

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

ÉRICA DANIELLE SILVA

**A ESPETACULARIZAÇÃO DO SUJEITO COM DEFICIÊNCIA EM DISCURSO NO
DOMÍNIO CINEMATOGRAFICO: DISPOSITIVO, NORMALIZAÇÃO E
BIOPOLÍTICA**

MARINGÁ - PR
2016

ÉRICA DANIELLE SILVA

**A ESPETACULARIZAÇÃO DO SUJEITO COM DEFICIÊNCIA EM DISCURSO NO
DOMÍNIO CINEMATOGRAFICO: DISPOSITIVO, NORMALIZAÇÃO E
BIOPOLÍTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado) da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso

MARINGÁ - PR
2016

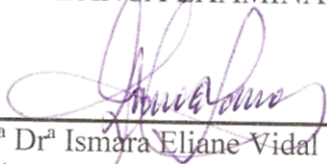
ÉRICA DANIELLE SILVA

**A ESPETACULARIZAÇÃO DO SUJEITO COM DEFICIÊNCIA EM DISCURSO NO DOMÍNIO
CINEMATOGRAFICO: DISPOSITIVO, NORMALIZAÇÃO E BIOPOLÍTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual
de Maringá, como requisito parcial para obtenção
do grau de Doutora em Letras, área de
concentração: **Estudos Linguísticos**.

Aprovada em **18 de março de 2016**.

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof. Dr. Pedro Luis Navarro Barbosa
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Nilton Milanez
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB/Vitória da Conquista-BA



Profª Drª Simone Tiemi Hashiguti
Universidade Federal de Uberlândia – UFU/Uberlândia-MG

À minha mãe e ao meu pai (*in memoriam*) que, citando Pe. Fábio de Melo, são “o melhor livro que já li, a melhor faculdade que já fiz, o melhor assunto de dissertação e tese sobre a qual eu poderia escrever”.

AGRADECIMENTO DISTINTIVO

Entregar uma tese pronta pode significar muitas coisas: você não dormirá direito nas vésperas da defesa, você sentirá que o mundo saiu de seus ombros logo após a leitura da ata, e você terá grandes responsabilidades e cobranças acadêmicas por carregar esse título. Significa, também, que um período longo e importante período da sua vida chegou ao fim. E os pontos finais sempre deixam um rastro de angústia. Mas despertam, também, um dos sentimentos humanos mais nobres: a gratidão. Agradecer é a capacidade de reconhecer a importância do outro em nossa vida; é deixar o coração aberto para o outro ali permanecer; é aceitar a inexistência da autossuficiência. E neste ato de agradecer a você, professora Ismara, quero deixar meu coração aberto, para que nossos laços jamais sejam desatados. Fazer esse agradecimento não poderia ser mais especial, pois neste ano completamos dez anos de parceria. Obrigada por ter convidado o Flávio (*in memoriam*) e eu para fazermos parte de seu projeto, em 2006. Nunca me esquecerei daquela reunião em sua sala. Obrigada por apresentar o sujeito com deficiência como possibilidade de objeto de estudo. Obrigada por ter acreditado em mim, mesmo quando a fundamentação teórica e a norma culta da língua eram falhas em meus primeiros textos. Obrigada por ter me incentivado a participar de eventos, a publicar textos, a participar de testes seletivos. Obrigada por me aceitar no mestrado e no doutorado. Obrigada por não me dar nada pronto, mas me ensinar o caminho. Obrigada pelos finais de semana e pelas madrugadas que passou corrigindo meus textos. Obrigada pelas oportunidades que abriu para mim. Mais do que tudo isso, obrigada por ser o ser humano que és. Pela sensatez e pela forma justa com que trata a todos. Por ter me acolhido em sua casa e por me deixar fazer parte de sua família. Por ter sido minha madrinha e por estar sempre disposta a me ajudar, seja qual for o assunto. Como professora, espero ser um agente multiplicador, com meus alunos e orientandos, de tudo isso, que eu poderia nomear de ato de amor. Amor pela profissão, pela pesquisa, pela família, pela vida. Espero, um dia, retribuir à altura tudo o que me ensinou e me proporcionou. Se eu pudesse resumir tudo isso com apenas uma palavra, estou certa de que ela seria *confiance*.

AGRADECIMENTOS

A vida é feita de etapas e de escolhas. Isso é fato. Ao chegar até aqui no doutorado, tenho a oportunidade de olhar para trás e observar quantas pessoas tive o privilégio de conhecer e conviver, que me apoiaram em cada uma das escolhas feitas. Contudo, falar do âmbito acadêmico-científico não significa sustentar uma dicotomia entre pessoal *versus* acadêmico/profissional. Não há como separar essas duas perspectivas; todas as experiências pessoais influenciam de alguma forma o modo como construímos nosso percurso acadêmico e todas as nossas iniciativas e conquistas neste campo contribuem para nosso crescimento como pessoa, e nos tornam um ser humano mais completo e complexo a cada dia.

São várias vozes que compõem uma trajetória para além dos quatro anos de doutoramento; são inúmeras pessoas que contribuíram de alguma forma para que essa conquista tivesse um sabor diferente, especial; são laços fortes que se firmaram em um breve espaço de tempo e que se sustentam na distância e na saudade; são formas de bem-querer incondicional, apesar do tempo e da distância. É pela companhia durante essa cansativa, mas linda fase que está terminando, que tenho a alegria de destacar alguns agradecimentos.

À **professora Ismara Tasso**, pela sensibilidade e competência com que conduz seus “filhos acadêmicos”. Obrigada por ser uma orientadora singular e ter me dado a oportunidade de ter sido sua “filha” desde a graduação.

À **CAPES**, pela concessão de bolsa de estudos e pela bolsa de estágio sanduíche no exterior.

Ao professor **Philippe Dubois**, pela supervisão das atividades em Paris.

Aos professores **Nilton, Simone, Edson e Pedro**, pela leitura e valiosas contribuições no exame de qualificação. E por aceitarem fazer parte da banca de defesa.

Ao **Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM – GEDUEM**, que há muito tempo provoca inquietações.

À **professora Maria Adelaide de Freitas**, por estar no início de tudo isso.

Aos meus queridos amigos, que tive a honra e o prazer de encontrar no meio acadêmico, **Raquel Fregadolli, Aline Inhoti, Jefferson Campos e Valéria Cardoso**, por estarem ao meu lado na caminhada acadêmica, nas viagens, na alegria, na dor e nos “cafês”. Obrigada pelas palavras e pelos olhares de apoio. Obrigada por existirem em minha vida. É uma honra tê-los entre os meus bons e poucos amigos.

À **Ana Lucia**, que mesmo não presente fisicamente, me faz sentir presente em suas orações diariamente. Ana guerreira, que merece toda a felicidade do mundo. Que nossos encontros “anuais” continuem por muito tempo e sejam para partilharmos somente coisas boas!

À **Cecília**, minha “amiga de infância de Paris”. O que seria de mim sem você lá? Obrigada pelos cafés na *École Normale*, pelas provocações, pelas lições. Obrigada por me fazer compreender a importância de pensar mais em mim. Obrigada pelo exemplo de ser humano e de pesquisadora que és. Obrigada por ter me dado a honra de conhecer uma das pessoas mais inteligentes desse mundo, que conhece suas habilidades e suas limitações. Acima de tudo, obrigada por existir.

Aos amigos **Zilma, Joana, Ana, Marcio e Alberto** por partilharem de todas as interrogações que a tese e a vida provocam. Obrigada serem minha família em solos estrangeiros.

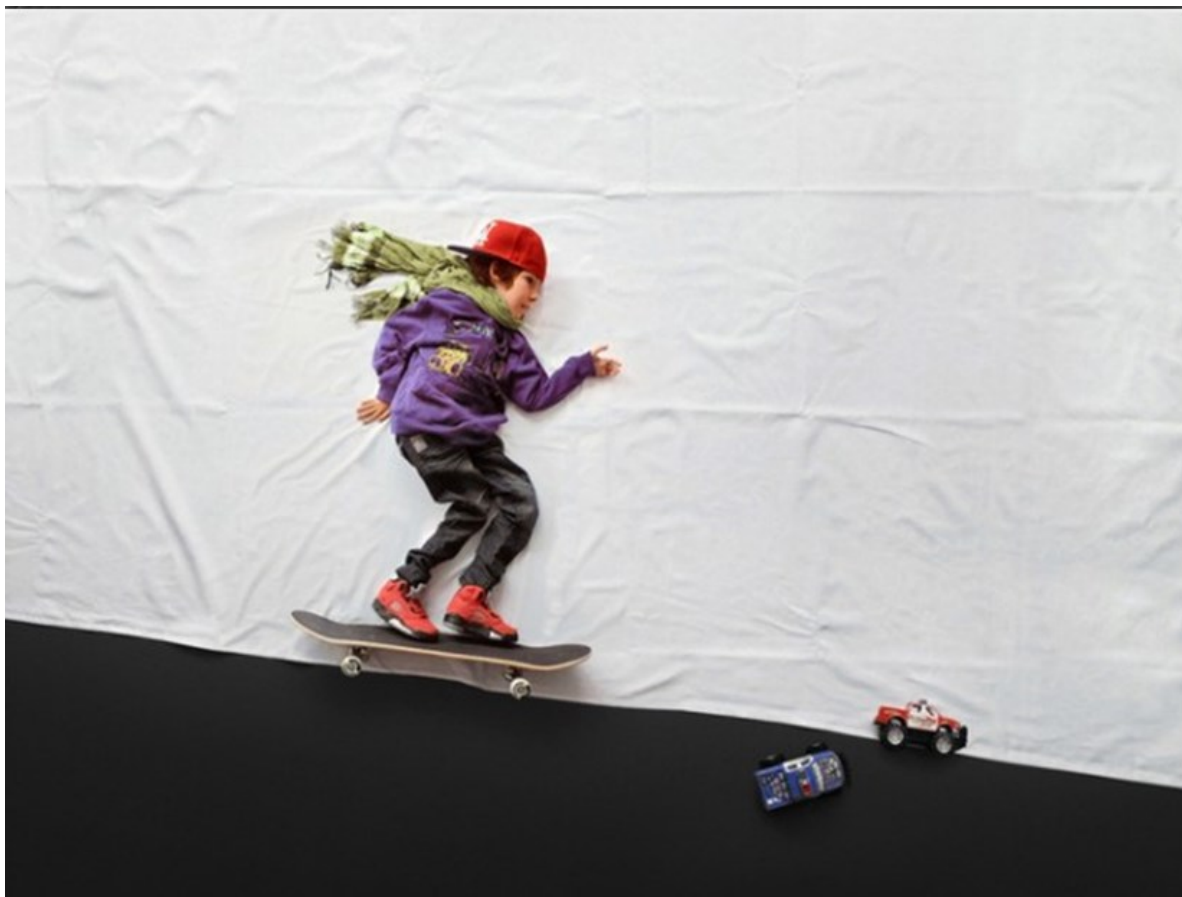
À **Universidade Estadual do Paraná** – UNESPAR, campus Apucarana, que me recebeu tão bem, sobretudo, a coordenadora do curso de Letras Português, Rosimeire Darc Cardoso. É uma alegria e uma honra trabalhar com você e com toda a equipe de professores. Tenho aprendido muito com vocês. Obrigada pela compreensão, pelo auxílio e pela atenção.

Ao **Rodrigo**, por acreditar em mim mais do que eu mesma.

À minha mãe, **Maria**, cuja fé inabalável é suporte para si e para os outros. Obrigada por compreender minhas ausências e por fazer o que pode para me ver bem.

Ao meu pai, **Nelson** (*in memoriam*), que, de repente, testou minha fé e deixou dúvidas, deixou saudade, deixou lembranças, deixou lições, deixou exemplos.

A **Deus**, que me (des)estabiliza e (re)significa tudo e todos o que estão ao meu redor, em cada etapa vivida. Faz de cada momento de fraqueza oportunidade para confrontos e (des)encontros comigo mesmo e com minha fé.



Essa fotografia faz parte de uma série chamada *Le Petit Prince*, desenvolvida pelo fotógrafo esloveno Matej Peljhan. Portfólio disponível em <http://matej.lx.com/gallery/144270?>>.

**“A natureza que fala à câmera
não é a mesma que fala ao olhar”.**

(Walter Benjamin, em *Obras Escolhidas*:
magia e técnica, arte e política, 1986)

RESUMO

Em continuidade às nossas pesquisas anteriores, esta tese privilegia o investimento discursivo cinematográfico sobre o sujeito com deficiência na contemporaneidade. Filiando-nos aos pressupostos teórico-metodológicos erigidos por Michel Foucault, tal como têm se desenvolvido no Brasil, tomamos as produções filmicas como lugares de enunciação, cuja função de existência possibilita construir percursos temáticos que trazem à tona dispositivos e configurações significantes que produzem sentidos sobre o sujeito com deficiência e promovem sua normalização na configuração social e política contemporânea. As materialidades que compõem o *corpus* de pesquisa são quatro documentários exibidos no festival *Assim Vivemos* (2007) e dois longas-metragens; o filme francês *Intochables* (Br: Intocáveis, 2011) e a produção brasileira *Colegas* (2012). O trabalho parte da possibilidade de considerar que (i) o discurso cinematográfico, ao promover as condições para o exercício do olhar a deficiência, gerencia o processo de transformação do ordinário para o cinematográfico, em que se colocam em jogo a luta pela construção de verdades e que (ii) o dispositivo discursivo investe, no campo cinematográfico, em uma maquinaria política de produção de subjetividades e de normalização, sustentada pela transição de uma discursividade de “anormalidade” para uma “normalidade parcial produtiva”. Desse modo, tem-se como objetivo geral compreender o modo como o dispositivo da espetacularização da intimidade do corpo com deficiência, a partir de amostras de histórias, de necessidades e de afetos, organiza a prática discursiva cinematográfica contemporânea e coloca em funcionamento jogos enunciativos, a partir de uma conduta ética no campo individual, social e político. O gesto analítico empreendido possibilitou a confirmação das hipóteses e revelou que a dispersão dos corpos com deficiência, materializados nos filmes, forma uma unidade discursiva a partir de sua produtividade, enquanto possibilidade de agir socialmente. Essa produtividade se dá na ruptura das subjetividades, que denuncia uma emergência discursiva do governo de si para a produção e validação de verdades e, consequentemente para o exercício da biopolítica. Isso porque esses saberes funcionam como estratégias discursivas que atendem a uma demanda da política contemporânea, que consiste em colocar o sujeito com deficiência na cadeia produtiva social.

Palavras-chave: discurso cinematográfico; sujeito com deficiência; dispositivo discursivo; corpo produtivo; subjetividade; normalização; biopolítica.

