me apaixonar por moças que agradavam a meus amigos, não a mim. Atualmente, prefiro olhar ao vivo. Isso é muito importante. Não devemos falar com a língua dos outros, nem utilizar o olhar dos outros, porque nesse caso, existimos através do outro. É preciso tentar existir por si mesmo.

Está vendo outros belos homens por aqui, além de mim? – pergunta ele a Spela, a moça a quem fotografou. Absolutamente nenhum, responde ela.

Espero que não esteja muito triste pelo fato de eu não a ver com olhar físico, mas apenas com o terceiro olho. Se for o caso, trago comigo um pequeno espelho. Vou lhe mostrar... (BAVCAR; LENARCIC, JANELA DA ALMA, 2002).

---

<sup>103</sup> BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. 1994, p.94.

E Bavcar (Janela da alma, 2002) mostra um espelho do tamanho de uma moeda de um real preso na gola de seu casaco e diz:

...e assim, você poderá se ver nele...caso a ausência do olhar seja frustrante para você. Mas não creio que seja, não é? O que me diz? Está vendo?

— Sim, estou vendo. Ela responde... mas não preciso disso, não é? Pergunta Spela. Ao que ele completa: de maneira alguma. (BAVCAR; LENARCIC, JANELA DA ALMA, 2002).

Em relação à dificuldade de enxergar, no filme Janela da Alma (2002) são apresentados três depoimentos interessantes:

- Walter Lima Júnior afirma que conheceu o mundo depois do cinema. Ele começou a sentir problema de visão exatamente nas sessões de cinema, ocasiões em que não via em foco, o que chamou a sua atenção. “Antes eu via bem e a partir de um determinado momento eu passei a não ver tão bem. E não foi a realidade que me chamou a atenção, foi o cinema”;
- Marieta Severo narra que já aconteceram várias vezes em cena, de uma de suas lentes de contato pular do olho, se sentir perdida no palco e nem conseguir ouvir direito. Ela sente desconforto emocional imediato e não consegue atuar sem olhar no olho do colega, pois se alimenta no olho do outro – é o seu guia. Não ver o seu colega em cena é como a morte;
- Wim Wenders disse que os óculos o tornam mais consciente do enquadramento. Quando tinha 30 anos tentou usar lentes de contato, mas mesmo usando-as e enxergando bem com elas, procurava pelos óculos, sentia falta do enquadramento proporcionado por eles. “Acho que a visão é mais seletiva. Temos mais consciência do que vemos de fato. Sem os óculos tenho a impressão de ver demais. Eu não quero ver tanto, quero ver de forma mais contida”. (WENDERS, Janela da Alma, 2002).

Esses relatos sobre o incômodo de não enxergar bem além e a inusitada afirmativa da preferência de Wenders (Janela da Alma, 2002) pela redução da visão,

revelam uma preocupação com as formas de transmissão e recepção da informação, fato constante na vida das pessoas cegas.

Diderot formulou no Século das Luzes um tratado sobre a cegueira intitulado 'Cartas sobre os cegos para o uso dos que vêem'. De acordo com Braune (2000, p.131) <sup>104</sup> “paradoxalmente, o cego presentificou-se como emblema do ‘Homem da Luz’ justamente por participar, por estar imerso em regiões a que outros não têm acesso”. Ao colocar Saunderson, um cego de nascença, como um geômetra e personagem principal do livro, Diderot identificou diferentemente a escuridão com o saber. Outro traço marcante do livro é o pensamento de Diderot, verbalizado por Saunderson, sobre a vaidade dos que vêem demais. Saunderson assim como Wim Wenders, também não desejava ver demais.

Wim Wenders (Janela da Alma, 2002) narra sua experiência de não-ver: sua tia preferida, irmã de seu pai, era cega. Quando era pequeno, tentava correr pela casa com os olhos fechados para saber qual era a sensação de não-ver. As experiências dele nunca ultrapassaram 30 minutos. Depois disso, ele tinha que abrir os olhos porque não aguentava mais. A sua tia perdeu a visão aos sete ou oito anos e nunca mais voltou a ver e ele não conseguiu saber o que era não-ver, o que era uma grande preocupação sua à época.

Ao entrevistar Arnaldo Godoy (Janela da Alma, 2002), fazem um percurso de carro, Arnaldo os guia e explica: “vocês estão vendo, eu tenho que ficar ligado e criar meus referenciais: descidas, subidas, barulho da rua...”. Ele nasceu com retinose pigmentar<sup>105</sup> e por volta dos 17 anos ficou cego. A primeira dificuldade é aceitar a cegueira, diz, mas Arnaldo narra que teve como facilitador a família numerosa e que morava junto. Os avós, filhos e netos, compunham uma família de uns 40 membros, numa só casa. Diariamente umas 50 pessoas almoçavam e tomavam café juntas. Seus pais tiveram sete filhos e nunca o diferenciaram dos irmãos, ele não sabe dizer se por uma tomada de decisão consciente ou não, seu pai não tinha boa condição financeira para sustentar todos os filhos. A filha dele, Madalena Godoy, também foi entrevistada, e relata que sempre teve orgulho do pai. Contava vantagem na escola

---

<sup>104</sup> BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p.131.

<sup>105</sup> Retinose pigmentar é uma distrofia retiniana que se inicia por volta dos 12 anos de idade manifestando-se como cegueira noturna, que evolui para a cegueira total em torno dos 60 anos. Há quatro tipos de retinose pigmentar, a mais rara – a degeneração macular microcística isolada, manifesta-se no adolescente ou jovem adulto. (Fonte de consulta: Rocha e Gonçalves, 1987, op. cit., p. 89-91).

pelo fato do pai não enxergar e tinha que provar levando-o para as colegas verem. Quando Madalena aprendeu a ler, não tinha como ter a ajuda do pai, isso serviu de estímulo para ler para ele.

Minhas filhas aprenderam a comer rapidamente, porque eu ia dar comida para a Madalena – a Bete dava aula de manhã – enfiava arroz na orelha, no cabelo, aí eu punha a travessa no chão, ela ficava fazendo a bagunça e aprendeu a comer rapidinho. E a falar rapidinho também, porque ela apontava uma coisa pra mim e eu não sabia o que era. (GODOY, Janela da Alma, 2002).

Madalena conta que ficou sabendo dessa história pelo pai, e sua mãe só soube dela 20 anos após ter acontecido: quando ela tinha um ano de idade, o pai estava com ela à beira-mar. Uma onda forte jogou ambos para lados diferentes e ele ficou perdido sem saber como procurar a filha, porque já era de tardinha e não havia ninguém na praia.

A sorte era o tal do contraste, era no poente. A água fica toda branca, leitosa, prateada do sol. A minha filha quando toma sol fica uma negra, que o Alabama não aceita. Eu... estático... passou aquela coisa negra na água, eu bati a mão... era ela. Daí a razão dos cabelos brancos. Foram 10 ou 20 segundos... séculos de angústia. (GODOY, Janela da Alma, 2002).

Godoy (Janela da alma, 2002) afirma que sempre que vai a algum lugar pede descrição detalhada e por isso seus sonhos sempre têm imagens, eróticas, inclusive. Ele os tem como qualquer homem. Na vida sexual e no relacionamento afetivo com mulheres as dificuldades são as mesmas enfrentadas por um homem vidente... nada diferente. O entrevistador pergunta se na relação sexual ele sente falta de ver. Godoy (Janela da alma, 2002) diz que não e que as parceiras gostam, porque o tato explora mais o corpo. Perguntado se as parceiras preferem ficar com a luz acesa ou apagada ele responde: “a maioria prefere ficar no zero a zero”.

Surge novamente Saramago (Janela da alma, 2002) e narra que estava sozinho em um restaurante em Lisboa e começou a imaginar o que aconteceria se todas as pessoas fossem cegas. Num solilóquio respondeu: “mas nós todos somos

cegos: cegos da própria vida, da razão, da sensualidade, cegos de tudo aquilo que faz de nós não um ser razoavelmente funcional no sentido da relação humana, mas o contrário, um ser agressivo, egoísta, um ser violento. Isto é o que nós somos”.

O fotógrafo franco-esloveno Bavcar (Janela da alma, 2002) volta à cena e diz que a imagem que mais lhe faz falta é aquela da qual todos carecem, isto é, poder ver a si mesmo com seus próprios olhos.

As pessoas acreditam que se vêem com seus próprios olhos, mas, assim como eu, precisam de um espelho. A diferença, é que no meu caso, os espelhos são diferentes. Mas isso é uma sorte para mim, porque dessa maneira evito me afogar, tal qual o infeliz Narciso. Sou um Narciso sem espelho. E isso, é uma sorte. (BAVCAR, JANELA DA ALMA, 2002).

Para desfazer a impressão ruim que identifiquei na primeira entrevista dada por Bavcar (Janela da Alma, 2002) a respeito do espelhinho em sua gola e que analisei como um recurso intimidatório, Bavcar (Janela da alma, 2002) modifica o contexto: a mulher que o acompanha pede: “Evgen, deixe-me ver se está tudo em ordem” – e se olha no espelhinho sob a gola dele. Dessa forma, esse Narciso sem espelho se vê pelos olhos do outro. Ele a toca no rosto e diz: “eu a toquei... toquei seu rosto. Isto quer dizer que a olhei de perto. Para vocês que enxergam, eu a toquei. Para mim, que sou cego, eu a olhei de perto”. (BAVCAR, JANELA DA ALMA, 2002).

Saramago (Janela da alma, 2002) afirmou que nunca na história os homens viveram tanto na Caverna de Platão como na atualidade, “porque as imagens que nos mostram a realidade substituem a realidade”. Por estarmos num mundo por ele denominado áudio-visual, estamos reproduzindo a situação das pessoas aprisionadas na Caverna de Platão: olhando as sombras como se fossem a realidade. “Foi preciso passar todos esses séculos para que a Caverna de Platão aparecesse finalmente na história da humanidade, que é hoje e vai ser cada vez mais”, diz Saramago (JANELA DA ALMA, 2002).