RÉSUMÉ

Dans la continuité de notre recherche précédente, cette thèse met l'accent sur l'investissement discursif cinématographique sur le sujet avec un handicap dans le contemporain. En nous affiliant aux présuppositions théoriques-méthodologiques érigées par Michel Foucault, comme l'ont développé au Brésil, nous avons pris les productions filmiques comme les lieux d'énonciation, dont la fonction d'existence permet la construction des cours thématiques qui apportent aux dispositifs et aux configurations significatives qui produisent des significations à propos sur le sujet handicapés et promouvoir leur normalisation dans la configuration sociale et politique contemporaine. Les matérialités qui composent le corpus de recherche sont quatre documentaires projetés au festival *Assim Vivemos* (2007) et deux longs métrages : le film français *Intochables* (2011) et la production brésilienne *Colegas* (2012). Le travail part des hypothèses que (a) le discours cinématographique, en promouvant les conditions pour l'exercice de la recherche au handicap, gère le processus de transformation ordinaire pour le cinématographique, dans lequel ils mettent en jeu la lutte pour la construction de vérités et (b) le dispositif discursif investit dans les machines politiques de production de subjectivités et de normalisation, soutenu par la transition à partir d'un discours de l'«anomalie» pour une «normalité partielle productive». De cette façon, on a comme l'objectif général de comprendre comment le dispositif de l'intimité du corps handicapés, laissant les échantillons des histoires, des besoins et ses émotions, organise la pratique discursive cinématographique contemporaine et installe des jeux d'énonciation, à partir d'une conduite éthique dans le domaine individuel, social et politique. Le geste analytique entrepris a permis la confirmation de l'hypothèse et a révélé que la dispersion des corps handicapés matérialisés dans les films forment une unité discursive de sa productivité, tout en étant capable d'agir socialement. Cette productivité se sent dans la rupture des subjectivités, qui dénonce un cas d'émergence discursif du gouvernement de soi pour la production et la validation des vérités et par conséquent pour l'exercice de la biopolitique. En effet, cette connaissance fonctionne comme des stratégies discursives qui répondent à une demande de la politique moderne, qui consiste à placer le sujet handicapé dans la chaîne de production sociale.

Mots-clés: discours cinématographiques; sujets handicapés; dispositif discursif; corps productif; subjectivité; normalisation; biopolitique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do livro <i>Le second souffle</i> , publicado em 2001	23
Figura 2 - Filme <i>Intocáveis</i> , 2011.....	24
Figura 3 - Capa da segunda edição do livro <i>Le second souffle</i> , publicado em 2012, na França.	24
Figura 4 - Capa da segunda edição do livro <i>Le second souffle</i> , publicado em 2012, no Brasil.	25
Figura 5 - Capa do livro “ <i>Tu a changé ma vie</i> ”, publicado em 2012, na França.	25
Figura 6 - Capa do livro “ <i>Tu a changé ma vie</i> ”, publicado em 2012, no Brasil.	26
Figura 7 – Diego Velázquez, <i>Las meninas</i> , 1656. Óleo sobre tela, 318 x 276 cm, Museu do Prado, Madrid.	82
Figura 8 – René Magritte, <i>La trahison des images (Ceci n’est pas une pipe)</i> , 1929. Óleo sobre tela, 60,33 x 81,12 x 2,54 cm, Los Angeles Country Museum of Art (LACMA), Los Angeles.	84

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - <i>Colegas</i> . <i>Frame</i> e transcrição da sequência exibida no final do filme.	30
Quadro 2 - Cenas do cotidiano dos <i>freaks</i> que viviam no circo.	45
Quadro 3 - <i>Freaks</i> . Cena inicial em que Hans fala de sua admiração pela trapezista.	46
Quadro 4 - <i>Colegas</i> . Sequência em que é apresentado o título do filme, a partir da história de Stalone.	55
Quadro 5 - <i>Colegas</i> . O narrador conta o sonho de uma das personagens principais, Márcio, que queria voar.	56
Quadro 6 - <i>Intocáveis</i> . Sequência em que Driss observa, pela janela, seu primo chegando em casa.	57
Quadro 7 - <i>Intocáveis</i> . Trecho inicial do aniversário de Philippe, em que funcionários e convidados assistem a uma apresentação de música clássica.	58
Quadro 8 - <i>Intocáveis</i> . Primeiras cenas do filme, em que Driss ultrapassa os limites de velocidade e aposta com Philippe que “se livrará” dos policiais.	61
Quadro 9 - <i>Colegas</i> . Stalone e Aninha têm sua “lua-de-mel” em um caminhão, cujo destino é a Argentina.	66
Quadro 10 - <i>Intocáveis</i> . Sequência em que Driss (Omar Sy) está entre candidatos ao posto de cuidador de Philippe di Borgo (François Cluzet).	71
Quadro 11 - Quadro teórico-analítico	100
Quadro 12 - <i>Doménique tem soluções</i> . Relatos sobre/de Doménique.	108
Quadro 13 - <i>Doménique tem soluções</i> . As impressões de Doménique sobre o olhar do outro.	110
Quadro 14 - <i>Doménique tem soluções</i> . A identidade de Doménique.	112
Quadro 15 - Quadro síntese – <i>Doménique tem soluções</i>	119
Quadro 16 - <i>Ver e crer</i> . A identidade de Sergey.	120
Quadro 17 - <i>Ver e crer</i> . A infância Sergey.	121
Quadro 18 - <i>Ver e crer</i> . A jovem “normal” como parâmetro para a anormalidade.	123
Quadro 19 - Quadro síntese – <i>Ver e crer</i>	127
Quadro 20 - <i>Masters</i> . O dia a dia de Barbara.	128
Quadro 21 - <i>Masters</i> . O dia a dia de Edward.	129
Quadro 22 - <i>Masters</i> . O dia a dia de Wladslaw.	130
Quadro 23 - <i>Masters</i> . Mobilização de técnicas para ajudar Wladslaw a realizar o sonho de nadar novamente.	131
Quadro 24 - Quadro síntese - <i>Masters</i>	133
Quadro 25 - <i>Acordando Ola</i> . Fotografias expostas no decorrer no documentário.	134

Quadro 26 - <i>Acordando Ola</i> . O discurso científico.	137
Quadro 27 - <i>Acordando Ola</i> . O discurso religioso.	138
Quadro 28 - Quadro Síntese – <i>Acordando Ola</i>	140
Quadro 29 - <i>Intocáveis</i> . Recorte de planos em que é representado o universo familiar/social de Driss.....	143
Quadro 30 - <i>Intocáveis</i> . Recorte de planos em que Driss conhece os cômodos da mansão de Philippe.	144
Quadro 31 - Quadro síntese - <i>Intocáveis</i>	150
Quadro 32 - <i>Colegas</i> . Cena em que Stalone é abandonado na Instituição.	152
Quadro 33 - <i>Colegas</i> . Ana recebe presentes de seus pais.	154
Quadro 34 - <i>Colegas</i> . Organização da instituição.	155
Quadro 35 - <i>Colegas</i> . Interrogatório dos jovens da instituição pelos policiais escalados para o caso.	157
Quadro 36 - <i>Colegas</i> . Entrevistas concedidas pelas vítimas da “gang” para programas televisivos.....	160
Quadro 37 - <i>Colegas</i> . Entrevistas concedidas pelas vítimas da “gang” para programas televisivos.....	163
Quadro 38 - <i>Colegas</i> . Cena inicial.....	166
Quadro 39 - <i>Colegas</i> . Após lancharem, os adolescentes saem sem pagar e Marcio mostra a arma.....	167
Quadro 40 - Quadro síntese - <i>Colegas</i>	169
Quadro 41 - <i>Acordando Ola</i> . Cenas iniciais do documentário <i>Acordando Ola</i>	173
Quadro 42 - <i>Intocáveis</i> . A identificação da deficiência de Philippe.....	174

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - François Cluzet e Omar Sy se inspiram nos gestos de Philippe Pozzo di Borgo e Hicham, seu novo auxiliar em Marrocos, onde mora atualmente.	86
Tabela 2 - Construções linguísticas que operam nas afirmações/negações da identidade.....	114

SUMÁRIO

DELIMITAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICA INICIAIS	16
 1 CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA E DE POSSIBILIDADE DISCURSIVA SOBRE O SUJEITO COM DEFICIÊNCIA NO E PELO CINEMA.....	37
1.1 A VISIBILIDADE DO OUTRO: O MENDIGO, O VILÃO E O VETERANO DE GUERRA CURADO	38
1.2 A VISIBILIDADE DO MONSTRO: OS <i>FREAKS</i>	41
1.3 A VISIBILIDADE DO MESMO: A ANORMALIDADE HUMANIZADA.....	49
 2 MECANISMOS CINEMATOGRAFICOS EM DISCURSO.....	53
2.1 O NÍVEL DO PLANO.....	53
2.2 O NÍVEL DA SEQUÊNCIA.....	64
2.3 O NÍVEL DO FILME	66
2.4 A ESCRITURA FÍLMICA E SEU FUNCIONAMENTO ENUNCIATIVO: SINTAXE VERBO-VISUAL EM DISCURSIVIDADE	70
 3 POR UMA ORDEM DISCURSIVA CINEMATOGRAFICA: REPRESENTAÇÃO, DISPOSITIVO E NORMALIZAÇÃO	77
3.1 A REPRESENTAÇÃO DO REAL: SEMELHANÇA E SIMILITUDE NA FICCIONALIZAÇÃO DO CORPO COM DEFICIÊNCIA	80
3.2 DISPOSITIVO DISCURSIVO: POSSIBILIDADES DE MOVÊNCIAS HISTÓRICO-SOCIAIS	90
 4 LUGARES DE ENUNCIÇÃO DO CORPO COM DEFICIÊNCIA: O <i>CORPUS</i> DE PESQUISA.....	97
4.1 ENTRE A DOCUMENTARIZAÇÃO E A FICCIONALIZAÇÃO DOS OBJETOS: PRÁTICAS DE TEXTUALIZAÇÃO E DE DISCURSIVIZAÇÃO	101
4.2 O FESTIVAL <i>ASSIM VIVEMOS</i>	106
4.2.1 Doménique tem soluços (<i>Doménique tickt anders</i>)	107
4.2.2 Ver e crer (<i>Seeing is believing</i>)	120
4.2.3 Masters (<i>Mastersi</i>)	127

4.2.4 Acordando ola (<i>Obudzic ole</i>)	134
4.3 INTOCÁVEIS	141
4.3.1 Driss e Philippe: modos de ser, emergências subjetivas.....	142
4.4 COLEGAS	151
4.4.1 Práticas institucionais e produção de subjetividades	151
4.4.2 A reinvenção de si e a produção de subjetividades	165
 5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O DOMÍNIO CINEMATOGRAFICO:	
CORPO, SUBJETIVIDADE, NORMALIZAÇÃO E BIOPOLÍTICA.....	170
<i>Sobre a atualização do corpus e possibilidades de abordagem</i>	<i>180</i>
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183
 ANEXOS	
ANEXO A	
LEVANTAMENTO DE DISSERTAÇÕES E TESES QUE TRATAM SOBRE A	
DEFICIÊNCIA	189
 ANEXO B	
LISTA DE PRODUÇÕES QUE (RE)TRATAM A DEFICIÊNCIA (2011 – 2014).....	192

DELIMITAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICA INICIAIS

Certas formas de des-aparecimento são essenciais para o funcionamento do corpo (ORTEGA, 2008, p. 77).

Há algum tempo, sob a perspectiva da Análise de Discurso (doravante AD) francesa, sobretudo os pressupostos teórico-metodológicos desenvolvidos por Michel Foucault, temos problematizado o investimento discursivo midiático sobre o corpo com deficiência. As reflexões acerca dessa temática fazem parte das discussões do Grupo de Estudos em AD da UEM – GEDUEM – e foram sistematizadas na dissertação de mestrado e em diversas publicações realizadas no decorrer da pós-graduação.

Em continuidade às nossas pesquisas, verificamos a necessidade de investigar as condições de possibilidade da representação do corpo com deficiência que, enquanto objeto do discurso cinematográfico, na atualidade, poder aparecer, ser delimitada, analisada e especificada (FOUCAULT, 2007a). Insistimos, com essa proposta, em interrogar as condições de emergência e de existência desse corpo como um acontecimento na ordem do saber de diversos campos institucionais que arquitetam, ajustam, transformam e formam discursos inscritos a certa prática discursiva, cujos deslocamentos de saber e de poder marcam a história do presente desse corpo.

Para iniciar nossas discussões, é preciso ressaltar algumas considerações pela opção do tratamento nominal de nosso objeto de pesquisa. A escolha de um termo técnico adequado é extremamente complexo, uma vez que a terminologia utilizada para se referir aos sujeitos que têm uma deficiência ou uma síndrome são carregadas de memórias valorativas atribuídas de forma e intensidade diferentes em diversos momentos da história da humanidade. Em relação às expressões utilizadas para materializar as concepções sobre a deficiência, notamos que circulam socialmente lacunas inquietantes, tanto na literatura existente, como nas práticas individuais e institucionais, uma vez que as palavras podem construir diferentes imagens dos seus objetos de referência¹.

Uma das primeiras tentativas de rompimento com a imagem negativa por meio da linguagem se deu quando as pessoas com deficiência passaram a se organizar como

¹ Romeu Kazumi Sassaki, no texto “Como chamar as pessoas que têm deficiência?” (2003), faz uma abordagem bastante didática, demonstrando os termos utilizados para designar as pessoas que têm algum tipo de deficiência, em vários momentos da história do Brasil.

movimento social, no final da década de 1970 e início dos anos 1980. A denominação que passou a ser utilizada foi “pessoas deficientes”, presente inclusive na Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes, por influência do Ano Internacional das Pessoas Deficientes, em 1981. A combinação entre o substantivo “pessoa” e o adjetivo “deficiente” buscava o distanciamento do efeito de “coisificação” e dos termos pejorativos utilizados até aquele momento.

Mais tarde, a expressão “portadores de deficiência” foi adotada pela Constituição Federal Brasileira, em 1988, e nas demais leis e documentos oficiais pertinentes às políticas vinculadas ao movimento social em prol das pessoas com deficiência. Acrescentou-se, ainda, ao rol de possibilidades, as expressões “pessoas com necessidades especiais”, “pessoas especiais” ou ainda “portadoras de necessidades especiais”.

Na busca pelo refinamento dos conceitos, a expressão mundialmente aceita desde o final da década de 1990, aprovada após debates mundiais e utilizada em textos normativos e legislativos, é “pessoas com deficiência”. Afasta-se, desse modo, de um ser humano que “porta” alguma coisa, ou que é “especial”, para aproximar-se de um sujeito que deve desempenhar seu papel de cidadão assim como qualquer outra pessoa e cuja deficiência faz parte de seu corpo.

Em 2005, no fórum de Vida Independente, na Espanha, houve uma outra proposta, cuja adoção encontra-se em processo de aceitação, para que a expressão *personas con diversidad funcional* (pessoas com diversidade funcional) substituísse outros modelos linguísticos que materializam uma memória negativa, como por exemplo, a própria palavra “deficiência”. Essa perspectiva considera que o fato biológico presente na deficiência produz uma diferença funcional em diferentes graus. Logo, pautada no modelo social, a deficiência passa a ser funcional, que pode se tornar eficiência se tiver as condições necessárias para participar da sociedade.

Ancorando-nos no terreno discursivo, assumir uma dessas denominações é sempre problemático, visto que, ao eleger qualquer forma linguística, trazemos à tona uma rede de relações sempre tensas entre o corpo teratológico e a construção discursiva dos domínios da anormalidade. Além disso, os deslocamentos linguísticos materializam as rupturas discursivas que constituem a compreensão dos sujeitos e das sociedades. Nessas relações, inviabiliza-se um discurso universal e único sobre o corpo com deficiência, já que as práticas discursivas por meio das quais conhecemos esse sujeito se ressignificam ao longo do tempo, em cada sociedade, construindo diferentes regimes de verdade. Isso porque, segundo Foucault (2007d, p. 12), cada sociedade tem sua “política geral” de verdade, ou seja, “tipos de discurso que ela

acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos [...] as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade”.

A fim de atendermos tanto à singularidade da prática nominativa atual, quanto ao campo discursivo a partir do qual enunciamos, elegemos a expressão “sujeito com deficiência” para nos referirmos ao nosso objeto de pesquisa. Primeiramente, fundamentando-nos em Foucault (2005), entendemos que o sujeito não é o ser empírico, mas uma construção historicamente realizada pelas práticas discursivas. Esse sujeito não preexiste à sociedade, mas é construído por uma rede de discursos, estratégias, poderes e práticas.

Por deficiência, consideramos qualquer alteração constituinte do sujeito que possa ser associada a uma incapacidade ou a uma desvantagem². Em outras palavras, consideramos qualquer alteração física, mental ou genética, congênita ou adquirida, que impeça, total ou parcialmente, que uma pessoa gerencie, por si mesma, as relações de convivência social, temporariamente ou permanentemente.

Nessa perspectiva, consideramos que os entrecruzamentos discursivos constitutivos da noção de “sujeito com deficiência” possibilitam diferentes visibilidades de seus “corpos com deficiência”. Localizando-se tanto no nível individual como no coletivo, esses corpos tornam-se o ponto de articulação entre o nível anatômico e político. Segundo Bert (2006), é preciso relevar o papel da abordagem biológica nesse processo, já que a descrição da vida material, dos comportamentos biológicos, da alimentação, dos hábitos psíquicos, gestuais e mentais, possibilitou a reflexão histórica sobre as questões mais gerais sobre a autodisciplina e o pudor como rejeição das manifestações corporais. Dessa forma, “compreender as rupturas representativas das práticas cotidianas obriga a considerar as condições de produção e de possibilidade das diferentes práticas, bem como as necessidades político-econômicas que as cercam” (BERT, 2006, p. 55).

Uma vez delineada nossa posição designativa, nossa primeira estratégia de observação das disposições que reconhecem e constroem um modo específico de enunciar o sujeito com deficiência no e pelo discurso cinematográfico foi buscar a emergência desse corpo como objeto de estudo em pesquisas acadêmico-científicas, que fazem dele um lugar de

² As categorias “deficiência”, “incapacidade” e “desvantagem” estão previstas na *Classificação Internacional de deficiências, incapacidades e desvantagens*, manual elaborado a partir da IX Assembleia da Organização Mundial da Saúde (OMS), publicado em 1989. Enquanto a deficiência se dá no interior do sujeito, a incapacidade está ligada ao meio físico em que o sujeito está em contato imediato e a desvantagem está nas condições do meio social que o afeta. O diabético, por exemplo, tem uma *deficiência*, e por isso tem uma *desvantagem* no relacionamento social, com as restrições dietéticas. Entretanto, se acompanhado por profissionais, pode não desenvolver uma incapacidade.

investigação ímpar. Para tanto, realizamos uma busca dos trabalhos que versam sobre o tema, a partir de algumas palavras-chave que têm relação próxima com os interesses de investigação. Recorremos à Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BNTD) e ao Banco de Teses e Dissertações, gerenciado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Restringimos nossa busca em duas entradas: “discurso sobre a deficiência” e “deficiência e cinema”.

Foram encontrados, ao todo, 135 trabalhos, entre dissertações e teses, defendidas entre 1989 e 2014³. Grande parte dos trabalhos foi publicado a partir dos anos 2000. Dentre eles, alguns problematizam a concepção de deficiência, como a dissertação de Eduardo de Campos Garcia, defendida em 2011, na Universidade Presbiteriana Mackenzie, intitulada *Deficiência: gênese e crítica de um conceito*⁴ e a tese, também defendida em 2011, *Que(m) nomeia a deficiência?*, de Lígia Ferreira Galvão, pela Universidade de São Paulo⁵. O primeiro trabalho, na área de Educação, tem como referencial teórico Michel Foucault, Vilém Flusser e George Canguilhem para descrever e analisar o modo como a palavra “deficiência” circula entre professores do Estado de São Paulo, na contemporaneidade. Já a tese de Galvão, na área de Psicologia, teve por objetivo estudar o discurso de sujeitos nomeados, por si e por outros, como pessoas com deficiência, por meio de entrevistas dos familiares e dos sujeitos envolvidos na escola.

Foram localizadas, também, duas produções relevantes que abordam a deficiência no cinema. Trata-se da dissertação de Marcio Alves de Albuquerque, intitulada *A pessoa com deficiência e suas representações no cinema brasileiro*, defendida em 2008, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro⁶, na área de Comunicação Social, e da tese de Barbara Cristina Farina, intitulada *Processos de estigmatização e contornos da deficiência: olhar para o cinema, olhar para as (im)possibilidades de ser*, de 2012, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul⁷, na área de Educação.

³ A organização do Estado da Arte foi encerrada em dezembro de 2014. Os dados quantitativos podem ser visualizados no Anexo A.

⁴ GARCIA, Eduardo de Campos. *Deficiência: gênese e crítica de um conceito*. 2011. 244p. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

⁵ GALVÃO, Lígia Ferreira. *Que(m) nomeia a deficiência?*. 2011. 193f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁶ ALBUQUERQUE, Marcio Alves de. *A pessoa com deficiência e suas representações no cinema brasileiro*. 2008. 84p. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de comunicação Social.

⁷ FARINA, Bárbara Cristina. *Processos de estigmatização e contornos da deficiência: olhar para o cinema, olhar para as (im)possibilidades de ser*. 2012. 182 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Alguns dados do trabalho de Farina (2012) muito contribuíram para uma informação quantitativa significativa para nossa pesquisa. A estudiosa elaborou um catálogo com uma relação detalhada de 293 produções de diversos países e gêneros que retratam, de alguma forma, a deficiência, desde 1931 a 2010, destacando, entre outras informações básicas, o modo como as personagens são representadas – vítima, monstro, capaz, herói ou vilão. Para o recorte temático aqui estabelecido, interessa-nos observar o crescente número de filmes sobre o tema produzidos entre 2000 e 2010. São 146 filmes em dez anos; praticamente o mesmo número de produções dos 70 anos anteriores (entre 1931 e 1999).

A fim de complementar esses dados e visualizar essa dimensão quantitativa nos últimos anos, fizemos uma busca das produções que foram lançados entre 2011 e 2014 que tratam, de algum modo, sobre o sujeito com deficiência. Organizamos uma lista de mais 41 filmes, o que indica que a produção que aborda essa temática continua em ascensão⁸.

Além disso, encontramos uma prática interessante na atualidade que concerne na organização de festivais sobre a deficiência, cuja atividade propulsora para os debates é a exibição de filmes – documentários, animação, curtas-metragens, dentre outros. Festivais de cinema, em âmbito geral, existem há muito tempo⁹. Em linhas gerais, eles buscam formar um painel representativo de uma determinada cinematografia ou estilo, dependendo dos objetivos traçados. Com relação aos festivais que abordam a temática da deficiência, essa prática se sobressai a partir dos anos 2000, e uma dinâmica similar pode ser encontrada em festivais que ocorrem em diferentes continentes.

Podemos citar, por exemplo, o festival nacional de curta-metragem *Cinéma et Handicap* (Br: Cinema e deficiência), criado em 2003 e promovido a cada dois anos em Lyon, na França, para reunir cineastas profissionais ou não, pessoas com deficiência e o público em geral para trocarem experiências, testemunharem e sensibilizarem o maior número de pessoas possíveis sobre a temática da deficiência. Para participar, segundo a descrição que consta no *site* do evento¹⁰, os curtas-metragens produzidos podem ilustrar a realidade, as representações da deficiência na sociedade e situações fictícias ou humorísticas, reconhecendo, com essa prática, o Outro, sua dignidade e sua diferença. Valoriza-se também tanto a criatividade das pessoas com deficiência como também as criações audiovisuais dos realizadores que contribuem para promover um olhar humanizado para com os sujeitos com deficiência.

⁸ A lista completa pode ser visualizada no Anexo B.

⁹ O Festival de Filmes de Veneza, teve sua primeira edição em 1932 e, em 1946, foi realizada a primeira edição do Festival em Cannes, na França.

¹⁰ Disponível em <<http://informations.cinema-et-handicap.fr/art-objectifs-deroulement-festival-867-5730.php>>. Acesso em 23/09/2014.

O festival é dividido em duas partes. Em um primeiro momento, há o período de inscrição dos curtas, seleção e votação. As produções podem ser inscritas em quatro categorias: ensaio, ficção, documentário ou comunicação. São atribuídos seis prêmios: cinco são dados pelo júri (o melhor filme geral e um por categoria) e um é concedido por votação do público. No mês de maio, há uma “jornada de sensibilização” de três dias, em que os profissionais envolvidos com os filmes, instituições, profissionais de saúde, estudantes e público em geral participam de atividades temáticas.

Temos ainda o festival de filmes de Nova Iorque, *ReelAbilities*, que atualmente acontece em 15 cidades dos Estados Unidos. A primeira edição do festival foi em 2007 e hoje em dia é um dos eventos mais expressivos do país que se dedica a mostrar as histórias de vida de sujeitos que têm uma deficiência. Assim como nos demais festivais, a acessibilidade está presente e há discussões após a exibição dos filmes, em que toda a comunidade, com ou sem relação direta com esses sujeitos, debatem sobre a diversidade humana¹¹.

Por essa pequena amostra quantitativa, verificamos a crescente apropriação do sujeito com deficiência como objeto do discurso, o que demonstra um campo de emergência discursiva que promove a circulação de um regime de visibilidade específico de enunciação sobre esse corpo, sobretudo a partir dos anos 2000. Trata-se de um processo de visibilidade, por meio do qual o corpo com deficiência passou a circular na sociedade de modo mais intenso e singular. São a problematização dessa emergência enunciativa no campo cinematográfico e o modo como a representação é construída nesse espaço que justificam o presente trabalho, uma vez que as condições de possibilidade dessa circulação trazem à tona fios históricos que tecem uma rede de regularidades que amarram os elementos do discurso, formando, assim, os sistemas de dispersão sobre esse corpo, na atualidade.

A fim de compreender essa rede discursiva na qual o corpo com deficiência se inscreve e buscar as regularidades que nela se formam, elegemos para este estudo, seis exemplares do cinema recente, que nos chamaram a atenção ora por sua dinâmica de exibição, ora pela conquista de vários prêmios e consequente circulação. Os quatro primeiros são os documentários mais votados na edição de 2007 do Festival *Assim Vivemos*, que compõem um DVD elaborado pela comissão, o qual tivemos acesso. Esse festival, promovido e patrocinado pelo Ministério da Cultura e pelo Banco do Brasil, é composto por debates e filmes de ficção, documentários e animações, que são produzidos em diversos países sobre a temática da deficiência. Desde a primeira edição, em 2003, o festival utiliza vários mecanismos de

¹¹Disponível em: < <http://www.reelabilities.org/about-us>>. Acesso em 20/09/2014.

acessibilidade como a audiodescrição, catálogos em Braille, legendas, interpretação em LIBRAS e salas de cinema acessíveis, com o objetivo de que as pessoas com deficiência possam ser protagonistas tanto nas produções fílmicas como também enquanto participantes ativos no festival.

O primeiro documentário é *Doménique tem soluções* (Ale: *Doménique tickt anders*), produzido por Eva Radlicki e dirigido por Phillis Fermer, na Alemanha, em 2005. Doménique, adolescente, que mora com a família na cidade de Colônia, no estado de Renânia, no oeste alemão, descreve a descoberta da Síndrome de *Tourette* e relata como ela afeta sua relação com a família e seu convívio social com amigos, na escola e em ações cotidianas, como fazer uma compra no shopping ou simplesmente andar na rua.

O segundo documentário, *Acordando Ola* (Pol: *Obudzic Ole*), produzido por Ryszard Urbaniak e dirigido por Alina Mrowinska, na Polônia, em 2002, apresenta Ola, uma criança de seis anos de idade que, por causa de uma medicação, tem um grave comprometimento motor. Em linhas gerais, a produção mostra a dedicação de sua mãe para ajudá-la a recuperar o mínimo dos movimentos. Para isso, ela conta com o apoio da irmã gêmea de Ola, da avó e de alguns profissionais, como fisioterapeutas e médicos.

O terceiro documentário analisado é *Ver e Crer* (*Seeing is believing*). O documentário russo de 13 minutos, dirigido e produzido por Tofik Shakhverdiev, em 2007, tem como foco a rotina de Sergey. Com 22 anos de idade e cego desde os oito, Sergey está no terceiro ano de graduação e mostra aos expectadores um pouco da sua vida, seus amigos, *hobbies*, estudos e esportes favoritos.

Por fim, o documentário polonês *Masters* (*Mastersi*), dirigido e produzido por Beata Hyzy-Czolpinska, em 2004, mostra três amigos, Barbara, Edward e Wladslaw, que têm entre 75 e 79 anos de idade, que competem nos campeonatos *masters* de natação da Polônia. São extremamente ativos e possuem disposição e saúde invejáveis. Quando um deles não tem mais condições físicas de nadar, os outros dois se mobilizam para ajudá-lo a retornar às piscinas. Para tanto, buscam orientação de diversos profissionais para proporcionar novamente o contato de Edward com a água.

Outra materialidade que foi selecionada para compor o *corpus* de análise foi o filme *Intouchables* (Doravante *Intocáveis*), lançado na França em 2011. O filme, classificado como comédia dramática, é baseado na história “real” de Philippe Pozzo di Borgo, herdeiro de uma família aristocrata francesa de grande importância, que fica tetraplégico depois de um acidente de parapente. O foco do filme, entretanto, não é representar o acidente, mas retratar o

relacionamento entre Philippe (François Cluzet) e seu cuidador, que na produção se chama Driss (Omar Sy), jovem negro, morador da periferia, sem formação escolar.

Essa não foi, entretanto, a primeira vez nem a única forma, que a história de Philippe foi contada para o público em geral. É preciso levar em conta, primeiramente, as condições de existência e de possibilidade enunciativa em que materialidades diversas puderam contribuir na produção, delimitação e circulação de enunciados que colocam em jogo a construção do personagem Philippe como sujeito do discurso.