Nas palavras de Wenders (Janela da alma, 2002), “a maioria das coisas que vemos são fora de contexto”, porque as imagens não tentam mostrar seu significado, mas vender algo. No entanto, considera que “a necessidade fundamental do ser

humano é que as coisas comuniquem um significado, como uma criança, ao se deitar... ela quer ouvir uma história”. Não importa qual seja a história, o tema, nem a forma que ela seja contada, mesmo porque a criança dorme antes do fim, o importante é que o ato de contar uma história significa para ela segurança e conforto. “A estrutura da história cria um sentido. E nossa vida, de maneira geral, carece de sentido. Por isso, temos uma intensa sede de sentido”, diz Wenders (JANELA DA ALMA, 2002). Por outro lado, temos muita coisa em excesso, mas a única coisa que não temos em quantidade suficiente é o tempo. A maioria dos norte-americanos tem tudo em excesso, e para Wenders (Janela da alma, 2002), ter tudo em excesso, significa não ter nada. Isso reflete também na super-abundância imagética, que via de regra, condiciona as pessoas a não prestar atenção. Segundo ele, “somos incapazes de nos emocionar com as imagens. Atualmente, as histórias têm que ser extraordinárias para nos comoverem. As histórias simples... não conseguimos mais vê-las”. (WENDERS, JANELA DA ALMA, 2002)

Nesse reino da abundância, a afirmativa de Saramago (Janela da alma, 2002) soa perspicaz e ao mesmo tempo aterradora:

Vivemos todos numa espécie de Luna Parque. Do Luna Parque áudio-visual onde os sons se multiplicam, onde as imagens se multiplicam e onde nós, mais ou menos, creio eu, vamos nos sentir cada vez mais perdidos, perdidos em primeiro lugar de nós próprios e em segundo lugar na relação com o mundo. Acabamos por circular por aí, sem saber muito bem o que somos, nem prá que servimos, nem que sentido tem a existência. (SARAMAGO, JANELA DA ALMA, 2002)

A última cena do documentário é o nascimento de um bebê brasileiro, o Gabriel, e o *close* fecha na primeira vez em que ele abre os olhos.

## REVELAÇÕES – ENIGMA DECIFRADO?

*As estrelas de cinema vivem de nossa  
substância, e nós vivemos da substância delas.  
Secreções ectoplasmáticas de nosso próprio ser  
[...] E nós nos vestimos ingenuamente com  
esse tecido imaterial iridescente de estrelas.  
Onde está a estrela, onde está o homem?  
**Edgar Morin***

Embora esta tese não tenha o caráter de uma investigação psicanalítica nem a intenção de aprofundar por esse campo do conhecimento, é importante salientar que o cinema é a um só tempo espelho antropológico e psicanalítico, ao refletir a várias possibilidades de realidade: as de natureza prática, as imaginárias, as ligadas às carências, às relações com o outro e aos problemas da individualidade.

Contemporâneos, psicanálise e cinema este último não mereceu de Freud o mesmo interesse que outras produções artísticas, mas outros estudiosos estabeleceram correlações entre o cinema e a psicanálise, em termos de conteúdo dos filmes, dos personagens ou de todo o processo fílmico.

Retrocedendo no tempo, a imagem objetiva do cinematógrafo no período de 1896-97 passou a ser utilizada para a difusão de obras advindas do processo criativo e das fantasias do homem, a exemplo das peças teatrais. Surgiu um fluxo inesgotável do imaginário que perdura até a atualidade, mediante a introdução da história romanceada, da violência, do terror, da trama e outros gêneros.

Nesse reino do imaginário inaugurado passaram a coabitar as imagens projetadas, juntamente com as necessidades, os desejos, as culpas e os medos, confessos ou não. Todo esse amálgama deveria ser captado, modelado e demonstrado pelas imagens, para ativar os sonhos e a imaginação do espectador, dar concretude à literatura e demonstrar o potencial de encenação dos atores.

Técnica e fantasia se entrelaçaram. Enquanto no cinematógrafo a imagem foi tratada como fiel reflexo da realidade em seu caráter objetivo, o cinema conferiu à imagem a excentricidade dos sonhos e a envolveu com seu caráter subjetivo. Assim como no cinema, no plano onírico as imagens objetivas não se distinguem das imagens subjetivas e, em função dessa semelhança, ora nos portamos apenas como espectadores em nossos próprios sonhos, ora temos papéis marcantes em cenas mirabolantes, em que até mesmo os efeitos de George Lucas ficam a dever.

Não é por mero acaso que a linguagem da psicologia e a do cinema tantas vezes coincidem em termos como os de projeção, representação, campo, imagens. O filme foi construído à semelhança do nosso psiquismo total. (MORIN, 1970, p. 243)<sup>106</sup>.

Os domínios do cinema seguem as dimensões do campo mental, criando ilusões, fantasias ou deformações, aceitas como se refletisse a realidade objetiva. Uma batalha naval pode ser filmada em uma banheira e parecer tão real ao espectador que não duvidará do realismo das imagens. Por outro lado, como num labirinto de espelhos a imagem pode ser projetada de forma multivariada e apresentada segundo o tipo de espelho que a reflete: no antropológico ela pode ser reflexo das origens e tabus humanos; no psicanalítico a imagem pode refletir a fala do sujeito, mediante a lembrança revivida visualmente nos mínimos detalhes na busca de sintomas, ou ainda pela narrativa dos sonhos – enigma pleno de imagens a ser decifrado entre terapeuta e paciente; no cinema a imagem projetada pode ser o reflexo da imaginação, a representação de uma história real, uma reflexão sobre a imagem, sobre o sujeito, sobre si mesmo.

Essa tentativa de entender a perspectiva dos universitários cegos ou portadores de baixa visão diante do cinema, para alguns videntes foi considerada desnecessária, visto que essa atividade não seria uma prática comum a eles. No entanto, não foi o que a prática mostrou. Dentre os quatro alunos pesquisados apenas um não tem hábito de ir ao cinema, e afirmam que todos os amigos, também cegos, vão ao cinema habitualmente.

---

<sup>106</sup> MORIN, Edgar, *op. cit.*, 1970, p. 243.

A população pesquisada não nos permite projetar os dados coligidos ao universo existente de universitários cegos ou portadores de baixa visão, mas nos mostra a interação entre eles e essa máquina de sonhos. A escuridão do cinema e a escuridão da cegueira, para os videntes a primeira conforta, a segunda inquieta. Para os cegos, a primeira e a segunda – comunhão. O movimento entre claro e escuro poderia cindir os que enxergam e os que não, mas as imagens que mostram a fantasia ou o cotidiano reverberam no imaginário e incendeiam a imaginação tanto dos cegos quanto dos videntes.

O pensamento ocidental – pautado na hiper-cognização do olhar – que fragmenta e hierarquiza, exclui a possibilidade de uma pessoa cega sentir prazer pela sétima arte. E, como relata Morin na coletânea 'O método', esse pensamento degenera a percepção em relação ao outro, reduzindo-o com suas concepções fracionadas. Essa percepção leva os videntes a estender a escuridão dos olhos dos cegos ao seu fantasiar, à alegria e ao prazer. Essa obsessão imagética pode conduzir ao equívoco de que pela ausência de imagem e cor o plano emocional se torne diferente.

Para tentar entender a dialogia estabelecida pelos videntes em relação à escuridão dos cegos, em si e no ambiente, poderíamos, a exemplo de Morin, evocar seu poeta preferido, o sevilhano Antônio Machado, que em seus versos de *Provérbios y Cantares XXIX em Campos de Castilla*, para alguns mostra a incerteza, a angústia e se tomados em excertos, outros visualizam esperança: Caminhante, não há caminho, o caminho faz-se ao andar.

O fato dos entrevistados não enxergarem ou apresentarem grande dificuldade para enxergar não retirou deles o fascínio pela sétima arte. Eles criam sua tela pessoal, no mental o cenário se compõe. Videntes ou não, criamos incessantemente pequenos filmes em nossos devaneios – às vezes situações mal resolvidas, soluções que só se viabilizam no mental, futuros desenhados que se expiram com uma mudança de direção do pensamento. Existe em nosso interior um universo de representações, composto por símbolos e ao mesmo tempo palco de efetiva atuação. Fundem a magia do cinema e a concretude do teatro. Um minúsculo cinema na mente e um teatro no espírito, que abarcam os sonhos e a imaginação.

Para os entrevistados a imagem material efetivamente assume a qualidade de imagem mental. Ela é uma forma do objeto estar presente na própria ausência. Eles

sentem com tamanha intensidade a imagem, via efeitos sonoros, ruídos do ambiente da cena projetada, comportamento dos demais espectadores, pelos diálogos explícitos e sutis – a entonação e o timbre de voz, o ritmo do caminhar e a respiração dos atores. Os entrevistados se situam na trama sem usufruir os recursos imagéticos propostos pelos diretores. A imagem do filme pode ser sentida, na afirmativa de Morin (1970, p.32)<sup>107</sup> como uma “presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência”.

Identificar o caráter especular do cinema implica buscar uma reflexão sobre o personagem e sobre si mesmo. Na pesquisa perguntamos aos universitários cegos e aos portadores de baixa visão, a respeito de sua escolha, dentre os filmes assistidos, de um personagem que se identificasse com eles e que justificasse a escolha. Respondendo a essa questão, que consta na entrevista semi-estruturada apresentada como Anexo V, Paulo afirma: “que pergunta difícil... escolho um dos bobões do Debby e Loyd.”

Morin (1989) ao analisar os idiotas no cinema diz que ele, ao lado do aventureiro, é um dos personagens-chave do cinema ocidental. Tanta simpatia para com os idiotas se explica porque ele normalmente

desempenha o papel de bode expiatório, da vítima sem culpa, do burro de carga e, nos caos mais elaborados e depurados, ele não é apenas cômico, mas também patético e fraternal, sofredor, até se tornar um cordeiro místico. [...] o inocente prega um evangelho de amor não formulado mas evidente; seu sacrifício ou seu martírio têm um caráter redentor. (MORIN, 1989, p.142)<sup>108</sup>.

Perguntei a Paulo se ele não preferia escolher o Leonardo de Caprio do Titanic, outro filme que ele assistiu, por esse personagem fazer mais sucesso com as meninas e ele manteve a mesma resposta e argumentou:

---

<sup>107</sup> MORIN, Edgar, *op. cit.*, 1970, p. 32.

<sup>108</sup> MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p.142.

— *Eu o escolho porque é uma forma de rir da vida e rir do meu problema... rir da situação prá ver se ameniza... prá ver se resolve. A gente ri dos problemas prá não se deixar prejudicar por eles, prá superar os problemas, prá seguir e continuar.*

Na perspectiva de Carlos a indicação de personagens de filmes com os quais se identificou seria muito mais fácil se a fonte fosse a literatura. Para os personagens de cinema requereria um tempo extra, que lhe foi dado. Ao retornar para buscar essa resposta, ele indicou dois personagens: a professora Erin do filme *Escritores da liberdade*<sup>109</sup> e Sansão do filme épico *Sansão e Dalila*<sup>110</sup>. Em *Escritores da liberdade*, a professora encontrava enorme dificuldade para lecionar para uma turma de jovens brancos e negros. Para Carlos, com o intuito de facilitar o aprendizado e o entrosamento racial, a professora mudou seus métodos de ensino e por isso foi criticada por seus pares e contestada pela instituição, mas conseguiu seu objetivo. Outra indicação está no clássico *Sansão e Dalila* em que o herói tem a sua cabeleira, fonte de força, cortada traiçoeiramente por Dalila.