Em 2001, foi lançado, na França, o livro *Le second souffle* (Br: *O segundo suspiro* – Figura 1), em que Philippe conta alguns episódios de sua vida até 1998. Em 2002, o documentário *À la vie, à la mort* (dirigido por Jean-Pierre e produzido por Mireille Dumas), com uma hora de duração, retratou o encontro do “rico tetraplégico” e Abdel Sellou, um jovem de origem árabe da periferia de Paris.

Inspirados por essas duas produções, os cineastas Olivier Nakache e Éric Toledano propuseram o roteiro do filme *Intocáveis* (Figura 2). Philippe acompanhou todo o processo de elaboração deste roteiro e segundo ele “as limitações do longa-metragem e a imaginação dos diretores os levaram a simplificar, modificar, moldar e criar inúmeros episódios” (POZZO DI BORGO, 2012).



Figura 1 - Capa do livro *Le second souffle*, publicado em 2001.

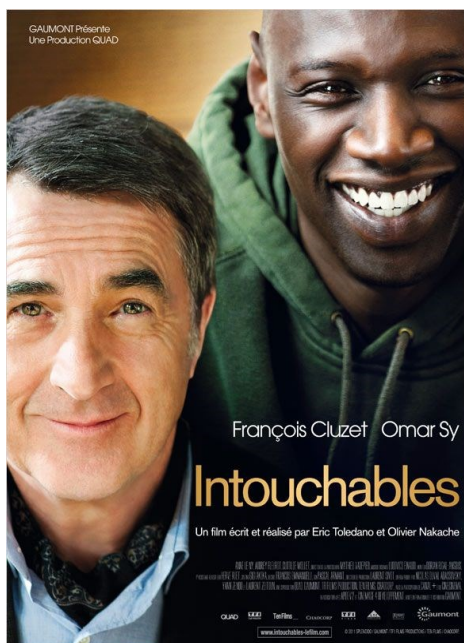


Figura 2 - Filme *Intocáveis*, 2011.

Na ocasião do lançamento do filme, Philippe reedita seu primeiro livro, atualizando o prefácio e acrescentando um texto inédito (Figura 3 e 4). Essa segunda parte acrescentada, *Diable gardien* (Br: *O diabo guardião*) corresponde ao período retratado no filme, que vai até 2004, quando Philippe encontra Khadija, em Marrocos. O foco é o encontro do aristocrata com seu cuidador, a partir de episódios de sua relação.



Figura 3 - Capa da segunda edição do livro *Le second souffle*, publicado em 2012, na França.



Figura 4 - Capa da segunda edição do livro *Le second souffle*, publicado em 2012, no Brasil.

Abdel Sellou também escreveu um livro, contando a sua história desde criança, até o encontro com Philippe, logo depois de ter saído da prisão. O livro intitulado *Tu as changé ma vie* (Br: *Você mudou a minha vida*) foi publicado no Brasil, pela editora Record, em 2012 (Figuras 5 e 6).



Figura 5 - Capa do livro *Tu a changé ma vie*, publicado em 2012, na França.



Figura 6 - Capa do livro *Tu a changé ma vie*, publicado em 2012, no Brasil.

O primeiro fato que nos chamou a atenção no filme foi sua repercussão mundial, concretizada pelas indicações e prêmios. *Intocáveis* chegou à marca de vinte milhões de espectadores, tornando-se o segundo longa-metragem mais assistido na França. Dentre as diversas indicações e os vários prêmios recebidos, destaca-se o *César*, principal premiação do cinema francês, de melhor ator para Omar Sy, o primeiro negro a receber o prêmio. Diante desse sucesso mundial, inquietamo-nos com o modo como essa comédia dramática construiu o personagem tetraplégico, colocando em jogo a representação de uma história verídica. Essa preocupação decorre das condições de possibilidade do filme, já que se trata de uma ficção que se inspira em uma história real e não um documentário – o que implicaria, em tese, ser o mais fiel possível aos fatos da realidade.

Desenha-se, portanto, uma rede de dispositivos que se expande e ultrapassa a produção fílmica em si, que não pode, portanto, ser pensada isoladamente. É preciso compreender que esses outros elementos constituem o cinema enquanto instituição, que além de suas facetas social e cultural, atende também ao viés econômico, o que justifica, por exemplo, o interesse em reeditar ou publicar um livro na ocasião do lançamento do filme.

Notamos, a partir dessas diferentes formas de circulação da história de Philippe, que o filme *Intocáveis* se torna um nó em uma rede: a unidade do filme é variável e relativa e “só se constrói a partir de um campo complexo de discursos” (FOUCAULT, 2007a, p. 26). E, dada a ampla circulação mundial, proliferaram-se algumas posições acerca dos modos de visibilidade

sobre a deficiência construídos no filme, que se materializaram nas críticas divulgadas na mídia.

No Brasil, as críticas consultadas¹² atribuem a *Intocáveis* o mérito de extrair leveza e humor de uma trama, que tem em sua essência dramas vividos por sujeitos marginalizados, ora por ser tetraplégico ora por ser um negro que vive na periferia de Paris. O equilíbrio entre emoção e humor é considerado como um dos pontos fortes que levou o filme ao sucesso de bilheterias alcançado em âmbito internacional – considerando que os sucessos do cinema francês não costumam ser um fenômeno comercial para além de suas fronteiras.

Uma tática significativa destacada pelos comentários é o debate político que foi provocado pelo lançamento do filme, sobre a situação dos imigrantes africanos nas periferias francesas, que se rebelaram durante o governo Sarkozy (2007-2012) contra a falta de emprego e perspectiva. Segundo alguns críticos, o filme é um retrato da França contemporânea, que está em processo de transformação devido ao número elevado de imigrantes no país. Este é, inclusive, um elemento importante enquanto condição de possibilidade favorável para a produção e circulação do filme. Apesar de a representação ser peculiar à realidade da sociedade francesa, o filme se torna universal, visto que a conturbada situação dos imigrantes se estende a vários outros países.

Dos textos da imprensa francesa aos quais tivemos acesso, essas condições políticas, sociais e econômicas vivenciadas pelos imigrantes na França, agravada com a crise econômica mundial, também são destaque. Marcela Iacub (2011, s/n, tradução nossa)¹³ afirma que “a verdadeira questão colocada por *Intocáveis* é a legitimidade das formas atuais de distribuição de riquezas. [...] Tanto um como o outro [Philippe e Driss] são encarnações de duas figuras odiadas da sociedade francesa. O primeiro por seus privilégios e o segundo porque é assistido e ladrão”¹⁴.

Outras relações são igualmente importantes. Constroem-se contradições do *status* social, da idade, da condição física, da cor da pele, da visão de mundo e dos tipos de relacionamento. A burguesia *versus* a periferia também é uma relação frequente nas críticas e resenhas. E, a principal relação contraditória é o paradoxo construído ao fazer humor a partir do drama de se tornar tetraplégico.

¹² Foram consultados os sites *Cineclick* e *Cineweb* e os jornais: *A tarde*, *Estadão*, *Folha de São Paulo*, *Gazeta do Povo* e *Zero Hora*.

¹³ IACUB, Marcela. La preuve par l'œuf. *Libération*. Paris, 03-04 dez. 2011, s/n.

¹⁴ “[...] la vraie question que pose *Intouchables* est celle de la légitimité des formes actuelles de la distribution des richesses. [...] L’un comme l’autre sont des incarnations de deux figures honnies de la société française. Le premier pour ses privilèges et le second parce que qu’il est un assisté et un voleur” (IACUB, 2011, s/n).

A história real que inspirou o filme também é retomada em várias resenhas, inclusive com entrevistas e relatos sobre as impressões de Philippe di Borgo ao assistir ao filme. Nas entrevistas, concedidas pelos atores principais e pelos cineastas, uma questão recorrente é sobre os motivos que levaram o público a se entusiasmar de modo tão intenso com a produção. Philippe, por exemplo, ressalta que o filme “banaliza a deficiência, que é física e social. Ora, todos os espectadores são deficientes. Por um trauma de infância, um fracasso conjugal, um emprego perdido, um mal-estar qualquer”¹⁵ (POZZO DI BORGO, 2011, p. 2, tradução nossa)¹⁶. Mais uma vez, trata-se da universalidade da trama, tanto na deficiência física como na deficiência social; a vitimização não se concentra na deficiência física, mas Driss, personagem interpretado por Omar Sy é, também, uma vítima social. A deficiência é, no filme, uma questão secundária diante da riqueza da proposição da aceitação da vida tal como ela se apresenta.

Apesar de essa perspectiva tirar o foco da deficiência, o filme também é considerado como um instrumento poderoso de visibilidade e de proliferação de condutas sobre os sujeitos com deficiência. Um texto publicado no jornal *Le Figaro*¹⁷, por exemplo, mostra alguns dados da pesquisa realizada pelo *Institut français d’opinion publique* (Ifop) que aponta para uma mudança no modo como a população “vê” a deficiência, principalmente a partir de 2005, ano em que se intensificam as campanhas de sensibilização e que também promulga-se a lei nº 2005-102¹⁸, em 11 de fevereiro de 2005, que estabelece a igualdade de direitos, de oportunidades e de cidadania das pessoas com deficiência, no contexto francês.

O filme, por outro lado, não recebeu apenas elogios pela crítica norte-americana. Apesar de prevista uma versão hollywoodiana da trama, parte da crítica destacou a construção das personagens arquetipos cujos estereótipos são mais retrógrados que liberais. Jay Weissberg afirmou, em crítica escrita para o site *Variety-Cinema*¹⁹, que o personagem de Driss é tratado “como nada mais que um macaco (com todas as associações racistas possíveis), ensinando ao homem branco tradicional e arrogante como ‘rebaixar-se’

¹⁵ “Il banalise le handicap qu’il soit physique ou social. Or, tous les spectateurs sont handicapés. Par un traumatisme lié à l’enfance, un échec conjugal, un emploi perdu, un mal-être quelconque” (POZZO DI BORGO, 2011, p. 2).

¹⁶ POZZO DI BORGO, Philippe. Tous concernés. Entrevista. [3 de novembro, 2011]. Paris: L’Express. Entrevista concedida a Christophe Carrière.

¹⁷ MALLEVOÛE, Delphine de. “Intouchables” a modifié le regard sur le handicap. *Le figaro*, Paris, s/n, 07 nov. 2012.

¹⁸ Reforma da lei de orientação em favor das pessoas com deficiência de 1975.

¹⁹ WEISSBERG, Jay. Film Review: ‘Untouchable’. *Variety Cinema*. Edição Estados Unidos, s/n, 29 set. 2011. Disponível em: <<http://variety.com/2011/film/reviews/untouchable-1117946269/>>. Acesso em 23 maio 2013.

substituindo Vivaldi por ‘Boogie Wonderland’ e exibindo seus movimentos de dança²⁰” (Tradução nossa). Acrescenta, ainda, sobre o ator Omar Sy: “É doloroso ver Sy, um ator carismático e alegre, em um papel retirado das senzalas de outrora, em que entretém seu senhor enquanto incorpora todos os estereótipos usuais de classe e de raça” (Tradução nossa)²¹. Já para Scott, do jornal *The New York Times*²², o filme é um “constrangimento”, o que é inevitável e perdoável uma vez que a questão da raça, na França e nos Estados Unidos é uma “fonte perpétua de confusão e de desconforto; tratar dessa questão é sempre, de alguma forma, fazer errado” (Tradução nossa)²³.

Por fim, a outra materialidade fílmica selecionada foi *Colegas*, lançado no Brasil, em 2012. Trata-se de um filme de ficção classificado como comédia, cuja narrativa tem como personagens principais três adolescentes com Síndrome de *Down*, Stalone (Ariel Goldenberg), Márcio (Breno Viola) e Aninha (Rita Pokk), que foram abandonados por suas famílias no Instituto Santa Lúcia. Os adolescentes se inspiram no filme *Thelma & Louise*, para fugir do instituto com o propósito de realizarem seus desejos, o que os levariam, consequentemente, a reencontrar suas famílias.

De acordo com entrevistas concedidas pelo escritor e diretor Marcelo Galvão, *Colegas*, filme de produção independente, levou ao todo sete anos para ser produzido. A motivação do diretor foi o seu tio, Marcio, que tinha Síndrome de *Down*. O filme apresenta duas marcas dessa relação familiar, o nome de um dos protagonistas e o título dessa produção: *Colegas*, expressão comumente utilizada pelo tio. A dedicatória ao familiar é feita ao final do filme, com o seguinte plano (Quadro 1)²⁴:

²⁰ “In fact, Driss is treated as nothing but a performing monkey (with all the racist associations of such a term), teaching the stuck-up white folk how to get “down” by replacing Vivaldi with “Boogie Wonderland” and showing off his moves on the dance floor” (WEISSBERG, 2011, s/n).

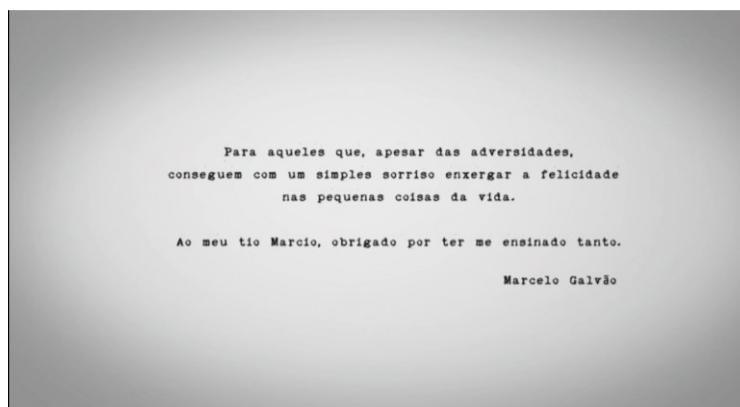
²¹ “It’s painful to see Sy, a joyfully charismatic performer, in a role barely removed from the jolly house slave of yore, entertaining the master while embodying all the usual stereotypes about class and race”.

²² SCOTT, A. O. Movie Review – Helping a White man relearn joie de vivre. ‘The Intouchables’ arrives from France. *The New York Times*. Nova Iorque, 24 maio 2012. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/05/25/movies/the-intouchables-arrives-from-france.html?_r=0>. Acesso em 22 maio 2013.

²³ “Given its subject, embarrassment may be both inevitable and forgivable. Race, in France as in the United States, is a perpetual source of confusion and discomfort; to address it is always, in some way, to get it wrong” (SCOTT, 2012, s/n).

²⁴ O diretor, em entrevista ao site *Adoro cinema* (<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102441/>) conta que havia colocado nos créditos finais imagens de seu tio, quando era criança. Foi orientado por Fernando Meirelle a retirá-las, pois “deixava o filme mais pesado”.

Quadro 1 - *Colegas*. Frame e transcrição da sequência exibida no final do filme.