Justificando sua escolha, Carlos diz:

— *Gosto de personagens fortes, que ajudam as pessoas. Não escolhi Sansão pela sua força ou por gostar de brigas... nada disso... não gosto de brigas. Gosto de Sansão pela sua bondade. Ambos os personagens foram caridosos.*

<sup>109</sup> O filme é baseado na história real de Erin – a professora novata interpretada por Hilary Swank, interessada em lecionar Língua Inglesa e Literatura para uma turma de adolescentes, resistentes ao ensino tradicional e parte deles cumprindo pena judicial. Ela inspira seus alunos problemáticos a investir em seus sonhos e a continuar seus estudos, enfrentando os líderes de *gangs* em sala de aula. Esse filme de tem como título original *Freedom Writers*, foi dirigido por Richard LaGravenese, é uma produção binacional – EUA/ Alemanha, produzido em 2007 por Danny DeVito, Michael Shamberg e Stacey Sher. Tem como atores: Hilary Swank, Patrick Dempsey, Scott Glenn, Imelda Staunton, April Lee Hernandez, Mario, Kristin Herrera, Jacklyn Ngan, Sergio Montalvo, Jason Finn, Deance Wyatt, Vanetta Smith, Gabriel Chavarria, Hunter Parrish e Antonio Garcia.

<sup>110</sup> Este filme de produção americana de 1949, dirigido por Cecil B. DeMille, tem como título original *Samson and Delilah*, Hedy Lamarr interpreta Dalila e Sansão é interpretado por Victor Mature. Na história os judeus da Palestina governados por filisteus encontraram em Sansão um protetor. Com sua força descomunal Sansão desafia a ordem vigente e desperta o amor de Dalila, e inicialmente a despreza. Inconformada, Dalila decide seduzi-lo e ao descobrir a origem de sua extraordinária força vinga-se cortando sua cabeleira.

A entrevistada Marcela afirma que gostaria de ser o feminino do personagem Robson Crusóé, do filme de mesmo nome lançado em 1997, dirigido por Rod Hardy e George Miller, encenado por Pierce Brosnan como Crusóé e William Takaku como Sexta-Feira. O filme é uma adaptação do clássico conto do marinheiro que sobrevive a um naufrágio em uma ilha deserta, onde desenvolve suas habilidades para construir o aparato possível e similar à civilização, como ferramentas, material para alimentação, moradia e defesa. Robson Crusóé torna-se herói ao salvar o nativo Sexta-Feira, que seria sacrificado pelos canibais. Marcela identifica-se com o personagem, dadas a força e determinação que o mesmo apresenta.

Márcia, a irmã gêmea de Marcela, afirmou que não gostaria de ser nenhum personagem ainda que tenha gostado de alguns. Ela não consegue fazer essa conexão entre sua vida e um personagem de filme.

Morin (1989, p. 68-69)<sup>111</sup> afirma que de maneira geral “as estrelas femininas são objeto de atração masculina e do culto feminino” e que “as estrelas masculinas são objeto do culto feminino”, mas que a “preferência por estrelas do mesmo sexo é mais pronunciada entre os homens que entre as mulheres”. A indicação de Carlos ao elencar estrelas de ambos os sexos não demonstrou preferência nem reverência pelos atores. A beleza interior prevaleceu como a qualidade eleita para atrair sua atenção. É interessante notar que a figura masculina selecionada é um herói, um semideus, que possui qualidades superiores a qualquer homem comum. A personagem Erin é também uma heroína, num plano terreno. Já no caso de Marcela, apesar de ter indicado personagem de sexo oposto gostaria de encarnar a versão do personagem de mesmo sexo.

Os heróis dos filmes, a exemplo de Erin, Sansão e Crusóé, são também heróis no sentido divino, como nas mitologias, segundo Morin (1989) eles

atuam a meio caminho entre os deuses e os mortais; ambicionam tanto a condição de deuses quanto aspiram a libertar os mortais de sua miséria infinita. Na vanguarda da humanidade, o herói é o mortal em processo de divinização. Parente dos homens e dos

---

<sup>111</sup> MORIN, Edgar, *op. cit.*, 1989, p. 68-69.

deuses, os heróis dos mitos são, muito justamente, denominados semideuses. (MORIN, 1989, p.26)<sup>112</sup>.

A condição de herói mitifica astros e estrelas que os interpretam e fazem deles ídolos de acordo com a identificação estabelecida pelo público, sendo possível a variação em tipologia do mito, como exemplo: Marilyn Monroe – o mito da beleza; Brigitte Bardot – o da sedução e Carlitos – o da comédia. São idealizados e transformados em mito não apenas pelos papéis desempenhados, mas também pela estética que os envolve: a beleza, a empatia e a graça.

A aura que os reveste é responsável pela legião de fãs e a busca específica por filmes estrelados pelo astro ou estrela que cultuam. A esse respeito, o entrevistado Paulo afirmou não ter curiosidade em identificar quem é o artista nos papéis que desempenha nos filmes. Já Carlos disse que faz questão de identificá-lo, para confrontar o nível de seu desempenho com trabalhos anteriores e a atual participação será uma marca para possível retorno ao cinema com o mesmo ator ou para evitar determinado filme. As gêmeas Marcela e Márcia não se preocupam em identificar o artista, aceitam o novo papel que ele desempenha, fazendo o pacto de entrar no cinema e ver a cada filme surgir uma nova e distinta pessoa sendo encarnada na trama.

A hipótese levantada por Morin (1970) quanto à fotografia apresentar qualidades que o original não possuía – a qualidade de duplo – se confirma também no cinema. O homem tem no duplo a imagem anterior à consciência de si mesmo. Esse duplo é a imagem de si que o homem reconhece na sombra, no espelho, em seus sonhos, em seus processos alucinatórios e outras formas de representação. No cinema, o duplo está envolto em magia: na tela o homem extrapola tempo e espaço, se fere sem dor, um semideus que engana a morte. Cada filme que assistimos traz algum fragmento que lembra nossa vida ou nossos sonhos – os que temos dormindo ou mesmo acordados.

Esse espelho que reflete partículas de nós mesmos, em relação aos entrevistados, não mostrou a eles parte suas na tela, mostrou parte dos personagens que estão em seu interior. O fato de terem indicado heróis, pessoas fortes, determinadas e que auxiliam o outro, como seu desejo de identificação é um

---

<sup>112</sup> MORIN, Edgar, *op. cit.*, 1989, p. 26.

reflexo às avessas, é um desejo de ver a si mesmo no outro, por meio das qualidades que aprecia ou necessita e não uma tentativa de ver o outro em si, por meio da identificação com o personagem por seus atributos físicos ou pessoais, como tradicionalmente ocorre com os videntes.

O cinema foi comparado por Morin (1970) a uma máquina que vê pelo homem. Como afirma Epstein, citado por Morin (1970, p.242)<sup>113</sup> “revemos no écran o que o cinema já viu. O écran é o novo olhar que se impõe ao nosso”. Os entrevistados não se vêem na tela, não só por sua condição de cego ou de portador de baixa visão, mas por que os seus ideais é que se projetam da sua tela mental para aquela não visualizada do cinema, ao invés da idealização do cinema se projetar neles, como ocorre com os videntes.

É um cinema-olho que cumpre o seu papel de prótese, que registra, mostra e arquiva; para os videntes e não videntes um aparelho digestivo que digere, tritura e direciona o líquido de cultura para os demais membros do corpo: para o cérebro as indagações, charadas e segredos; para os ouvidos a polifonia de sentido; para a boca, a saliva que desaparece no terror e reaparece em abundância no beijo; para a pele e pelos que se eriçam nas visões além-túmulo; para os pés e pernas que se inquietam diante do perigo iminente; para o coração a adrenalina que nos faz pulsar; para o sexo que se lubrifica, em um gozo contido, público e ao mesmo tempo não denunciável e, para os próprios olhos, os jogos entre significado e significante, por vezes um convite a uma imersão, um banho salino, lacrimal, que não exige recato nem o exibicionismo da nudez, mas para alguns é constrangedor na mesma medida que se expuser suas emoções a nu. O cinema-olho se faz olhar, se faz emoção, olha pelos videntes, cegos e portadores de baixa visão, metamorfoseia, faz-se olho e olhar.

---

<sup>113</sup> MORIN, Edgar, *op. cit.*, 1970, p. 242.

## BIBLIOGRAFIA

ALVES, Rubem. Linguagem politicamente correta. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16/03/2010, Caderno Cotidiano, p. C2.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Trad. Lúcia Mucznik. Portugal: Bertrand Editora, 1994.

BABA, Clara Teruko Nagashashi. *Superando as limitações: a força da luz interior*. São Paulo: Paulinas, 1982.

BARRETO, Marco Heleno. *Imaginação simbólica: reflexões introdutórias*. São Paulo: Loyola: 2008.

BARTHES, Roland. Myth Today. In: SEGAL, Robert Alan. *Structuralism in Myth: Lévi-Strauss, Barthes, Dumézil and Propp*. S.l.: Taylor & Francis, 1996, p.1.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.94.

BELARMINO, Joana. *O que vê a cegueira: desatando os nós de uma experiência*. Disponível em: <http://intervox.nce.ufrj.br/~joana/textos/tecni06.html>. Agosto/2006. Acesso em 03/05/2007.

BOHM, David. *O pensamento como um sistema*. Trad. Teodoro Lorent. São Paulo: Madras: 2007.

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: *Obras completas*. Vol. I – 1923–1949. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1998, p.593 - 700.

BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sóciodiscursivo*. Trad. Anna Rachel Machado. São Paulo: EDUC, 2009.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*, trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: s.n, 1967.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Camila Craveira da Costa. *Corpo-mídia ou corpo suporte?* - representações do signo corpo em publicidades de perfume. 2005.145f. Dissertação (Mestrado). Orientador: Prof. Dra. Elaine Caramella. Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Bauru.

CARROL, Thomas J. A cegueira, o que ela é, o que ela faz e como viver com ela. Trad. Jurema Lúcia Venturine e Ana Amélia da Silva. Fundação para o Livro do Cego no Brasil. São Paulo: 1968, citado por (s/d\_2), Elizabet Dias de. *A cegueira adquirida e a ilusão da cura*. Disponível em: <http://www.bancodeescola.com/cegueira.htm>. Acesso em: 24/08/2006.

CARVALHO, Edgard de Assis. *Enigmas da cultura*. São Paulo: Cortez, 2003.

\_\_\_\_\_, Cinema, educação e cidadania. *Cultura Crítica: Revista cultural da APROPUC*. São Paulo: 2006, N<sup>o</sup>. 4, 2<sup>o</sup> semestre.