1h 31'49": para aqueles que, apesar das adversidades, conseguem com um simples sorriso enxergar a felicidade nas pequenas coisas da vida. Ao meu tio Marcio, obrigado por ter me ensinado tanto. Marcelo Galvão.

Colegas foi finalizado em 2012 e exibido em festivais em vários países. Ganhou prêmios, dentre eles o de melhor filme e o de melhor direção de arte no 40º Festival de Cinema de Gramado, em 2012, e o de melhor ator e o de melhor diretor no Brafftv – *Brazilian Film & Tv Festival*, em Toronto, no Canadá. O filme, entretanto, somente foi para as telas do cinema brasileiro em 2013. A estratégia, segundo Marcelo Galvão, foi que houvesse uma ampla divulgação para que o público tomasse conhecimento do projeto previamente, garantindo, desse modo, a motivação para que as pessoas fossem ao cinema. O *trailer* do filme foi exibido por vários meses nos cinemas e houve ampla mobilização nas redes sociais. Uma campanha que se tornou viral na *internet* foi intitulada de *Vem Sean Penn!*, em que um dos atores, Ariel, fã de Sean Penn, pedia a presença do ator americano na estreia do filme. Com o sucesso da campanha, Ariel viajou para os Estados Unidos para conhecer o ídolo.

Galvão relata que um dos desafios foi preparar Ariel, Breno e Rita para a atuação. Isso porque os três, apesar de já terem participado de peças teatrais, não são atores profissionais. A preocupação foi a de fazer com que a atuação dos jovens fosse a mais natural possível. A estratégia utilizada, então, foi a referência a filmes famosos. Desse modo, Ariel, Breno e Rita estariam dramatizando cenas de outros filmes, o que permitiria qualquer tom mais artificial, caso ocorresse. Além disso, dadas as particularidades da Síndrome, foi realizado um intenso trabalho de interpretação e de memorização do roteiro com os atores antes das filmagens, na fase inicial do projeto. Procedimento esse que aponta para a normalização de diferentes subjetividades – o sujeito que tem a Síndrome e aquele que não tem –, já em sua formulação.

O diretor também relata em suas entrevistas que o trabalho com sujeitos com Síndrome de *Down* gerou algumas dificuldades com o patrocínio pela possibilidade de associar a marca a uma deficiência. Houve, também, certa resistência quanto à cena do beijo e da lua de mel do casal e vários comentários posteriores ao lançamento do filme demonstraram a desaprovação da história, considerando-a um mal exemplo para os espectadores com Síndrome de *Down*, principalmente em relação ao uso de armas.

Várias resenhas publicadas na mídia brasileira sobre o filme valorizaram e elogiaram a participação dos jovens com Síndrome de *Down* na trama. Contudo, essa estratégia é vista, por alguns críticos, como uma “chantagem emocional”, já que a atuação dos jovens apaga a criticidade dos espectadores em relação a outros elementos da sequência fílmica. Além disso, há também as ressalvas quanto ao tom fabular atribuído ao filme, por exemplo, a narração em *off*²⁵ do jardineiro, interpretado pelo ator Lima Duarte. Para vários críticos, a produção é uma indefinição entre fábula e denúncia social, entre um filme infantil e adulto.

Ao tomar esse filme como um lugar de investigação dos discursos sobre o sujeito com deficiência, sua forma de organização, destacada pela crítica, aliada aos recursos cinematográficos, implica um modo singular de visibilidade desses sujeitos. Essa prática se estende também aos demais filmes já mencionados como constituintes do *corpus* dessa pesquisa, uma vez que, o modo de gerenciar aquilo que se pode e deve ver e enunciar sobre o corpo com deficiência materializa processos de normalização, a partir das condições de possibilidade de sua produção, na contemporaneidade.

Para que fosse possível alinhar noções teóricas para a interpretação desse *corpus*, organizamos nossa sustentação bibliográfica em torno de algumas relações temáticas predominantes. A primeira delas é o levantamento sobre a historicidade da representação da deficiência no cinema, que encontramos com maior exatidão em títulos estrangeiros, que foram determinantes para traçar esse percurso. Destacam-se as obras de Martin F. Norden, *The Cinema of Isolation – a history of physical disability in the movies* (1994); Anthony Enns e Christopher R. Smit, que organizaram o livro *Screening disability* (2001); e, Gérard Bonnefon, autor de *Handicap et cinéma* (2004). Neste último, o autor traz ao todo 86 títulos que tratam da deficiência, a partir de quatro temas: (a) atração e sedução pelo estranho; (b) valores positivos e negativos da deficiência; (c) um outro olhar e (d) viver de outro modo. Muito contribuiu também, para essa perspectiva, a obra organizada por Jean-Jacques

²⁵ Refere-se, segundo Chion (2008, p. 62), ao som cuja fonte é não-diegética, ou seja, “está situada noutro tempo e noutro lugar que não a situação diretamente evocada”. Diz respeito às vozes de comentário ou de narração.

Courtine, Alain Corbain e Georges Vigarello, *História do corpo* – as mutações do olhar. O Século XX (2011).

Quanto à sustentação teórico-metodológica sobre o cinema, consideramos, primeiramente, que a composição técnica e visual organiza os elementos significativos para a produção de sentidos. Logo, foi preciso recorrer aos estudiosos que problematizam o domínio da imagem e/ou do cinema, a partir da perspectiva social, fenomenológica, psicológica ou ainda da comunicação e da teoria do cinema. Na esteira desses autores, optamos por uma aproximação teórico-metodológica com Jacques Aumont (2007, 2008), Guy Gauthier (2011), Fernão Ramos (2008), Bill Nichols (2005), Philippe Dubois (2011), Michel Marie (2008) e Laurent Jullier (2009; 2012), por entrever uma relação produtiva entre essas abordagens e aquela que é o norte desta pesquisa, a AD, a partir dos pressupostos teórico metodológicos foucaultianos.

Esse diálogo, aliás, já tem sido praticado por alguns importantes pesquisadores brasileiros, cujas produções têm demonstrado a viabilidade de analisar imagens e, conseqüentemente, a imagem videográfica/cinematográfica a partir dos pressupostos teórico-metodológicos da AD. São os casos das já consolidadas pesquisas dos professores-pesquisadores Ismara Tasso (UEM), Suzy Lagazzi (UNICAMP), Nilton Milanez (UESB) e Nádia Neckel (UNISUL) e Simone Hashiguti (UFU).

O tratamento das imagens como materialidade discursiva, dado nessas pesquisas, tem se mostrado muito frutífero e tem atribuído uma nova roupagem a esse campo epistemológico, no Brasil. Em seu contexto de formação, a AD, embora provoque uma mudança epistemológica no campo linguístico, na medida em que se propõe a relação com a exterioridade ideológica, a estrutura da língua é materialidade privilegiada de análise. Foram o olhar teórico-metodológico e as (re)leituras de Michel Foucault, que se sustentam na noção de enunciado, que reconduziram os trabalhos em AD, a partir de 1980 e a emergência das noções de memória discursiva e de intericonicidade, problematizadas na tese de Courtine (2009), que tiveram papel fundamental nesse processo, que fez com que esse campo passasse a ganhar efetivamente a possibilidade de abranger novas materialidades que não exclusivamente linguísticas.

Além dessa perspectiva desafiadora de tomar a imagem como materialidade discursiva, aproximamo-nos de Foucault para compreender a função de existência desses signos visuais, verbais e sonoros que compõem as produções cinematográficas. Nesse sentido, consideramos a superfície fílmica como um domínio de enunciados, cujo pertencimento simbólico é regido por condições de emergência e de (co)existência que colocam em jogo

uma série de espaços de diferenciação e de regras, em uma relação determinada com um campo de objetos e com uma posição-sujeito.

Nessa complexa trama de relações, os códigos de visualidade cinematográfica tornam-se sistemas de saberes que investem em uma conduta ética (FOUCAULT, 2004) para com a deficiência, inscrevendo modos de gestão do corpo que se alicerçam em práticas do governo de si. No jogo das discursividades, as instâncias cinematográficas de irrupção de enunciados são regidas na rede de relações que envolve o corpo na contemporaneidade, pela dimensão do poder que compõe o dispositivo, que opera o ver e o dizer.

Esse poder sobre a vida é justificado, segundo Rabinow e Dreyfus (2010), pelo ordenamento dos indivíduos e da população em prol de seu bem-estar. Trata-se da gestão de vida das populações que se constitui de escolhas políticas, cuja emergência está relacionada às mudanças econômicas e sociais que surgiram com o capitalismo. Passa-se, assim, a exigir métodos de poder que agenciem a produtividade da população aos procedimentos econômicos, definindo como prática contemporânea uma ordem discursiva na qual a visibilidade dos corpos (independente de sua especificidade) produz a necessidade do cuidado consigo mesmo e com o outro, e define, assim, as condutas pessoais e sociais da convivência com as deficiências.

Nessas movências, coloca-se em jogo a tensão entre as formas singulares de existência que se dão na relação entre o político, o público e o privado. Neste trabalho, não teremos espaço para as discussões sociológicas e filosóficas sobre as problematizações acerca do público e do privado, cujas fronteiras são historicamente difusas e complexas, que traduzem vários processos de organização da sociedade. Neste momento, utilizaremos as expressões “intimidade” e “privado” como sinônimas, considerando que neste espaço é onde se estabelecem relações entre um círculo restrito de pessoas e com o próprio sujeito; diz respeito às necessidades, aos desejos e à gestão de suas práticas rotineiras. Quanto ao “público”, compreendemos ser aquilo que é visível, observável por qualquer pessoa; espaço em que se dá o exercício das técnicas de si, as práticas de subjetividade e de subjetivação e a construção das identidades.

Comungando dos pressupostos foucaultianos, as novas formas de subjetividade, enquanto modo de resistência ao poder construídas no espaço público, reescrevem identidades num espaço político, como acontecimentos no mundo. Nessa perspectiva, a noção do dispositivo é a força propulsora neste estudo, por compreendê-la como uma categoria de análise constituída por uma rede de elementos heterogêneos – discursos, instituições, leis, enunciados científicos, proposições filosóficas – que busca responder à urgência de

visibilidade do privado, o que leva a consequências estratégicas ao emergir no campo cinematográfico, sobretudo na prática de normalização e do exercício da biopolítica sobre o corpo com deficiência.

Nesse sentido, cabe anunciar a tese que aqui será defendida: o dispositivo da espetacularização²⁶ da intimidade do sujeito com deficiência, materializado no e pelo discurso cinematográfico, é uma forma de agenciamento da ficcionalização do corpo que tanto coloca em funcionamento jogos enunciativos entre o real e a representação (enquanto real construído), quanto produz desdobramentos estratégicos para a construção da normalização desse corpo. Tomado dessa forma, esse dispositivo se inscreve em espaços de significação e promove a construção de redes de enunciação, de normalização e de produção de subjetividades sobre a deficiência.

O corpo com deficiência é, nessa perspectiva, captado por um tipo de (in)visibilidade do qual dificilmente poderíamos separar. É, assim, opaco à medida que seus sentidos se constroem em relação com a história que o constitui; realidade fabricada por tecnologias disciplinares e de regulamentação, tanto fora como dentro do cinema. Corpo sempre fictício, não por compor uma produção “ficcional” no cinema, mas por seu caráter multifacetado, lugar de inscrição de práticas médicas, jurídicas, sociais e, também, cinematográficas. É nesse corpo que visualizamos o funcionamento desses sistemas regulares e dispersos que delimitam, reproduzem ou produzem saberes acerca de suas especificidades.

A partir do exposto, a questão que norteará nossa investigação é a seguinte: de que modo o dispositivo da espetacularização do corpo **constrói redes de enunciação sobre a deficiência no e pelo discurso cinematográfico**, legitimando a prática de normalização, enquanto mecanismo da biopolítica?

Ao problematizar essa prática discursiva cinematográfica, consideramos duas possibilidades de funcionamento. Em primeiro lugar, vislumbramos que o discurso cinematográfico, ao promover condições para o exercício do olhar a deficiência, **constrói** a visibilidade do sujeito com deficiência de modo a ampliar sua representação para além daquele que partilha dos mesmos interesses. A visibilidade, enquanto aspecto da política contemporânea exige, pois, um processo contínuo de transformar o ordinário em cinematográfico, investindo uma série de mecanismos verbo-visuais e discursivos na

²⁶ O termo “espetacularização”, empregado na tese da pesquisa, é compreendido como o processo de exposição do corpo com deficiência por meio de sua inscrição em modos de representação, que o localiza em posições sociais e históricas específicas diante de uma coletividade; refere-se ao que se dá a ver, aquilo que é exibido.

representação do real que colocam em jogo a luta pela construção de verdades sobre esses sujeitos.

Em segundo lugar, consideramos que o dispositivo investe, no campo cinematográfico, em uma maquinaria política de produção de subjetividades e de normalização. Para tanto, uma das regularidades discursivas construídas que sustentam esse exercício do dispositivo é o corpo produtivo. Para atender às tecnologias políticas contemporâneas de controle, a produtividade atribuída ao corpo com deficiência, enquanto regularidade, é um modo de gestão política, que (re)produz a emergência da transição do discurso da “anormalidade” para uma “normalidade parcial produtiva”.

A partir dessa linha de raciocínio, nosso objetivo geral, neste estudo, é compreender o modo como o dispositivo da espetacularização da intimidade do corpo com deficiência organiza a prática discursiva cinematográfica contemporânea e coloca em funcionamento jogos enunciativos, a partir de uma conduta ética no campo individual, social e político. Já os nossos objetivos específicos visam:

- (a) mobilizar, na espessura da historicidade, fundamentando-nos na proposta de construção de uma história serial (FOUCAULT, 2008c), os estratos de acontecimentos que constituem as condições de possibilidade para a discursivização dos sujeitos com deficiência no e pelo cinema;
- (b) problematizar os mecanismos verbais, visuais e sonoros cinematográficos como lugares de enunciação, que sustentam modalidades de visibilidade e de enunciabilidade em relação à ordem discursiva nas quais estão inseridas;
- (c) discutir sobre a densidade discursiva sobre a qual se constrói o processo de representação, tomando o dispositivo como eixo que sustenta a relação entre o cinema e as práticas discursivas; e
- (d) vislumbrar, a partir do dispositivo da espetacularização da intimidade do sujeito com deficiência, a produtividade desse corpo como uma regularidade enunciativa e como um lugar sempre politicamente significado, que promove a (re)produção do verdadeiro de uma época: a “normalidade parcial produtiva”.

Diante desse quadro, organizamos o trabalho em 5 capítulos. No primeiro, intitulado *Condições de emergência e de possibilidade discursiva sobre o sujeito com deficiência no e pelo cinema*, trataremos sobre o modo como os sujeitos com deficiência têm sido representados no e pelo discurso cinematográfico, a fim de compreender, a partir desse panorama geral, as condições de emergência e de possibilidade dessa prática discursiva na atualidade.