\_\_\_\_\_, Diálogos do corpo. In: GARCIA, Wilton (org.). *Corpo & Interatividade*. Estudos contemporâneos. São Paulo: Factash, 2008, p. 27-38.

CÁS, Danilo da. *Hesíodo: o mito e a vida*. Bauru: Edusc, 1996.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Vida e obra de Espinosa, p. xviii. In: ESPINOSA, Baruch de. *Os pensadores*. Trad., Marilena Chauí et al. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.31-64.

COLOMBO, Sylvia. Uma palavra, mil imagens. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 jan. 2009. Caderno Ilustrada, p.E1.

COSTA FILHO, Gomes da. *A cegueira de Camilo no departamento de oftalmologia da associação paulista de medicina*. São Paulo: 1973 (edição do autor).

CROS, Chimênia; MATARUNA, Leonardo; OLIVEIRA FILHO, Ciro W. de; DE ALMEIDA, José J. G. *Classificações da deficiência visual: compreendendo conceitos esportivos, educacionais, médicos e legais*. Revista digital. Buenos Aires. Año 10. no. 93. Febrero 2006. Disponível em: <http://www.efdeportes.com>. Acesso em 03/05/07.

DOBRINESCO, Grigore. Prefácio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.

DURAND, Gilbert. *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994. Tradução: Prof. Dr. José Carlos de Paula Carvalho. Disponível em: [http://www.marculus.net/textos/Olimaginario\\_G\\_Durand\\_traducao.pdf](http://www.marculus.net/textos/Olimaginario_G_Durand_traducao.pdf). Acesso em 01.09.08.

ELIADE, MIRCEA. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

*Ensaio sobre a cegueira* (Blindness). Direção: Fernando Meirelles. Produção: Niv Fichman, Andrea Barata Ribeiro, Sonoko Sakai. Intérpretes: Julianne Moore, Mark Ruffalo e outros. Roteiro: Don Mckellar. São Paulo, Japão, Canadá: Fox Filme do Brasil, 2008. Filme em sala de cinema, 118 min.

ENTLER, Ronaldo. Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes. In: SAMAIN, Etienne. Org. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

EUGÊNIO, Fernanda. De como olhar onde não se vê: ser antropóloga e ser tia em uma escola especializada para crianças cegas. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p.208-220.

*Filme suscitou reação de ativistas invisuais*: Fernando Meirelles acha exagerados os protestos contra 'Ensaio sobre a cegueira'. 02.10.2008. Disponível em: <http://ultimahora.publico.clix.pt/noticia.aspx?id=1344688>.

FUGITA, M. *A percepção do próprio nadar, de nadadores deficientes visuais e nadadores videntes*. 2002. 81f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Educação Física, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2002.

GERVAISEAU, Henri Arraes. A atualidade da imagem e a imagem da atualidade. In: *Revista Digital de Cinema Documentário*, dez/ 2006, p. 139-163. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt>. Acesso em 15/10/08.

GUAL, Carlos Garcia (1987). *La mitología*. 1ª ed. Madrid: Editorial Montesinos. 1997.

HOULE, Michelle M. *Gods and Goddesses in Greek Mythology*. Berkeley Heights, 2001. Disponível em <http://www.scribd.com>. Acesso em 02.09.08.

*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE*. Disponível em <http://www.ibge.org.br>. Acesso em 14/08/04 às 20:40h.

*Janela da alma*. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Flávio R. Tambellini. Intérpretes: José Saramago, Oliver Sacks e outros. Roteiro: João Jardim. Brasil: 2002. Fita VHS, 73 min.

JULIBONI, M. *Brasil precisa se preparar para consumidor mais velho*. Portal Exame, 09/09/2004. Disponível em: [http://portalexame.abril.com.br/marketing/conteudo\\_48470](http://portalexame.abril.com.br/marketing/conteudo_48470). Acesso em 20/09/2004.

KAUCHAKJE, S. Inclusão: uma perspectiva social e da conquista dos direitos. In: QUEVEDO, A. A. F.; OLIVEIRA, J.R. de; MANTOAN, M.T.E. *Mobilidade, comunicação e educação: desafios à acessibilidade*. Campinas: Edição do autor: 1999.

KLEEGER, Georgina. Eyewitness Culture. *Journal of visual culture*. Vol. 4. 2005. p.179-190. Disponível em: <http://vcu.sagepub.com>. Acesso em 15/02/2006.

LEVY, Robert. Emotion, knowing and culture. In: SWEDER, Richard; LEVINE, Robert (orgs). *Culture theory: essays on mind, self and emotion*. New York: Cambridge University Press, 1985, p. 214-247.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

LIMA, Francisco José de; LIMA, Rosangela A. Ferreira; SILVA, José Aparecido. *A preeminência da visão: crença, filosofia, ciência e o cego*. Centro de Estudos Inclusivos – Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <http://www.bengalalegal.com/haptico.php>. Postado em 23.08.2007. Acesso em 10.08.2008.

LISSOVSKY, Maurício. Sob o signo do “Clic”: fotografia e história em Walter Benjamin. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. M. (org). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. 3ª ed. Campinas: Papirus, 1998.

LOPES, Eliane Marta Teixeira. Prefácio: Vá ao cinema. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Souza Miguel (organizadores). *A mulher vai ao cinema*. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LÓPEZ, Nayse. Benjamin e a passagem final: um pensamento contido na mítica maleta. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06/02/1999, Caderno Idéias–Livros, p.1-2.

LUSSEYRAN, Jacques. *Cegueira, uma nova visão do mundo e o cego na sociedade*. Trad. Heinz Wild. São Paulo: Associação Beneficente Tobias, 1983.

MAIA, Wagner Ribeiro Maia. *O exemplo de vida de um exemplo de vida*. Testemunho. Disponível em: <http://www.bengalalegal.com/wagner.php>. Postado em 17.10.2004. Acesso em 10.10.2008.

MARIOTTI, Humberto. *Os cinco saberes do pensamento complexo*. Comunicação às 3as Conferências Internacionais de Epistemologia e Filosofia. Campus Acadêmico de Viseu, Abril/2002.

MEIRA, Mônica Birchler Vanzella. *Estágios Refragentes da Experiência Humana*. 2008. 260f. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, São Paulo.

MELO, Ana Carolina Staub de. *Contribuições da epistemologia histórica de Bachelard no estudo da evolução dos conceitos da óptica*. 2005. 198f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Educação Científica e Tecnológica, Florianópolis.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Gerardo Dantas Barretto. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.

\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Trad. António-Pedro Vasconcelos. 1ª ed. 1958. Lisboa: Moraes, 1970.

\_\_\_\_\_. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Dulce Matos. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

\_\_\_\_\_. *Complexidade e transdisciplinaridade: a reforma da universidade e do ensino fundamental*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. Natal: EDUFRRN, 1999.

MORIN, Edgar; MOIGNE, Jean-Louis Le. *A inteligência da complexidade*. Trad. Nurimar Maria Falci. São Paulo: Peirópolis, 2000.

MUNSTER, M. A. VAN; ALMEIDA, J. J. G. Atividade física e deficiência visual. In: GORGATTI, M. G.; COSTA, R. F. *Atividade física adaptada: qualidade de vida para pessoas com necessidades especiais*. São Paulo: Manole, 2005.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das letras, 2003.

PARETO, Vilfredo. *Compendio di sociologia generale*. Einaudi Editore. Torino, 1978, p. 196.

*Press book* – Ensaio sobre a cegueira, disponível em: [www.ensaiosobreacegueirafilme.com.br](http://www.ensaiosobreacegueirafilme.com.br). Acesso em 15/10/08 às 20:24h.

*Protestos contra novo filme de Meirelles*. 10.09.2008. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/variedade/protestos-novo-filme-meirelles-348674.shtml>. Acesso em 15.10.2008.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROCHA, Hilton. *Páginas esparsas IV de cegueira e cegos ilustres II*. Belo Horizonte: Barvalle, 1990.

ROCHA, Hilton; GONÇALVES, Elisabeto Ribeiro. *Ensaio sobre a problemática da cegueira: prevenção, recuperação, reabilitação*. Belo Horizonte: Fundação Hilton Rocha: 1987.

SÁ, Elizabet Dias. *A bengala e a mulher invisível*. Disponível em: <http://www.bancodeescola.com/mulher.htm>. (s/d\_1). Acesso em 24.08.2006

\_\_\_\_\_. *A cegueira adquirida e a ilusão da cura*. Disponível em: <http://www.bancodeescola.com/mulher.htm>. (s/d\_2). Acesso em 24.08.2006

SALES, Léa Silveira. *Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário*. Revista do Departamento de Psicologia - UFF, v. 17 - nº 1, p. 113-127, Jan./Jun. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v17n1/v17n1a09.pdf>.

Santo Agostinho. Confissões. X. *Coleção Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p.230.

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

SENNETT, Richard. O declínio do homem público – as tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, citado por CAMPOS, Camila Craveira da Costa. *Corpo-mídia ou corpo suporte?* - representações do signo corpo em publicidades de perfume. 2005.145f. Dissertação (Mestrado). Orientador: Prof. Dra. Elaine Caramella. Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Bauru.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho; Bosco, Mariza Perassi. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ramos*. Trad. Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

SIEBERS, Tobin. *Disability in theory: from social constructionism to the new realism of the body*. American Literary History. Oxford University Press. 2001, p.737-754.

SOUTH, J. *Disability as diversity*. Quill Magazine. August 2003, p.20-24. Disponível em <http://www.spj.org>. Acesso em 26/05/2004 às 20:21h.

*Vermelho como o céu* (Rosso como il cielo). Direção: Cristiano Bortone. Produção: Daniele Mazzocca e Cristiano Bortone. Intérpretes: Luca Capriotti, Francesca Maturanza e outros. Roteiro: Paolo Sassanelli, Cristiano Bortone e Monica Zapelli. Itália: 2006. DVD. 96 min.

VIGOTSKY, Lev Semenovich. *A construção do pensamento e da linguagem*. 2ª. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VON FRANZ, Marie-Louise. *C. G. Jung: seu mito em nossa época*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 10ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das letras, 2003, p. 367-384.

## ANEXOS

### ANEXO I

#### Ensaio sobre a cegueira (Blindness)

##### • ELENCO

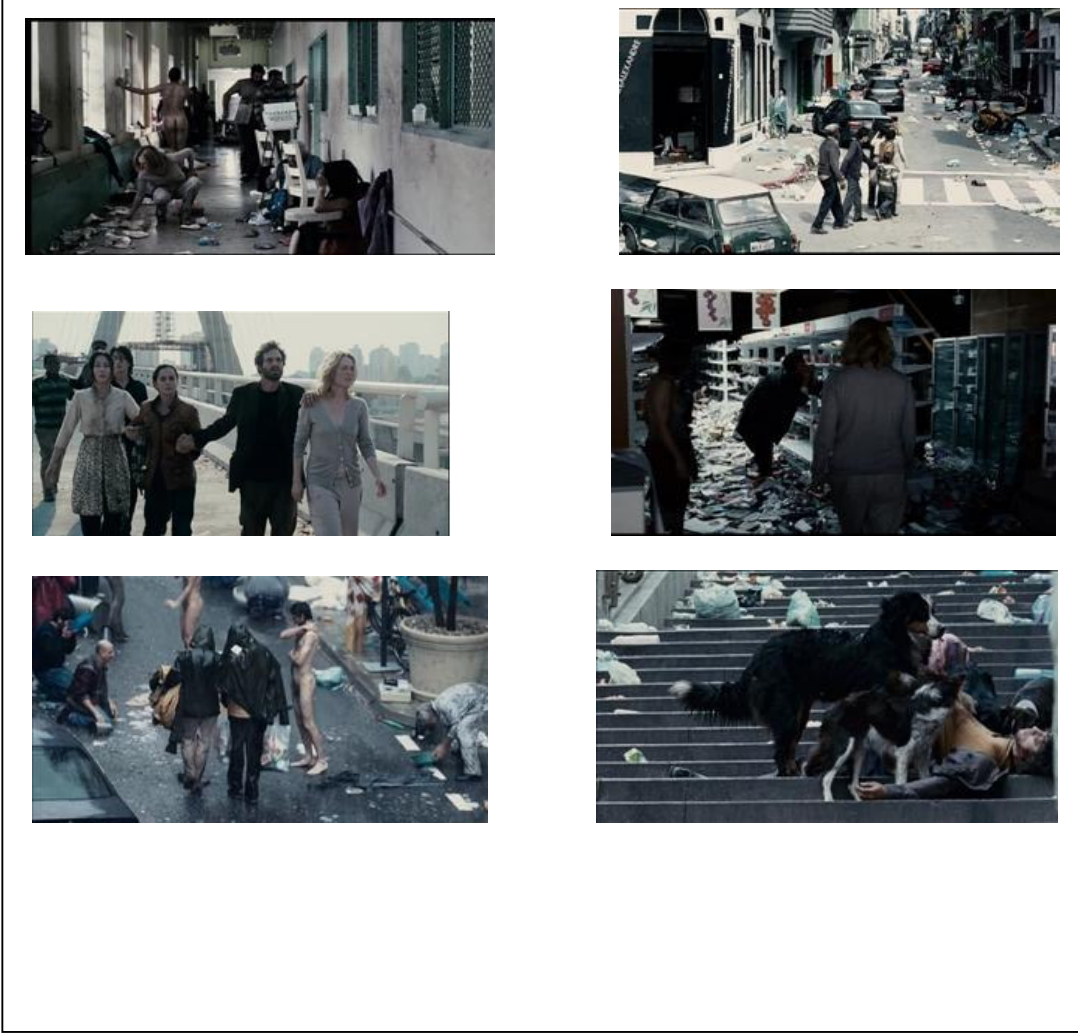
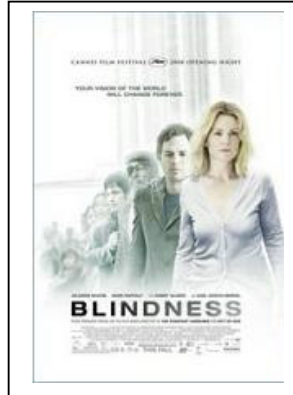
Mulher do Médico	JULIANNE MOORE
Médico	MARK RUFFALLO
Mulher dos Óculos Escuros	ALICE BRAGA
Primeiro Homem Cego	YUSUKE ISEYA
Mulher do Primeiro Homem Cego	YOSHINO KIMURA
Ladrão	DON MCKELLAR
Contador	MAURY CHAYKIN
Velho da Venda Preta	DANNY GLOVER
Rei da Ala 3	GAEL GARCÍA BERNAL
Criança	MITCHELL NYE

##### • FICHA TÉCNICA

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

Fonte: <http://www.ensaiosobreacegueirafilme.com.br>. Acesso em 15/10/08 às 20:22h.

**ANEXO I**  
**Ensaio sobre a cegueira (Blindness)**  
**Mini posters**



## ANEXO II

### Vermelho com o céu (Rosso como il cielo)

#### • ELENCO

Mirco	LUCA CAPRIOTTI
Felice	SIMONE GULLI
Francesca	FRANCESCA MATURANZA
Concettina	CLOTILDE DE SPIRITO
Direttore	NORMAN MOZZATO
Davide	FRANCESCO CAMPOBASSO
Ettore	MARCO COCCI
Valerio	ANDREA GUSSONI
Suor Santa	PATRIZIA LA FONTE
Don Giulio	PAOLO SASSANELLI

#### • FICHA TÉCNICA

Gênero	DRAMA
Duração	96 minutos
Estúdio	ORISA PRODUZIONI
Distribuição	CALIFORNIA FILMES
Direção	CRISTIANO BORTONE
Roteiro	PAOLO SASSANELLI, CRISTIANO BORTONE E MONICA ZAPELLI
Produção	DANIELE MAZZOCCA; CRISTIANO BORTONE
Música	EZIO BOSSO
Fotografia	VLADAN RADOVIC
Desenho de Produção	DAVIDE BASSAN
Figurino	MONICA SIMEONE
Edição	CARLA SIMONCELLI

Fonte: <http://www.rossocomeilcielo.it>. Acesso em 15/10/08 às 20:22h.



## ANEXO III

### Janela da alma

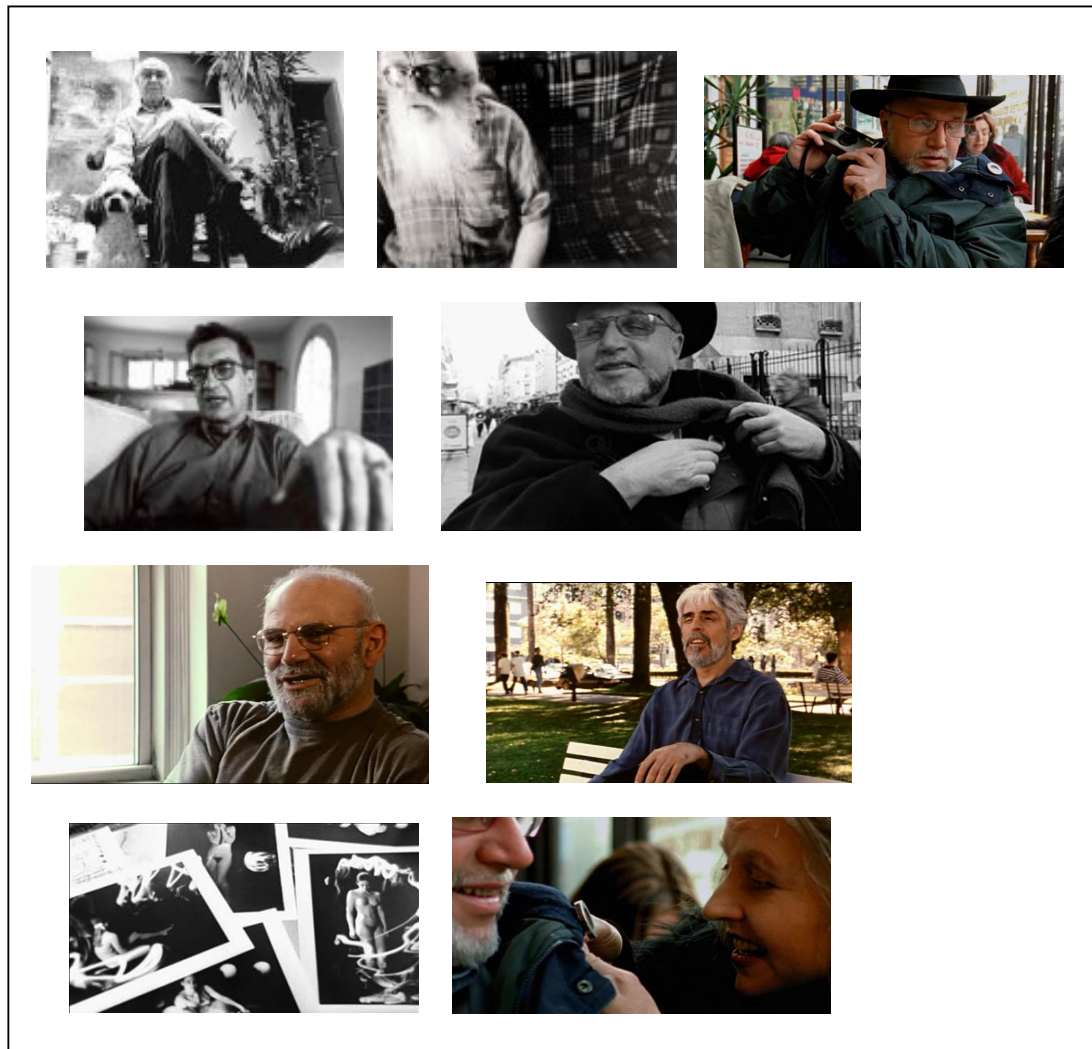
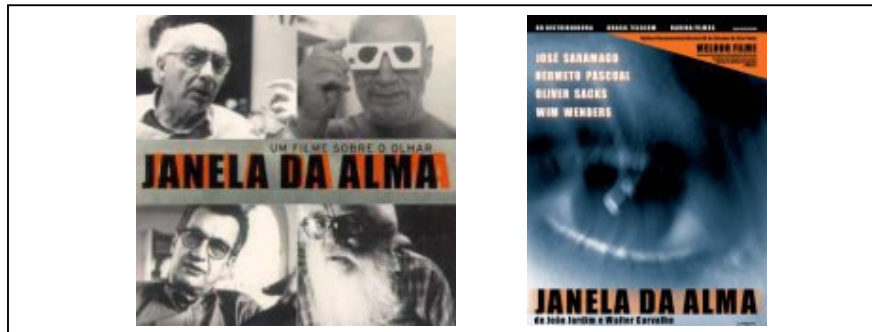
#### • ELENCO

JOSÉ SARAMAGO
WIM WENDERS
OLIVER SACKS
EVGEN BAVCAR
PAULO CEZAR LOPES
AGNES VARDA
MARIETA SEVERO
ARNALDO GODOY
HANNA SHYGULLA
CARMELLA GROSS
JOÃO UBALDO RIBEIRO
WALTER LIMA JR.
HERMETO PASCOAL
ANTÔNIO CÍCERO
MADALENA GODOY