Em seguida, o segundo capítulo 2, *Mecanismos cinematográficos em discurso*, organiza-se a partir da metodologia apresentada por Jullier e Marie (2009), para abordar o plano, a sequência e o filme, enquanto procedimentos cinematográficos, como lugares de enunciação, que sustentam modalidades de visibilidade e de enunciabilidade do sujeito com deficiência.

No terceiro capítulo, *Por uma ordem discursiva cinematográfica: representação, dispositivo e normalização*, apresenta-se uma discussão sobre duas noções basilares ao tratarmos do cinema: a representação e o dispositivo como eixo organizador das práticas discursivas, enquanto processo estratégico de normalização dos corpos.

Já no quarto capítulo, *Lugares de enunciação do corpo com deficiência: o corpus de pesquisa*, destacaremos o recorte de algumas sequências filmicas, discutindo as regularidades enunciativas tecidas na trama discursiva construída. Primeiramente, localizaremos, a partir dos contornos estabelecidos para a pesquisa, a problemática sobre o princípio binário entre ficção e documentário, dada a heterogeneidade de nosso *corpus*. Reunimos, então, os recortes na seguinte ordem: os quatro documentários mais votados da edição de 2007 do festival *Assim Vivemos*, o filme *Intocáveis*, e o filme *Colegas*.

Por fim, as considerações finais foram organizadas sob o título *Algumas considerações sobre o domínio cinematográfico: corpo, subjetividade, normalização e biopolítica*. Nesse espaço, retomamos a tese e os objetivos traçados a fim de discutir os resultados alcançados e a confirmação das hipóteses a partir do *corpus* analisado. O trabalho se encerra com os anexos, que contêm (a) um levantamento de dissertações e teses que tratam sobre a deficiência e (b) uma lista de filmes que abordam a deficiência, ambos já mencionados nessas considerações iniciais.

Esperamos, dessa forma, que este trabalho contribua com a compreensão das rupturas discursivas que constituem o modo como o corpo com deficiência é (r)construído pelas práticas cinematográficas. Acreditamos que as problematizações aqui ressaltadas podem contribuir com as pesquisas no campo da AD, sobretudo no que concerne os procedimentos metodológicos mobilizados na descrição e interpretação de materialidades filmicas.

1 CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA E DE POSSIBILIDADE DISCURSIVA SOBRE O SUJEITO COM DEFICIÊNCIA NO E PELO CINEMA

La présence sur les écrans de personnages infirmes, difformes, aveugles, sourds, ou déficients intellectuels... n'est ni un phénomène récent, ni un fait exceptionnel. Le cinéma s'est saisi du handicap, cette « autre manière d'être au monde » pour inventer des personnages et des situations (BONNEFON, p. 11-12)¹.

O cinema mundial tem representado a deficiência desde o seu surgimento. Nosso objetivo, neste capítulo, é traçar um percurso historiográfico sobre os estratos de acontecimentos que constituem as condições de possibilidade para a discursivização dos sujeitos com deficiência no e pelo cinema. Com isso, visamos demonstrar que, enquanto monumento que compõe o arquivo de uma época, o cinema possibilita entrever a relação do pensamento com a cultura, imbricados na descontinuidade, ou seja “[...] o fato de que em alguns anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo [...]” (FOUCAULT, 2007b, p. 69).

Apesar da aparente homogeneidade, este percurso revela a complexidade das relações que perpassam a tomada do corpo como ponto de articulação entre o nível anatômico e político. Isso não significa, portanto, que essas imagens não estão isentas de contradição ou que desapareceram completamente com o tempo. Qualquer produção cinematográfica que escolha abordar de algum modo a deficiência, seja ela de qualquer tipo, precisa fazer escolhas delicadas, e qualquer perspectiva adotada carrega uma memória discursiva constitutiva em que diferentes subjetividades podem constituir as personagens.

Nesse sentido, destacamos os principais modos de visibilidade que coexistem no discurso cinematográfico e que formam alguns polos de predominância, de acordo com condições de possibilidade específicas. São eles: (a) A visibilidade do outro: o mendigo, o vilão e o veterano de guerra curado; (b) A visibilidade do monstro: os *freaks*; e (c) A visibilidade do mesmo: a anormalidade humanizada.

¹ “A presença nas telas de personagens com deficiência, disformes, cegos, surdos ou deficientes mentais, não é um fenômeno novo, nem um fato excepcional. O cinema é apreendido pela deficiência, essa ‘outra maneira de estar no mundo’, para inventar personagens e situações” (Tradução nossa).

1.1 A VISIBILIDADE DO OUTRO: O MENDIGO, O VILÃO E O VETERANO DE GUERRA CURADO

Desde as primeiras exibições de imagens em movimento, os cineastas americanos e europeus buscavam na deficiência física questões para serem exploradas. No contexto social e econômico da Europa e dos Estados Unidos em 1895, os mendigos, especialmente aqueles que tinham uma anormalidade, formaram um campo fértil de pesquisa e de representação. Era comum mendigos fingirem ter uma deficiência para arrecadarem dinheiro pela cidade, obrigando, por exemplo, a polícia de Nova Iorque a fazer uma intensa fiscalização em 1896, depois que os policiais de Boston prenderam e condenaram a trabalhos forçados mendigos nessas condições (NORDEN, 1994). Os cineastas não demoraram para lucrar, de alguma forma, com essa situação.

Em 1898, Nova Iorque assistiu ao que pode ser considerado o primeiro filme que teve como tema a deficiência: *Fake beggar*, de Thomas Edison. A sequência de 50 segundos mostra uma das tendências do cinema: a deficiência como fonte de humor. Esse modo de explorar o tema foi também utilizado por outros cineastas, como James Williamson, dirigindo *The Fraudulent Beggars*; Cecil Hepworth com *The Beggar's Deceit* (1900) e Arthut Cooper com *Blind Man's Bluff* (1903). Para Norden (1994), esses primeiros filmes mostravam aos espectadores que as deficiências físicas eram aceitáveis como tema para humor desde que as personagens não fossem deficientes de fato.

Embora possa ser tentador considerar essas breves produções como relativamente inofensivas, elas não deixam de revelar uma posição negativa da imagem coletiva construída desses sujeitos. Norden (1994) acrescenta que

o posicionamento dos espectadores em relação a esses filmes ilustra, cada vez mais, o status do “Outro” que os cineastas conferiram aos mendigos. Seguindo as normas estilísticas da época, esses filmes usavam em sua maioria uma câmera fixa que revelava não somente os mendigos, mas o ambiente a sua volta (calçadas de cidades lotadas, na maioria dos casos). Por meio dessas visualizações, eles representavam os mendigos falsos da mesma forma que os espectadores os encontravam nas ruas (na realidade): mão estendida, da mesma forma, objetificados. Enquanto os espectadores visualizam os mendigos na tela e detectam sinais de sua fraude, eles compartilham não somente a perspectiva geral dos policiais, mas também sua frustração por não serem capazes de provocar uma mudança significativa na situação (NORDEN, 1994, p. 17, tradução nossa)².

² “The issue of audience positioning within these films further illustrates the “Otherness” status that the filmmakers conferred on beggars. Following the stylistic norms of the day, these movies used mostly fixed-perspective shots that revealed not only the mendicants in full figure but also their immediate environment (busy city sidewalks, in most cases). Through such visualizations, they presented the fake beggars in much the

O autor ressalta que nesses primeiros filmes, caracterizados em muitos casos como “comédias pastelão”, a vitimização de personagens deficientes era representada por atores sem deficiência alguma. Essa representação “enganosa” se tornaria a essência das produções fílmicas que tratam do corpo com deficiência por décadas (NORDEN, 1994). Essa forma de representação foi, também, o fio condutor que sustentou os primeiros filmes dramáticos, cuja representação demonstrava as circunstâncias econômicas dos cidadãos com algum tipo de deficiência física, naquele período. Isso porque uma das consequências da era industrial foi o aumento no número de vítimas em acidentes de trabalho. As empresas raramente eram consideradas responsáveis pelos incidentes, logo, sem pensões ou programas de reabilitação, muitas vítimas não tinham outra escolha a não ser pedirem esmolas.

Norden (1994) destaca que nem todos os filmes de drama transformaram deficientes físicos em personagens trágicos. Ao invés disso, eles contavam como os indivíduos superaram sua vitimização se vingando das pessoas da família que os intimidavam. Por um lado, um aspecto significativo desses filmes é terem mostrado como as personagens com deficiência física tomam decisões para superar sua vitimização. Por outro lado, representam a ira de sujeitos com deficiência ressentidos, capazes de destruir/matar os não-deficientes. Escassos durante o período que antecede a Primeira Guerra Mundial, Norden (1994) ressalta que esses filmes voltariam a ser produzidos durante a década seguinte à Guerra.

Por volta de 1908, o início de produções cinematográficas em massa também causou algumas consequências na representação da deficiência. Uma série de filmes reavivou imagens de pessoas com deficiência que ecoariam pelo cinema, por décadas. Uma das tendências mais perturbadoras foi uma série de filmes que representaram as pessoas com deficiência como instrumentos do mal, cuja imagem diabólica se tornou uma das crenças sobre a deficiência mais profundamente enraizadas na sociedade (NORDEN, 1994).

Com o início da 1ª Grande Guerra, em 1914, a indústria cinematográfica cultivou o interesse por assuntos relacionados à guerra, lançando vários filmes que incorporavam cenas militares. Segundo Norden (1994), apesar da relativa harmonia entre a indústria cinematográfica e o governo, no que tange ao sentimento pró guerra, essas duas instituições partiam de diferentes perspectivas para tratarem da questão que envolvia os soldados com deficiência.

same way as average moviegoers would encounter them on the street: hand outstretched, at some remove, objectified. As viewers gazed at the screen beggars and detected signs of their fraudulence moments thereafter, they shared not only the police officers' general perspective but also their frustrating inability to effect a meaningful change” (NORDEN, 1994, p. 17).

A posição do governo se baseava em uma mistura de paternalismo e pragmatismo. Aos soldados que voltavam feridos da guerra, era oferecido uma renda mensal fixa. Entretanto, essa iniciativa não era suficiente para compensar economicamente os veteranos feridos do país. Por isso, em 1916, é aprovada a Lei de Defesa Nacional (*The National Defence Act*), que garantia aos soldados receberem instrução para facilitar seu retorno à vida civil.

O fato é que o retorno dos combatentes obrigou a sociedade a criar programas e a reconhecer a significância desse grupo de pessoas. Foi nesse período, entre 1910 e 1921, que vários estados americanos promulgaram programas de compensação. Em 1917, foi criado um importante Instituto, o *Institute for the Crippled and Disabled*, organização privada que passou a oferecer treinamento para o trabalho para veteranos de guerra, estendendo esse benefício posteriormente a todos os cidadãos com deficiência.

O cinema, **sobretudo, o americano** em um primeiro momento, focava sobre uma representação “sedutora” da guerra: botas brilhantes, dragonas e belos trajes (NORDEN, 1994). Algumas produções cinematográficas, em momento posterior, interessaram-se em filmes sentimentais, com finais felizes, em que as personagens principais, veteranos de guerra, se curavam de suas deficiências. Com frequência, essas imagens ilusórias se tornavam alvo de reclamação dos médicos, cuja opinião tinha pouco efeito sobre as produções cinematográficas. Para Norden (1994, p. 58, tradução nossa), “com a fabricação de otimismo e idealismo, os filmes serviam como um refúgio para os espectadores desiludidos com a guerra e cansados dessas preocupações”³.

A produção filmica romantizada da deficiência tornou-se, desse modo, a principal forma de representação do corpo com deficiência no cinema, nas décadas de 1910 e 1930, ofuscando tanto as primeiras representações dos veteranos como a dos vilões. Norden (1994) destaca que nos catálogos do *American Film Institute* estão registrados 430 filmes sobre pessoas com deficiência produzidos entre 1912 a 1930. Em cerca de 150 dessas produções (35%), as personagens “se curam” de sua deficiência: recuperam a visão, a audição, ou até suas pernas, por meio de operações, vontade divina ou por pura sorte. Para isso, os cineastas recorriam à própria encenação, à fotografia, à edição e ao figurino para mascarar a deficiência dos atores, que frequentemente eram de fato, sujeitos com deficiência.

³ “With their fabricated optimism and idealism, the movies served as a major refuge for audiences disillusioned by the war and weariness of other concerns” (NORDEN, 1994, p. 58).

1.2 A VISIBILIDADE DO MONSTRO: OS *FREAKS*

Segundo Norden (1994), apesar de a inserção do som às produções filmicas terem fomentado possibilidades comerciais aos cineastas, foi a economia que assegurou a continuidade de tendências conservadoras, no período logo após a 1ª Grande Guerra. Nesse contexto, o processo de consolidação de Hollywood continuou avançando. As companhias produtoras de filmes se tornavam cada vez mais dependentes dos investidores da *Wall Street*, no período que seguiu a quebra do mercado acionário em 1929. Financiadores e banqueiros estavam dispostos a investirem no cinema, para que compartilhassem dos lucros e pudessem exercer uma grande influência nas empresas e em seus filmes. Sobre isso, Norden (1994) acrescenta que

não deveria ser surpreendente saber que a indústria do cinema, uma instituição já conservadora, continuaria sua tendência para histórias e caracterizações regressivas. Corpos são e personagens com deficiência agora tinham vozes, mas suas declarações se tornaram cada vez mais sujeitas à aprovação das forças conservadoras que representavam o capital financeiro. Embora as representações no cinema das pessoas com deficiência física mudassem geralmente para melhor na época da Segunda Guerra Mundial, as imagens que a indústria vinha cultivando há décadas encontrou contínua expressão durante os anos da chamada "Idade de Ouro" de Hollywood (NORDEN, 1994, p. 17, tradução nossa)⁴.

Nesse contexto, a obsessão por vingança e a caracterização de vilões em personagens com deficiência foram atributos marcantes no cinema dos anos 1930, resultado de um elevado interesse por filmes de terror, decorrentes do sucesso alcançado pelos *freak shows*, nos Estados Unidos, de 1840 a 1940⁵. Uma das produções mais marcantes desse período é o filme *Frankenstein* (1931), que ganhou 5 milhões de dólares em sua primeira exibição. O sucesso impulsionou outros executivos hollywoodianos a desenvolverem seus filmes de terror,

⁴ "It should thus come as no surprise to learn that the movie industry, already a conservative institution, would continue its tendency toward regressive story structures and characterizations. Able-bodied and disabled characters now had voices, but their utterances became increasingly subject to the approval of the conservative forces representing finance capital. Though the movie representations of people with physical disabilities were to change generally for the better during the World War II era, the images the industry had been cultivating for decades found continued expression during the years of Hollywood's so-called "Golden Age" leading up to time" (NORDEN, 1994, p. 17).

⁵ Reservava-se àqueles considerados monstros um regime particular de visibilidade, segundo o qual eram expostos em feiras, circos e parques como forma de divertimento familiar. Para ser exposto como monstruosidade o indivíduo deveria ter uma marca física ou um dom incomum: irmãos siameses, homem-tronco, homem tatuado, mulher barbada, gigante, anão, engolidor de espadas e levantador de pesos são alguns exemplos. Entretanto, conforme relata Lobo (2008), além de atrair o público pela característica física, os sentidos da monstruosidade eram construídos por um conjunto de práticas complexas e variadas. Para cada personagem era criada uma história, um cenário, um figurino e até um fundo musical apropriado, atribuindo-lhe uma identidade.

renovando o interesse em associar a deficiência com o comportamento de vilão. Além disso, o sucesso de bilheteria de *Franskenstein* também despertou a inveja nos executivos do estúdio MGM, que exigiram um filme de terror que pudesse competir com ele. Tod Browling, que já havia contribuído com pelo menos dois filmes do gênero, *London After Midnight* (1927) e *Dracula* (1931), criou, então, uma série de vingadores obsessivos, em um dos filmes mais perturbadores já realizados: *Freaks* (1932), que foi baseado no conto *Spurs*, de Tod Robbins. Por considerarmos um acontecimento na ordem cinematográfica da época, teceremos algumas considerações sobre essa produção.

As traduções mais comuns para a palavra inglesa *freaks* são “aberração” e “monstro”, o que poderia associar-se, num primeiro momento, aos filmes de terror, com temáticas vampírescas e monstruosas. Entretanto, o que torna essa tradução peculiar é o fato de que essa expressão é o título do filme em que a maioria dos atores tem deficiência física ou porta de alguma síndrome genética.

A primeira exibição foi em 1931 e devido ao desastre na recepção pelo público, o estúdio removeu várias cenas, alterou o epílogo, reduziu a duração das cenas finais e substituiu o final original da trama por um “final feliz”. A produção inicialmente tinha 90 minutos e passou a ter apenas 64, e as cenas censuradas não foram mais encontradas. O corte das cenas não minimizou as reações negativas da crítica especializada, dos cinemas e do público em geral.

A narrativa fílmica inicia com um homem que está prestes a revelar a um grupo de pessoas um dos “maiores mistérios da natureza”. A sequência apresenta-se com um corte, revelando-se o lugar onde se passa a narrativa: um circo, espaço no qual a maioria das atrações são “aberrações”. Na trama principal, Hans (Harry Earles), um dos anões, é apaixonado por Cleópatra (Olga Baclanova), a trapezista, mas não é correspondido. Ela tem um relacionamento com o levantador de pesos, Hércules (Henry Victor) e ao descobrirem que Hans é herdeiro de uma fortuna, os dois elaboram um golpe. Ela decide que conquistará o anão, se casará com ele e, logo em seguida, o envenenará para ficar com todo o dinheiro. Ao perceber as intenções de Cleópatra, a irmã Frieda (Daisy Earles) tenta alertar o ex-noivo sobre o provável golpe, entretanto Hans não lhe dá atenção.

A cena do casamento de Hans e Cleópatra se destaca na sequência: os *freaks* estão reunidos em uma mesa e começam a cantar “*We accept you, one of us!*” (Br: Nós a aceitamos, uma de nós!). Cleópatra se ofende ao ser comparada com eles; os agride verbalmente, zomba de Hans e ainda beija Hércules diante dele. Hans aparentemente a perdoa, mas desmaia por consequência do envenenamento que é executado ainda na festa de

casamento. Os outros anões e demais “aberrações” descobrem o plano e com a ajuda do próprio Hans, elaboram uma armadilha para se vingar de Cleópatra. No final dessa sequência, é revelado o conteúdo da caixa apresentada no início da película: Cleópatra foi transformada pelas aberrações em um “*freak*”, seu corpo agora é de um pato, agregado à condição de quase cegueira completa.

Para que *Freaks* fosse um filme “assustador” e superasse *Frankenstein*, foram utilizados como personagens aqueles considerados “monstros reais” na época, sujeitos com deficiência física ou portadores de alguma síndrome genética, e não monstros “cinematográficos” (criaturas criadas para o cinema). Predomina-se, assim, a presença de atores que possuem, de fato, alguma “deficiência”: anões, um homem que não possui nem braços nem pernas, microencefálicos, gêmeas siamesas, mulher barbada, entre outros.

Pensar arqueogeneologicamente sobre esses sujeitos espetacularizados como “monstros” no cinema demanda, necessariamente, considerar a historicidade dessa prática. Courtine (2013) ressalta que a exibição dos “monstros” foi registrada ainda com as peregrinações de curiosos promovidas pelos nascimentos de bebês monstruosos, vinculados ao universo religioso de milagres. Já o século XVIII foi um período de transição em que se desenhava uma cultura intermediária do olhar, que se desprendia aos poucos das formas de admiração que permeavam a cidade antiga (COURTINE, 2013).

A exposição desses “fenômenos” ganha força com a teatralização nas feiras e com a origem do teatro popular: “[...] a exposição da monstruosidade por defeito ali fornecia um número clássico de diversão popular, e constituía um gênero consagrado da cultura visual dos mercados e das ruas da cidade tradicional” (COURTINE, 2013, p. 94).

Com a proliferação dos teatros feirantes, os “monstros” deixam as ruas onde mendigavam e “saem lentamente de um universo do assombro e do milagre, do furor divino e da manifestação diabólica, para tornar a exercer uma função confusa, visando à atração ambígua na esfera da diversão” (COURTINE, 2013, p. 94). Esse complexo papel está atrelado a uma transformação paulatina na construção da curiosidade, que engendra as práticas discursivas em destaque na época, em que o monstro humano se inscreve em uma espécie de “intermédio imaginário”. Segundo Courtine (2013, p.100), “ele não tira mais verdadeiramente seu sentido do universo das origens maravilhosas e sobrenaturais, nem ainda o de uma genealogia científica. É este vazio relativo das crenças que vai ocupar a formação de uma cultura urbana da curiosidade, reassumindo por conta própria e deslocando formas antigas de discussão do insólito”.

No século XIX, o espaço circense era uma das raras alternativas e oportunidades de abrigo para as “aberrações”. Os proprietários dessa casa de espetáculo, em geral, levavam vantagem econômica sobre o trabalho realizado por esses sujeitos. Era um lugar de acolhida que também estimulava a problematização do conflituoso convívio entre os sujeitos considerados “normais” e os “anormais”, já que nele, os seres “normais” tendem a ser apreciados pelo público por sua vitalidade, força e beleza, e as “aberrações” são motivos de piada, de escárnio e de riso.

Nesse contexto, a curiosidade pelo bizarro, aos poucos, passa a produzir discursos que versam sobre a completude do monstro; sua exibição surpreende e inquieta, para, em seguida, tranquilizar (já que o monstro desempenha os rituais mínimos de sociabilidade – comer, escrever, beber... – mesmo sem os membros) e divertir o público (COURTINE, 2013). O espectador passa, então, a ser mais observador e exigente. O sujeito monstruoso deve, além de **ser** um monstro, **representar** um papel, comportar-se como ator, capaz de surpreender e provocar o divertimento.

Essa prática se realça e se torna ainda mais complexa no cinema, especialmente em *Freaks*, à medida que divertir os espectadores do filme deixa de ser o efeito principal. Da mesma forma que os “monstros” são sujeitos “reais” e demonstram suas habilidades de sobrevivência – tranquilizando, assim, os espectadores –, eles representam personagens com atitudes e caráter mais nobres do que as pessoas ditas “normais”.

Muitas cenas na primeira metade do filme *Freaks* privilegiam a rotina e as relações entre as “aberrações” que habitam no circo. Por esse procedimento, ganha destaque o modo como se apresenta a anormalidade, qual seja, há naturalidade na composição das cenas, retrata-se a realidade tal como ela é ou de forma mais próxima dessa condição, uma vez que expõe a rotina e as relações das aberrações que habitam o espaço circense. Ressaltam-se as habilidades dos “monstros” a partir de cenas do cotidiano (Quadro 2), como a do nascimento do filho da mulher barbada com o “homem esqueleto” (Peter Robinson) (*Frame 1*); o casamento de uma das irmãs siamesas com um homem “normal” (*Frame 2*); o homem-torso (Prince Radian), que não tem nenhum dos membros superiores e inferiores, acendendo o cigarro com a boca (*Frame 3*); e a Vênus de Milo (Frances O’Connor) utilizando os pés para comer e beber (*Frame 4*).

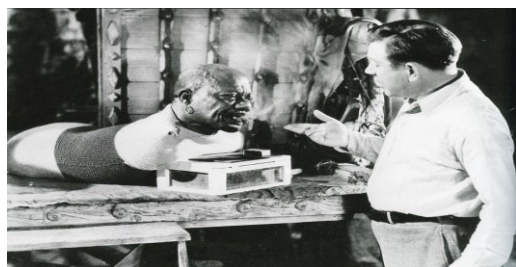
Quadro 2 - Cenas do cotidiano dos *freaks* que viviam no circo.



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4

Acrescenta-se a tal consideração a própria exposição do corpo anão, a partir das personagens Hans e Frieda, em que percebemos um efeito interessante, assinalado por Courtine (2013). Trata-se de um dispositivo discursivo que, desde o século XVIII, atribuía uma nova função aos anões expostos em feiras. O objetivo da exposição desse sujeito vai para além do divertimento; há um refinamento do papel desempenhado pelos anões, cujas características de impotência, fraqueza e diminuição, imaginário comumente associado ao nanismo, devem ser apagadas, numa espécie de “gigantização” dos anões. Especificamente no filme, notamos a produção desse discurso na construção das personagens representadas pelos anões, sobretudo em Frieda.

Logo no início da sequência fílmica, temos uma cena instigante em que a própria composição do quadro demonstra esse efeito de igualdade. Trata-se de uma cena em que Cleópatra encerra sua apresentação e no momento que se dirige aos bastidores, percebe a fascinação de Hans e, para provocar Frieda, deixa sua capa cair para que ele a coloque nela. O plano mais importante da cena é quando a trapezista se aproxima de Frieda, que está sentada em um pônei, preparada para sua apresentação, e, com desdém, elogia a bailarina e mexe em sua saia. A postura da anã produz um efeito de igualdade entre as duas, independente da diferença de altura (Quadro 3).

Quadro 3 - *Freaks*. Cena inicial em que Hans fala de sua admiração pela trapezista.



Frame 1



Frame 2

Outra cena significativa para a produção de sentidos no filme é na ocasião do casamento de Cleópatra e Hans, em que, em coro, “as aberrações” cantam “*We accept you, one of us!*” (Br: Nós a aceitamos, uma de nós!). Essa é uma das cenas mais famosas do filme e diversas produções contemporâneas fazem referência a ela. Para citar algumas, temos o seriado *Orange is the new black*⁶ (1ª temporada, 2013), o filme *The Wolf of Wall Street* (Br: O lobo de Wall Street, 2013), um episódio do desenho *South Park*⁷ (14º episódio da 5ª temporada) e até mesmo na música *Pinhead*, dos Ramones⁸ (do álbum *Leave Home*, lançado em 1977). Compreendemos que esse enunciado é tão produtivo discursivamente – tanto em *Freaks* como na diversidade de produções que o retoma – porque materializa um lugar de pertencimento, que recruta o sujeito, possibilitando-lhe um deslocamento de suas subjetividades, já que, pela igualdade ao grupo, ele encontrará as formas de discurso pelos quais será capturado.

O filme *Freaks* é um acontecimento no campo da sétima arte, um marco do cinema, dado ao regime do olhar e do dizer sobre a deficiência, ele supera o convencional acostumado ao grotesco, em geral, proporcionado por excêntrico elenco como aquele. O que essa produção faz é criar as condições de possibilidade a uma atuação para além de uma forma de distração. Reside, aí, na genealogia do olhar, um momento de transição marcante, responsável pela inquietação provocada pelo filme. Com o crescente estímulo à exibição dos prodígios – para além da mera distração a partir das fraquezas – destaca-se a busca por sua humanidade. Courtine explica que:

eis, portanto, o que expunham os apresentadores de curiosidades, eis o que deixou de existir desde o desaparecimento do teatro de ruas. Percebe-se aqui a natureza das questões que subentende uma história das exibições

⁶ ORANGE IS THE NEW BLACK. Criado por Jenji Kohan. EUA. 60 minutos. 2013. Em produção.

⁷ SOUTH PARK. Criado por Trey Parker e Matt Stone. EUA. 21 minutos. 1997. Animação. Em produção.

⁸ Douglas Glenn Colvin. Pinhead. In: Ramones. *Leave Home*. Nova Iorque: Sire Records. 1977. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 7.

teratológicas na cultura popular da Europa moderna: como poder divertir-se com uma angústia, rir de um pavor, alegrar-se com uma repugnância? Adivinha-se igualmente o sentido paradoxal do processo que leva a multiplicação do espetáculo monstruoso ao seu declínio, depois ao seu desaparecimento: quanto mais o monstro se desvincula do universo dos prodígios e das feiras tanto mais ressent-se sua proximidade; quanto mais se percebe o caráter humano tanto mais faz-se necessário distanciar-se dele, imaginar ficções, fabricar signos, construir cenas, semear aparências, inventar ilusões óticas, que ao mesmo tempo possam representá-lo e colocá-lo à distância (COURTINE, 2013, p. 112).

Browning, embora aborde a humanidade dos “monstros” da cultura circense, desestabiliza o padrão de filmes de terror da época, de tal modo que o filme se torna um evento singular na história do cinema. Nessa forma cinematográfica do olhar, as reações negativas em relação ao filme *Freaks* repousam no fato de que, em 1932, ninguém mais pensava que fosse possível reunir em uma mesma tela uma quantidade tão grande de arquétipos monstruosos, em um momento de transição cultural. Agrega-se, a essa questão, a atenção científica dispensada aos anormais, sobretudo no século XIX. Tomado como objeto de estudo pela medicina e pela biologia, o corpo monstruoso é observado racionalmente. Essa racionalização da curiosidade se constitui como importante fator propulsor para a reabilitação do corpo, que deixa de ser monstruoso e passa a ser “deficiente”.