#### • FICHA TÉCNICA


Gênero	Documentário
Duração	73 minutos
Estúdio	RAVINA FILMES
Distribuição	COPACABANA FILMES
Direção	JOÃO JARDIM e WALTER CARVALHO
Roteiro	JOÃO JARDIM
Produção	FLÁVIO R. TAMBELLINI
Música	JOSÉ MIGUEL WINICK
Fotografia	WALTER CARVALHO
Edição	KAREN HARLEY e JOÃO JARDIM

## ANEXO III

Janela da alma  
Mini posters

**ANEXO IV**  
**FILMOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA CEGUEIRA**


**1 – Luzes da cidade**

<p><b>Título original:</b> City Lights  <b>Sinopse:</b></p> <p>O vagabundo Carlitos tem um amigo milionário que só o reconhece quando está bêbado e enfrenta várias confusões para ajudar uma vendedora de flores cega a superar suas dificuldades financeiras e a fazer uma cirurgia para recuperar a visão. É um filme mudo, embora se já estivesse em plena efervescência do uso do cinema falado na década de 30. Foram utilizados alguns efeitos sonoros, mas nenhum diálogo.</p>	
<p><b>Ficha Técnica</b></p> 	<p><b>Ano de lançamento:</b> 1931  <b>País:</b> Estados Unidos  <b>Duração:</b> 83 min.  <b>Gênero:</b> Comédia  <b>Diretor:</b> Charles Chaplin  <b>Trilha Sonora:</b> Charles Chaplin, José Padilla</p> <p><b>Distribuidora do DVD:</b> Warner</p>
<p><b>Elenco</b></p>	<p>Charles Chaplin          Virginia Cherrill          Harry Myers          Florence Lee          Al Ernest Garcia          Hank Mann          Victor Alexander          Eddie Baker          Tom Dempsey          T.S. Alexander          Harry Ayers</p>

## ANEXO IV

### FILMOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA CEGUEIRA

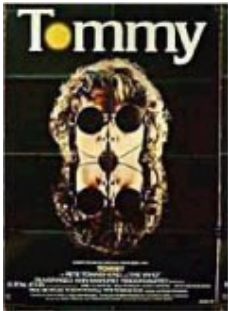
#### 2 – A verdadeira glória

<p><b>Título original:</b> The real glory</p> <p><b>Sinopse:</b> Filipinas, 1906. Uma insurreição de rebeldes faz o exército americano em Manila agir. Sem poder mandar exércitos, é decidido levar especialistas para a região dominada pelos rebeldes, para ensinar os nativos a se defenderem. São enviados: o capitão George Manning (Russell Hicks), que conhece o território rebelde; o capitão Steve Hartley (Reginald Owen), o melhor instrutor na ativa; o tenente Swede Larson (Broderick Crawford), que jamais desobedeceu uma ordem; e o tenente McCool (David Niven), que jamais obedeceu uma ordem, mas é o melhor nas Filipinas. Junto com eles está o tenente Bill Canavan (Gary Cooper), um médico da marinha, que tem como função manter os outros quatro vivos. Rafael (Charles Waldron) é um padre que sempre viveu na região e o coronel Hatch (Roy Gordon) está baseado em Mysang (conhecido como o alçapão filipino. Logo o coronel Hatch será morto por um guerreiro, em uma missão praticamente suicida, enviado pelos rebeldes. O próximo comandante, Manning, tem o mesmo fim. Então Hartley assume o comando, mas ele carrega um problema que ninguém sabe: <b>está ficando cego.</b></p>	
<p><b>Ficha Técnica</b></p> 	<p><i>Título Original:</i> The Real Glory  <i>Gênero:</i> Aventura  <i>Tempo de Duração:</i> 95 minutos  <i>Ano de Lançamento (EUA):</i> 1939  <i>Estúdio:</i> Samuel Goldwyn Company  <i>Distribuição:</i> United Artists  <i>Direção:</i> Henry Hathaway  <i>Roteiro:</i> Robert Presnell Sr. e Jo Swerling, baseado em livro de Charles L. Clifford  <i>Produção:</i> Samuel Goldwyn e Robert Riskin  <i>Música:</i> Alfred Newman  <i>Fotografia:</i> Rudolph Maté  <i>Desenho de Produção:</i> Julia Heron  <i>Direção de Arte:</i> James Basevi  <i>Figurino:</i> Jeanne Beakhurst  <i>Edição:</i> Daniel Mandell</p>
<p><b>Elenco</b></p>	<p>Gary Cooper (Dr. Bill Canavan)  David Niven (Tenente Terence McCool)  Andrea Leeds (Linda Hartley)  Reginald Owen (Capitão Steve Hartley)  Broderick Crawford (Tenente Swede Larson)  Kay Johnson (Mabel Manning)  Russell Hicks (Capitão George Manning)  Vladimir Sokoloff (Datu)  Benny Inocencio (Miguel)  Charles Waldron (Padre Rafael)  Rudy Robles (Tenente Yabo)  Tetsu Komai (Alipang)  Roy Gordon (Coronel Hatch)  Henry Kolter (General)</p>

## ANEXO IV


### FILMOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA CEGUEIRA

#### 3 – Tommy

<p><b>Título original:</b> Gin Gwai ( The eye )</p> <p><b>Sinopse:</b></p> <p>Durante a 2ª Guerra Mundial o capitão Walker (Robert Powell), um piloto, é dado como morto, mas quando ele retorna encontra Nora (Ann-Magret), sua mulher, com Frank (Oliver Reed), seu amante. Walker é morto por Frank e, ao presenciar o assassinato de seu pai, Tommy (Roger Daltrey) recebe a ordem de Nora e Frank de nada dizer acerca do ocorrido. Assim ele se torna uma criança cega, surda e muda, mas seu problema é de natureza psicológica. Com o tempo torna-se um campeão de fliperama e, mais tarde, ídolo pop.</p>	
<p><b>Ficha Técnica</b></p> 	<p><i>Título Original:</i> Tommy</p> <p><i>Gênero:</i> Musical</p> <p><i>Tempo de Duração:</i> 111 minutos</p> <p><i>Ano de Lançamento (Inglaterra):</i> 1975</p> <p><i>Estúdio:</i> Hemdale Film Corporation / Robert Stigwood Organization</p> <p><i>Distribuição:</i> Columbia Pictures</p> <p><i>Direção:</i> Ken Russell</p> <p><i>Roteiro:</i> Ken Russell, baseado em álbum de Pete Townshend</p> <p><i>Produção:</i> Ken Russell e Robert Stigwood</p> <p><i>Música:</i> John Entwistle, Keith Moon, Pete Townshend e Sonny Boy Williamson</p> <p><i>Fotografia:</i> Dick Bush, Robin Lehman e Ronnie Taylor</p> <p><i>Direção de Arte:</i> John Clark</p> <p><i>Figurino:</i> Shirley Russell</p> <p><i>Edição:</i> Stuart Baird</p> <p><i>Efeitos Especiais:</i> Effects Associates Ltd. / Nobby Clarke Camera Effects</p>
<p><b>Elenco</b></p>	<p>Oliver Reed (Frank Hobbs)</p> <p>Ann-Margret (Nora Walker Hobbs)</p> <p>Roger Daltrey (Tommy Walker)</p> <p>Elton John (Mágico do Pinball)</p> <p>Eric Clapton (Pregador)</p> <p>John Entwistle (John Entwistle)</p> <p>Paul Nicholas (Kevin)</p> <p>Jack Nicholson (A. Quackson)</p> <p>Pete Townshend (Pete Townshend)</p> <p>Tina Turner (Acid Queen)</p> <p>Arthur Brown (Padre)</p> <p>Victoria Russell (Sally Simpson)</p> <p>Ben Aris (Reverendo A. Simpson)</p> <p>Mary Holland (Sra. Simpson)</p> <p>Barry Winch (Tommy - jovem)</p> <p>Robert Powell (Capitão Walker)</p> <p>Ken Russell</p>
<p><b>Premiações</b></p>	<p>- Recebeu 2 indicações ao Oscar, nas seguintes categorias: Melhor Atriz (Ann-Magret) e Melhor Trilha Sonora.</p> <p>- Ganhou o Globo de Ouro de Melhor Atriz - Comédia/Musical (Ann-Margret) e ter sido indicado nas categorias de Melhor Filme - Comédia/Musical e Melhor Revelação Masculina (Roger Daltrey).</p>

**ANEXO IV**  
**FILMOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA CEGUEIRA**

**4 – Perfume de mulher**

<p><b>Título original:</b> Scent of a woman <b>Sinopse:</b></p> <p>Pacino é o coronel aposentado Frank Slade, um homem ranzinza acometido de uma cegueira tardia, herança dos tempos em que passou a serviço das forças armadas. É procurando um emprego de fim-de-semana que o jovem estudante secundarista Charlie Simms (Chris O'Donnell) decide enfrentar a tarefa de cuidar de Frank para a sua família, que parte em viagem no dia de ação de graças. Mal sabe ele que Frank tem outros planos, que incluem viajar a Nova York e se esbaldar com tudo do bom e do melhor, numa espécie de amarga despedida de uma vida à qual ele não quer mais se apegar. Forçado a acompanhar o irascível e rude coronel, Charlie tem ainda que se preocupar com uma enrascada em que se meteu na escola com o amigo riquinho feito por Philip Seymour Hoffman. Charlie acaba descobrindo facetas interessantes da personalidade de Frank, o que pode ou não alterar o rumo de suas vidas durante seu período juntos.</p>	
<p><b>Ficha Técnica</b></p> 	<p><b>Ano:</b> 1992 <b>País:</b> Estados Unidos <b>Duração:</b> 157 min. <b>Gênero:</b> Drama <b>Diretor:</b> Martin Brest <b>Trilha Sonora:</b> Thomas Newman <b>Distribuidora do DVD:</b> Universal</p>
<p><b>Elenco</b></p>	<p>Al Pacino (Frank Slade) Chris O'Donnell (Charlie Simms) James Rebhorn Philip Seymour Hoffman Gabrielle Anwar (moça do restaurante) Richard Venture Bradley Whitford Rochelle Oliver Margaret Eginton Tom Riis Farrell Nicholas Sadler Todd Louiso Matt Smith Gene Canfield Frances Conroy June Squibb Ron Eldard Baxter Harris</p>
<p><b>Premiação</b></p>	<p>Oscar de Melhor Ator para Al Pacino</p>


**ANEXO IV**  
**FILMOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA CEGUEIRA**

**5 – O cego que gritava luz**

<p><b>Título original: O cego que gritava luz</b> <b>Sinopse:</b></p> <p>Às margens do lago Paranoá, em Brasília, um contador de histórias entretém todos os dias os frequentadores de um bar com suas narrativas. Mas ele reluta em levar até o fim uma de suas histórias: a do assassinato de duas meninas, que teve como única testemunha um rapaz cego, que tateou o rosto de um dos assassinos.</p>	
<b>Ficha Técnica</b>	<p><b>Ano:</b> 1996 <b>País:</b> Brasil <b>Duração:</b> 73 min. <b>Gênero:</b> Drama <b>Argumento, roteiro e direção:</b> João Batista de Andrade <b>Produção executiva:</b> Assunção Hernandez <b>Primeiro tratamento do roteiro:</b> Denoy de Oliveira <b>Assistente de direção:</b> Liloye Boublié <b>Direção de produção:</b> Roberto Pires <b>Fotografia:</b> Jorge Monclar <b>Som direto:</b> Juarez Dagoberto <b>Direção de arte:</b> Vinicius Andrade <b>Montagem:</b> Cristina Amaral <b>Maquiagem:</b> Antonio Pacheco <b>Trilha:</b> Fernando Andrade</p>
<b>Elenco</b>	<p>Tonico Pereira Roberto Bomtempo Carmem Moretsohn Luciano Porto Guilherme Reis Rafael Schenini</p>
<b>Premiação</b>	<p><b>Festival de Brasília:</b> Prêmio da Câmara Legislativa do Distrito Federal 1996: Melhor Filme, Melhor Ator (Tonico Pereira) <b>Festival SESC dos Melhores Filmes de 1996 - DF:</b> Melhor Ator (Tonico Pereira)</p>


**ANEXO IV**  
**FILMOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA CEGUEIRA**

**6 – À primeira vista**

<p><b>Título original:</b> At first Sight</p> <p><b>Sinopse:</b></p> <p>Para Virgil Adamson, uma nova etapa de sua vida está para começar. Depois de ter ficado cego acidentalmente durante sua infância, Virgil conviveu com sua deficiência até hoje. Até encontrar Amy, que se apaixonou pela vontade de viver de Virgil. E será com essa vontade que os dois enfrentarão um grande desafio: após uma cirurgia experimental, Virgil recobra a visão e terá que reaprender a enxergar.</p>	
<p><b>Ficha Técnica</b></p> 	<p><b>Ano:</b> 1998  <b>País:</b> Estados Unidos  <b>Duração:</b> 129 min.  <b>Gênero:</b> Drama  <b>Diretor:</b> Irwin Winkler  <b>Roteirista:</b> Steve Levit  <b>Supervisor Musical:</b> Stephan R. Goldman  <b>Música de:</b> Mark Isham  <b>Distribuidora da fita VHS:</b> MGM</p>
<p><b>Elenco</b></p>	<p>Val Kilmer (Virgil Adamson)  Mira Sorvino (Amy Benic)  Oliver Sacks (Reporter)  Ken Howard (Virgil's Father)  Diana Krall (Singer)  Laura Kirk (Betty)</p>
<p><b>Observação</b></p>	<p>Esse filme é baseado numa história real, narrada por Oliver Sacks, intitulada por ele como 'To see and not see'.</p>

**ANEXO IV**  
**FILMOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA CEGUEIRA**



**7 – The Eye**

<p><b>Título original:</b> Gin Gwai</p> <p><b>Sinopse:</b></p> <p>A protagonista da história é a adolescente Mun (Angelica Lee), cega desde os dois anos de idade e submetida a um transplante de córneas que está prestes a devolver-lhe a visão. Nos primeiros dias, ainda se acostumando à claridade, Mun começa a notar silhuetas estranhas e embaçadas no ambiente do hospital. Sem muitas referências por estar diante de um mundo sensorial completamente novo, ela demora um pouco para perceber que nem todas as pessoas que ela enxerga estão de fato vivas. Geralmente essas pessoas aparecem acompanhadas de um homem alto e vestido de preto, e depois nunca mais são vistas. Cada vez mais isolada e imersa numa realidade desesperadora, a única pessoa em quem ela pode confiar é seu descrente oftalmologista (Lawrence Chou). A representação dos espíritos e da figura da morte espelham os mitos da crença chinesa, trabalhada com maestria pelos diretores gêmeos, conhecidos entre os fãs do horror simplesmente como os irmãos Pang.</p>	
<p><b>Ficha Técnica</b></p> 	<p><i>Gênero:</i> Terror  <i>Tempo de Duração:</i> 95 minutos  <i>Ano de lançamento:</i> 2002  <i>País:</i> Cingapura, Hong Kong, Inglaterra  <i>Direção:</i> Oxide Pang Chun, Danny Pang  <i>Trilha Sonora:</i> Orange Music  <i>Distribuidora do DVD:</i> LK-Tel Video</p>
<p><b>Elenco</b></p>	<p>Angelica Lee (Mun)          Lawrence Chou          Chutcha Rujinanon          Yut Lai So          Candy Lo          Yin Ping Ko          Pierre Png          Edmund Chen          Wai-Ho Yung          Wilson Yip</p>

## ANEXO IV

### FILMOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA CEGUEIRA

#### 8 – O demolidor: o homem sem medo

<p><b>Título original:</b> Daredevil</p> <p><b>Sinopse:</b> Após descobrir o verdadeiro trabalho de seu pai, o jovem Matt Murdock (Ben Affleck) sofre um acidente que faz com que fique cego e tenha seus sentidos ampliados, além de ganhar um apurado radar mental, que faz com que consiga perceber o que ocorre à sua volta. Já adulto, Matt estuda Direito e passa a treinar arduamente artes marciais. Com isso passa a ter uma vida dupla: durante o dia é um conceituado advogado e à noite passa a usar suas habilidades super-humanas para combater o crime, sob o codinome Demolidor.</p>	
<p><b>Ficha Técnica</b></p> 	<p><i>Gênero:</i> Aventura  <i>Tempo de Duração:</i> 102 minutos  <i>Ano de Lançamento (EUA):</i> 2003  <i>Site Oficial:</i> <a href="http://www.daredevilmovie.com">www.daredevilmovie.com</a>  <i>Estúdio:</i> 20th Century Fox / Marvel Entertainment / New Regency Pictures / Horseshoe Bay Productions  <i>Distribuição:</i> 20th Century Fox Film Corporation  <i>Direção:</i> Mark Steven Johnson  <i>Roteiro:</i> Mark Steven Johnson, baseado nos personagens criados por Stan Lee, Bill Everett e Frank Miller  <i>Produção:</i> Avi Arad, Kathleen M. Courtney, Gary Foster e Arnon Milchan  <i>Música:</i> Graeme Revell  <i>Fotografia:</i> Ericson Core  <i>Desenho de Produção:</i> Barry Chusid  <i>Direção de Arte:</i> James E. Tocci  <i>Figurino:</i> James Acheson  <i>Edição:</i> Armen Minasian e Dennis Virkler  <i>Efeitos Especiais:</i> Digital Domain / Pixel Magic / Rhythm &amp; Hues</p>
<p><b>Elenco</b></p> 	<p>Ben Affleck (Matt Murdock / Demolidor)  Jennifer Garner (Elektra Natchios)  Michael Clarke Duncan (Rei do Crime)  Colin Farrell (Mercenário)  Jon Favreau (Franklin "Foggy" Nelson)  Joe Pantoliano (Ben Urich)  David Keith (Jack Murdock)  Scott Terra (Matt Murdock - jovem)  Erick Avari (Embaixador Nikolaos Natchios)  Coolio (Daunte Jackson)  Ellen Pompeo (Karen Page)  Kevin Smith (Jack Kirby)  Paul Ben-Victor (José Quesada)  Frankie J. Allison (Pai)  Stan Lee</p>
<p><b>Premiações</b></p>	<p>- Ganhou o MTV Movie Awards de Melhor Revelação Feminina (Jennifer Garner), além de ter sido indicado nas categorias de Melhor Vilão (Colin Farrell).  - Recebeu uma indicação ao Framboesa de Ouro, na categoria de Pior Ator (Ben Affleck).</p>

## ANEXO IV



### FILMOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA CEGUEIRA

#### 9 – Zatoichi

<p><b>Título original:</b> Zatoichi  <b>Sinopse:</b></p> <p>Japão, século 19. Zatoichi (Takeshi Kitano) é um andarilho cego que sobrevive como massagista e jogador de cartas, mas por trás de sua aparência humilde esconde-se um espadachim de raro talento. Numa de suas andanças ele chega a uma aldeia dominada pelo sanguinário bandoleiro Ginzo (Ittoku Kishibe), que, com a ajuda do samurai Hattori (Tadanobu Assano), seu capanga, elimina quem se oponha a seus objetivos. O embate entre Zatoichi e a quadrilha de Ginzo torna-se inevitável quando o cego conhece duas gueixas que desejam vingar a morte dos pais.</p>	
<p><b>Ficha Técnica</b></p> 	<p><i>Gênero:</i> Ação  <i>Tempo de Duração:</i> 115 minutos  <i>Ano de Lançamento (Japão):</i> 2003  <i>Site Oficial:</i> <a href="http://www.justice-is-blind.com">www.justice-is-blind.com</a>  <i>Estúdio:</i> Office Kitano / Tokyo FM Broadcasting Co. Ltd. / Bandai Visual Co. Ltd. / Asahi National Broadcasting Company / Dentsu Inc. / Saitô Entertainment  <i>Distribuição:</i> Miramax Films / Buena Vista International / Bac Films  <i>Direção:</i> <u>Takeshi Kitano</u>  <i>Roteiro:</i> Takeshi Kitano, baseado em conto de Kan Shimozawa  <i>Produção:</i> Masayuki Mori  <i>Música:</i> Keiichi Suzuki  <i>Fotografia:</i> Katsumi Yanagishima  <i>Desenho de Produção:</i> Norihiro Isoda  <i>Figurino:</i> Yohji Yamamoto  <i>Edição:</i> Takeshi Kitano e Yoshinori Oota</p>
<p><b>Elenco</b></p>	<p>Takeshi Kitano (Zatoichi / Ichi)  Michiyo Ookusu (Tia O-Ume)  Gadarukanaru Taka (Shinkichi)  Daigorô Tachibana (Geisha O-Sei)  Yuuko Daike (Geisha O-Kinu)  Tadanobu Asano (Gennosuke Hattori)  Yui Natsukawa (O-Shino)  Ittoku Kishibe (Ginzo)  Saburo Ishikura (Chefe Ogi)  Kohji Miura (Lorde Sakai)</p>
<p><b>Premiações</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Recebeu uma indicação ao European Film Awards de Melhor Filme Estrangeiro.</li> <li>- Ganhou o Prêmio do Público e o de Melhor Diretor, no Festival de Veneza.</li> <li>- Ganhou o Prêmio do Público, no Festival de Toronto.</li> <li>- Ganhou 3 prêmios no Festival de Sitges, nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Filme - Voto Popular e Melhor Trilha Sonora.</li> </ul>
<p><b>Observação</b></p>	<p>Foi exibido na mostra 'Panorama do cinema mundial', no Festival do Rio 2004.</p>

## ANEXO IV FILMOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA CEGUEIRA

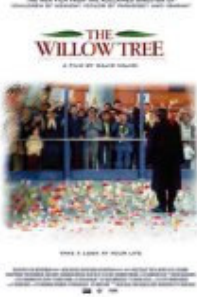
### 10 – Ray

<p><b>Título original:</b> Ray <b>Sinopse:</b></p> <p>Ray Charles nasceu em Albany, uma pequena e pobre cidade do estado da Georgia, em 1932. Ele ficou cego aos 7 anos, logo após testemunhar a morte acidental de seu irmão mais novo. Inspirado por sua mãe que insistiu em sua independência Ray se dedicou ao piano, como forma de ganhar a vida, ganhando reputação pelo estilo diferente de tocar e cantar. Ao revolucionar o modo como as pessoas apreciam música, ele simultaneamente luta contra a segregação racial nas casas noturnas que o lançaram como artista. Mas sua vida não está marcada só por conquistas, pois sua vida pessoal e profissional é afetada por seus constantes casos amorosos extra-conjugais e por se tornar um viciado em heroína.</p>	
<p><b>Ficha Técnica</b></p> 	<p><i>Gênero:</i> Drama <i>Tempo de Duração:</i> 153 minutos <i>Ano de Lançamento (EUA):</i> 2004 <i>Site Oficial:</i> <a href="http://www.raymovie.com">www.raymovie.com</a> <i>Estúdio:</i> Universal Pictures / Baldwin Entertainment / Crusader Entertainment LLC / Unchain My Heart Louisiana LLC / Anvil Films / Bristol Bay Productions <i>Distribuição:</i> Universal Pictures / UIP <i>Direção:</i> Taylor Hackford <i>Roteiro:</i> James L. White, baseado em estória de Taylor Hackford e James L. White <i>Produção:</i> Howard Baldwin, Karen Elise Baldwin, Stuart Benjamin e Taylor Hackford <i>Música:</i> Craig Armstrong <i>Fotografia:</i> Pawel Edelman <i>Desenho de Produção:</i> Stephen Altman <i>Direção de Arte:</i> Stephen Altman, Scott Plauche, Maria Ney, Adele Plauche e Molly Mikula <i>Figurino:</i> Sharen Davis <i>Edição:</i> Paul Hirsch</p>
<p><b>Elenco</b></p> 	<p>Jamie Foxx (Ray Charles) Kerry Washington (Della Bea Robinson) Regina King (Margie Hendricks) Clifton Powell (Jeff Brown) Harry J. Lennix (Joe Adams) Bokeem Woodbine (Fathead Newman) Aunjanue Ellis (Mary Ann Fisher) Sharon Warren (Aretha Robinson) C.J. Sanders (Ray Robinson - jovem) Curtis Armstrong (Ahmet Ertegün) Richard Schiff (Jerry Wexler) Larenz Tate (Quincy Jones) Terrence Howard (Gossie McKee) David Krumholtz (Milt Shaw) Wendell Pierce (Wilbur Brassfield) Chris Thomas King (Lowell Fulsom) Thomas Jefferson Byrd (Jimmy) Rick Gomez (Tom Dowd) Denise Dowde (Marlene) Warwick Davis (Oberon) Patrick Bauchau (Dr. Hacker)</p>

	<p>Robert Wisdom (Jack Lauderdale)  Kurt Fuller (Sam Clark)  Eric O'Neal Jr. (Ray Charles Jr. - 5 a 6 anos)  Tequan Richmond (Ray Charles Jr. - 9 a 10 anos)</p>
<b>Premiações</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ganhou 2 Oscars, nas seguintes categorias: Melhor Ator (Jamie Foxx) e Melhor Som. Foi ainda indicado em outras 4 categorias: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Figurino e Melhor Edição.</li> <li>- Ganhou o Globo de Ouro de Melhor Ator - Comédia/Musical (Jamie Foxx), além de ter sido indicado na categoria de Melhor Filme - Comédia/Musical.</li> <li>- Ganhou 2 prêmios no BAFTA, nas categorias de Melhor Ator (Jamie Foxx) e Melhor Som. Foi ainda indicado nas categorias de Melhor Trilha Sonora e Melhor Roteiro Original.</li> <li>- Recebeu 2 indicações ao MTV Movie Awards, nas categorias de Melhor Filme e Melhor Ator (Jamie Foxx).</li> </ul>
<b>Observações</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Jamie Foxx usou lentes de contato que realmente o deixavam cego em média 14 horas por dia durante as filmagens.</li> <li>- Não há dublagem, é o próprio Jamie Foxx quem toca piano.</li> <li>- O cantor Ray Charles faleceu em 10 de junho de 2004, pouco após o término das filmagens de <i>Ray</i>.</li> </ul>

**ANEXO IV**  
**FILMOGRAFIA SOBRE A TEMÁTICA DA CEGUEIRA**

**11 – Entre luzes e sombras**

<p><b>Título original:</b> Beed-e Majnoon <b>Sinopse:</b></p> <p>Cego desde os 8 anos, Youssef (Parviz Parastui) não deixa que sua deficiência atrapalhe sua felicidade. Professor de poesia persa numa universidade de Teerã, ele aparenta uma vida perfeita com sua mulher (Roya Taymourian) e filha (Melika Eslafi), num subúrbio da cidade. No entanto uma doença grave faz com que seja enviado para Paris, onde poderá se tratar. Lá ele não apenas se cura como ainda consegue ser aceito para um transplante de córnea, que permite que ele volte a enxergar. De volta ao Irã, Youssef começa a sentir ressentimento pelos anos que sua cegueira o teria roubado.</p>	
<p><b>Ficha Técnica</b></p> 	<p><i>Título Original:</i> Beed-e Majnoon <i>Gênero:</i> Drama <i>Tempo de Duração:</i> 96 minutos <i>Ano de Lançamento (Irã):</i> 2005 <i>Site Oficial:</i> <a href="http://www.cinemajidi.com/willow">www.cinemajidi.com/willow</a> <i>Estúdio:</i> Majid Majidi Film Production / Soureh <i>Distribuição:</i> GreeneStreet Films International / Downtown Filmes <i>Direção:</i> Majid Majidi <i>Roteiro:</i> Majid Majidi, Fouad Nahas e Nasser Hashemzadeh, baseado em idéia de Majid Majidi <i>Produção:</i> Majid Majidi <i>Fotografia:</i> Mahmoud Kalari <i>Desenho de Produção:</i> Behzad Kazzazi <i>Edição:</i> Hassan Hassandoost</p>
<p><b>Elenco</b></p>	<p>Parviz Parastui (Youssef) Roya Taymourian (Roya) Afarin Obeisi (Mãe) Mohammad Amir Naji (Morteza) Melika Eslafi (Mariam) Leila Outadi (Pari) Mahmoud Behraznia (Mahmood) Dawlat Asadi (Puya) Melika Aslafi (Maryam) Ahmad Gavaheri (Cashani) Fouad Nahas (Dr. Roque)</p>
<p><b>Observação</b></p>	<p>Foi apresentado na mostra 'Novas Imagens do Irã', no Festival do Rio 2006.</p>

## ANEXO V

### QUESTIONÁRIO PARA DEPOIMENTO DOS ALUNOS CEGOS E PORTADORES DE BAIXA VISÃO

- 1) NOME REAL E FICTÍCIO:.....
- 2) CURSO E PERÍODO: .....
- 3) IDADE:..... anos
- 4) DESCREVER A CEGUEIRA
  - a) É cego \_\_\_\_ ou portador de baixa visão \_\_\_\_ (nesse caso quanto de visão você tem?)  
.....
  - b) Cegueira de nascença \_\_\_\_ou contraída por alguma patologia \_\_\_\_  
Quando?.....
  - c) Perspectiva médica em relação à sua cegueira: Reversível? Sim \_\_\_\_ Não \_\_\_\_  
.....
  - d) Quais recursos usa para se locomover:
    - i) Bengala \_\_\_\_
    - ii) Cão guia \_\_\_\_
    - iii) Não tem autonomia, precisa de acompanhante \_\_\_\_
    - iv) Tem autonomia e não precisa de nenhum recurso ou acompanhante \_\_\_\_
- 5) HÁBITO DE IR AO CINEMA:
  - a) Sim \_\_\_\_ não \_\_\_\_
  - b) Se sim, responda às seguintes perguntas. Se não, vá direto ao item c)
    - i) Acompanhado \_\_\_\_ Sozinho \_\_\_\_
    - ii) Frequência estimada: .....
    - iii) Critério de seleção da sala de cinema, enumeração por ordem de preferência:
      - (1) Escolhe a mais próxima de casa ..... \_\_\_\_
      - (2) Escolhe a que tem mais acessibilidade..... \_\_\_\_
      - (3) Escolhe a que tem o filme que o(a) interessa \_\_\_\_
  - c) Porque não gosto de cinemas (local) \_\_\_\_ Porque?  
.....
  - d) Porque não gosto de assistir filmes \_\_\_\_ Porque? .....
- 6) QUANTO AOS FILMES
  - a) Há preferência por gênero de filmes? Sim \_\_\_\_ não \_\_\_\_
  - b) Quantos ou quais filmes já assistiu?.....
  - c) Assistiu a algum filme mudo? Sim \_\_\_\_ não \_\_\_\_ Se sim, como foi a experiência?.....  
.....
  - d) Já assistiu a algum filme com o recurso da narrativa? Sim \_\_\_\_ não \_\_\_\_ Se sim, como foi a experiência? .....
  - e) Ao sair do cinema, você se certifica de seu entendimento da história ou de alguma cena com seu acompanhante? Sim \_\_\_\_ não \_\_\_\_
  - f) Como é seu envolvimento com o filme, em termos de:

- i) Atenção concentrada: .....
- ii) Visualização das cenas: .....
- iii) Consegue divagar em seus pensamentos sem perder a história? Sim \_\_\_\_ não \_\_\_\_ Se sim, como acontece? .....
- iv) Você consegue se integrar na história? Sim \_\_\_\_ não \_\_\_\_ Porque isso acontece, ou não?.....
- g) Você já fez algum comparativo com seu acompanhante em termos das imagens que você imaginou e a que ele viu? Sim \_\_\_\_ não \_\_\_\_ Se sim, como foi a experiência? .....
- h) Você se preocupa em identificar o artista em função de seu desempenho na história? Sim \_\_\_\_ Não \_\_\_\_
- i) Dentre os filmes que você assistiu, escolha um personagem que se identifique com você e explique.....