Além desse incômodo visual, o enredo do filme adquire um tom desconcertante na medida em que aqueles considerados “normais” fisicamente eram moralmente perversos e monstruosos e aqueles sujeitos deformados fisicamente, eram moralmente decentes, dotados de sentimentos; os monstros foram representados de forma “humanizada”. Há, desse modo, uma preocupação *moral* com as enfermidades, abordagem delineada por Foucault, ao se preocupar com a mutação da deformidade anatômica em monstruosidade criminal – cerne da compreensão foucaultiana ao tratar da história da anormalidade. Trata-se, segundo Foucault, da emersão da concepção da criminalidade monstruosa, que tem seu “ponto de efeito não na natureza e na desordem das espécies, mas no próprio comportamento”. O filósofo resume esse processo da seguinte forma:

em meados do século XVIII, havia um estatuto criminal da monstruosidade, na medida em que ela era transgressão de todo um sistema de leis, quer sejam leis naturais, quer sejam leis jurídicas. A jurisprudência dos séculos XVII e XVIII elimina o máximo possível as consequências penais dessa monstruosidade em si mesma criminosa. Mas creio que ela continua a ser, até tarde no século XVIII, ainda essencialmente, fundamentalmente, criminosa. Portanto é a monstruosidade que é criminosa. Depois, por volta de 1750, em meados do século XVIII [...], vemos surgir outra coisa, a saber, o tema de uma natureza monstruosa da criminalidade, de uma

monstruosidade que tem seus efeitos no campo da conduta, no campo da criminalidade, e não no campo da natureza mesma. A criminalidade era, até meados do século XVIII, um expoente necessário da monstruosidade, e a monstruosidade ainda não era o que se tornou depois, isto é, um qualificativo eventual da criminalidade. A figura do criminoso, a figura do monstro moral, vai bruscamente aparecer, e com uma exuberância vivíssima, no fim do século XVIII e no início do século XIX (FOUCAULT, 2001, p. 93).

Em *Freaks*, é possível visualizar esse efeito, em que Cleópatra e o amante, criminosos por tentarem matar Hans, tornam-se monstros “morais” e os monstros físicos não são, necessariamente criminosos. Entretanto, a punição pelos crimes praticados pelos “normais” teve, no filme, um lugar de inscrição na monstruosidade que burla as leis naturais do corpo, cientificamente impossível de ser colocado em prática. E, notamos, na vingança, um caráter aterrorizante no qual se desenha um certo desequilíbrio no ato da punição. A monstruosidade natural está presente no castigo – já que Cleópatra se torna uma “aberração”. Sobre isso, Bonnefon (2004) explica que os *freaks*, por não serem socialmente reconhecidos, não poderiam contar com os procedimentos judiciais. Por isso, eles constituem seu próprio tribunal, pronunciando seu próprio veredicto.

A vingança não é, entretanto, o tema central do filme, para Bonnefon (2004). A produção se assemelha a um documentário, que fornece informações sobre as condições de vida dos *freaks* sob as lonas dos circos nos anos 1930. Para o autor, três leituras são possíveis: (a) a dramática, com a tentativa de assassinato e a sentença dos *freaks*; (b) a informativa, sobre as condições de vida; e (c) a filosófica, considerando o tema da humanidade e da alteridade.

Para Cook (2001), a atuação de “aberrações” reais aponta para a opacidade e imprecisão das fronteiras entre a realidade e a ilusão; arte e artifício; estética e ética.

O corpo do monstro no filme de Browning, na medida em que articula um espetáculo da diferença visível, atrai-nos como espectadores em um espaço que marca os excessos conceituais da subjetividade humana e do grau em que nós, como espectadores, podemos tolerar as anomalias que resultam dessa visão do intolerável por causa da humanidade irreconhecível (COOK, 2001, p. 49, tradução nossa)⁹.

Chivers (2001) contribui para essa discussão ao problematizar os elementos que caracterizam *Freaks* como um filme de terror. Em *Freaks*, a normalidade ameaçada pela

⁹ “The body of the freak in Browning’s movie, insofar as it articulates a spectacle of visible difference, draws us as viewers into a space that marks the conceptual excesses of human subjectivity and the degree to which we, as spectators, can tolerate the anomalies that result from this vision of an intolerable because unknowable humanity” (COOK, 2001, p. 49).

monstruosidade é um desafio por meio de permutações de percepção na forma física; o entendimento do que é um corpo saudável e como um corpo significa fortaleza moral. Isso porque a “normalidade” está diretamente relacionada com “saúde/ser saudável”. A autora destaca que *Hollywood* tem, desde 1930, padrões estritos para o modo como o corpo “saudável” deve parecer. É comum, por exemplo, os espectadores entenderem a moral de uma personagem baseando-se nas roupas ou na aparência. Nos filmes clássicos de *Hollywood*, a tensão se forma quando dois personagens com “corpos e trajes aceitáveis” disputam a atenção dos espectadores, que são forçados a compreender as personagens de acordo com suas ações, e a anormalidade está diretamente relacionada com ações imorais¹⁰.

É preciso chamar a atenção, nessa discussão, sobre uma das materialidades fílmicas que compõem o *corpus* dessa pesquisa. *Colegas* representa o reaparecimento do monstro nas telas do cinema, visto que o filme coloca em tela sujeitos que possuem Síndrome de *Down*, alteração genética que marca fisicamente o corpo. Entretanto, esses sujeitos não são mais “monstros”, assim como a maioria dos atores de *Freaks* foi considerada em 1932. Não são dessa forma considerados, porque instaura-se um outro modo de espetacularização da anormalidade que não provoca mais pena ou medo. A mudança de paradigmas e as conversões propostas pelas sociedades democráticas de massa, conforme destaca Courtine (2013), reivindicam outros olhares, outras formas de normalização. Esperamos que o recorte proposto na seção analítica do filme auxilie na compreensão da natureza das estratégias de normalização atuais que reservam à produção/ruptura de subjetividades, fundamentada no exercício do dispositivo da espetacularização da intimidade, a função de deliberar sobre a igualdade entre os corpos, a partir de sua produtividade.

1.3 A VISIBILIDADE DO MESMO: A ANORMALIDADE HUMANIZADA

A interferência da ciência e o período entre e pós-guerra instauraram práticas outras de sensibilidade que não permitiam mais que a deficiência (sobretudo, a física) fosse tratada como um objeto de espetáculo. Exige-se, nesse contexto, segundo Courtine, Corbin e Vigarello (2011), o controle dos olhares e a eufemização dos discursos. O estudioso contextualiza que

¹⁰ *Freaks* foi relançado em 1962, trinta anos depois de sua primeira exibição. O longa recebe o conceito de *cult* na Europa e participou na categoria de horror no festival de Cannes, na França.

tudo se passa então como se os traços monstruosos, não sendo mais reconhecidos em seu enraizamento corporal humano, se desdobrassem na esfera do espetáculo para aí adquirir uma existência autônoma: impulsionados pelo desenvolvimento das tecnologias cinematográficas, vão desenvolver-se nesse espaço como formas hiperbólicas, ao mesmo tempo que se vai enfraquecendo o reconhecimento da alteridade das monstruosidades humanas. A estranheza grandiloquente do monstro nas telas – assim como as emoções que desperta: espanto, maravilha, terror, repulsa... – estão em função inversa do enfraquecimento das percepções da deformidade do corpo humano na vida coletiva, de sua disseminação crescente sob a forma de pequenas diferenças, dos “monstros pálidos” da anomalia corporal – e dos sentimentos e das práticas que constituem seu cortejo: sentimento de culpa, mal-estar, fugas... (COURTINE; CORBIN; VIGARELLO, 2011, p. 325-326).

Norden (1994) destaca que os filmes, produzidos depois das Grandes Guerras, construíam representações mais complexas das deficiências e ressaltavam a família e a necessidade de os sujeitos com deficiência se voltarem para ela. Além disso, semeou-se certa apatia para com a deficiência, sentimento reforçado com a representação de pobres inocentes e personagens bíblicas que se curaram.

A década de 1960 e o início dos anos 1970 foram marcados pelo ativismo dos grupos minoritários em prol de seus direitos civis e, entre esses grupos, as pessoas com deficiência clamavam por uma legislação que favorecesse programas de reabilitação e de estruturas arquitetônicas favoráveis à acessibilidade. Segundo Silva (1987), essa busca por serviços de assistência à pessoa com deficiência se deve não só ao progresso da ciência e à sua aplicação em diversos campos, mas ao engajamento de vários setores da sociedade em prol do bem-estar comum. O humanismo filosófico e o mundo comercial e industrial são alguns dos dispositivos que chamaram a atenção para o grupo marginalizado das pessoas com deficiência, bem como colaboraram para a implantação de melhores condições de vida para que o homem pudesse progredir.

Nesse período, segundo Norden (1994), muitos cineastas independentes refletiram esse “progresso” no tratamento que atribuíam às personagens com deficiência. Eles passaram a representar a deficiência como parte da vida de suas personagens, não mais enfatizando a cura física ou psicológica. Os cineastas começaram, nesse momento, a tratar as personagens como alguém que “simplesmente” tem uma deficiência, e os conflitos das narrativas se davam mais pela relação com outras questões do que pela reabilitação ou pelos conflitos internos da personagem por causa da deficiência. A indústria cinematográfica estava pronta, portanto, para fornecer representações razoavelmente positivas de pessoas com deficiência, a partir de

1980, como consequência de reestruturações econômicas, tecnológicas e filosóficas significativas. Sobre essas descontinuidades, Enns e Smit (2001) afirmam que

representações de pessoas que vivem com deficiência em filmes mudaram ao longo do tempo, às vezes refletindo, às vezes influenciando atitudes e crenças sociais. Mas a deficiência em si, ainda não tem uma forma de fácil identificação. Quando isolado da essencialidade da existência humana, pelas representações artísticas, o indivíduo deficiente é efetivamente transformado em um objeto de fascínio cultural, um fragmento de humanidade, o Outro. A experiência da deficiência, definida somente na relação com a falta de potencial humano, se torna tão significativa como uma imagem refletida distorcida daquilo que consideramos “humanos” e desse modo revela nossas noções culturais preconcebidas de anormalidade (ENNS; SMIT, 2001, p. ix, tradução nossa)¹¹.

Mesmo que as posições de monstro, de vilão e de exemplo de vida persistam, firmam-se, na atualidade, esforços voltados para a representação do sujeito com deficiência de um modo mais “humano”, a fim de responder à consciência sociopolítica construída numa história de luta pela igualdade, dos grupos minoritários. Para Bonnefon (2004), há alguns anos, o cinema trata a deficiência de uma maneira mais “consensual”, como se o sujeito devesse ser abordado com prudência e não como fonte de discórdia social ou “ferimentos” extras para as pessoas com deficiência ou seus próximos.

No cinema contemporâneo, a partir de 2010 mais precisamente, algumas produções se destacaram pela boa aceitação do público e alcançaram repercussão mundial, recebendo várias indicações a prêmios. Esse quadro nos motivou a trazer os filmes *Intocáveis* (2011) e *Colegas* (2012) e os documentários do Festival *Assim Vivemos* (2007) para o percurso reflexivo proposto neste trabalho, que propõe demonstrar o modo como, na contemporaneidade, apesar das dificuldades no estabelecimento de uma verdade que perpasse o corpo anormal – diante de uma rede complexa de memórias discursivas que se quer desvanecer – a tendência é construir personagens com deficiência com dramas mais leves, decorrentes de questões mais amplas, com sujeitos que têm desejo, sonhos e liberdade. *Gabrielle*, (2013)¹² e *The Sessions* (Br: *As sessões*, 2013¹³) são outros ótimos exemplos de

¹¹ “Depictions and portrayals of persons who lived with disability in motion pictures have changed over time, sometimes reflecting, at other times influencing, societal attitudes and beliefs. Yet disability itself has no easily recognizable form. When isolated from the mainstream of human existence by artistic representations, the disabled individual is effectively transformed into an object of cultural fascination, a fragment of humanity, the Other. The disabled experience, defined only in relation to a perceived lack of human potential, becomes significant as a distorted mirror image of what we take to be « human » and thereby reveals our culture’s preconceived notions of normalcy” (ENNS; SMIT, 2001, p. ix).

¹² Gabrielle (Gabrielle Marion-Rivard) tem Síndrome de Williams. A jovem frequenta uma escola destinada a adultos com as mesmas condições mentais. Lá conhece Martin (Alexandre Landry), com quem começa a

filmes que formam uma série, uma rede que constrói esses sujeitos, em consonância com a prática discursiva que os constituem na contemporaneidade.

As personagens com deficiência [...] não existem para ilustrar ou promover uma causa. Nós não vamos ao cinema para assistir e enumerar os intérpretes deficientes, mas para sentir as emoções, ser tomado por uma história. Colocar em cena personagens deficientes não é uma receita que garante o interesse dos espectadores e o sucesso. Há sempre uma ficção construída e o autor tem alguma coisa a dizer (BONNEFON, 2004, p. 100, tradução nossa)¹⁴.

Assim delineada a historicidade a que nos propomos traçar neste texto, entrevemos algumas descontinuidades entre os saberes que desenham uma rede de relações que definem a emergência e transformação de discursos sobre a deficiência, uma vez que não se pode “falar de qualquer coisa em qualquer época” (FOUCAULT, 2007a, p. 50). Logo, o discurso cinematográfico, em cada momento histórico, diz o que é possível em função de suas condições de enunciação e faz ver em função de seu campo de visibilidade.

Isso posto, abordaremos, no próximo capítulo, o modo como esse processo é materializado em produções cinematográficas, em relação aos mecanismos verbais, visuais e sonoros que podem ser empregados. Delineadas sob a perspectiva discursiva, essas táticas são consideradas como lugares de enunciação, que sustentam modalidades de visibilidade e de enunciação do sujeito com deficiência na ordem discursiva contemporânea em que está inserida.

namorar. O desejo de Gabrielle conquistar independência e de ter relações sexuais com seu namorado provocam conflitos entre a(s) família(s) que sustentam toda a narrativa.

¹³ Mark O'Brien (John Hawkes) é um escritor vitimado pela poliomielite, ainda criança. Decorrente da doença, ele perdeu os movimentos do corpo, com exceção da cabeça e por isso precisa passar boa parte do tempo em um aparelho chamado de “pulmões de aço”. Mark preenche seus dias com o trabalho e visitas à igreja, onde conversa com o padre Brendan (William H. Macy), que se torna seu amigo pessoal. Mark começa a se sentir incompleto, pois aos quarenta anos de idade desconhece as práticas sexuais. Para superar essa questão, Mark passa a frequentar as sessões da terapeuta sexual Cheryl Cohen (Helen Hunt), enfrentando as limitações pregadas por sua crença religiosa.

¹⁴ “Les personnages handicapés [...] ne sont pas là pour illustrer ou promouvoir une cause. On ne va pas au cinéma pour voir et dénombrer des interprètes handicapés, mais pour ressentir des émotions, être pris dans une histoire. Mettre en scène des personnages handicapés n'est pas une recette qui garantit l'intérêt et le succès, il y a toujours une fiction à mettre en forme et l'auteur doit avoir quelque chose à dire” (BONNEFON, 2004, p. 100).

2 MECANISMOS CINEMATOGRAFICOS EM DISCURSO

As telas se acumularam a tal ponto que apagaram o mundo. Elas nos tornaram cegos pensando que poderiam nos fazer ver tudo. Elas nos tornaram insensíveis pensando que poderiam nos fazer sentir tudo (DUBOIS, 2011, p. 67).

Situando a materialidade cinematográfica na esteira das problematizações pulsantes no domínio da AD, neste capítulo, atenderemos ao segundo objetivo específico traçado para a pesquisa, que consiste em problematizar os mecanismos verbais, visuais e sonoros cinematográficos como lugares de enunciação, que sustentam modalidades de visibilidade e de enunciabilidade em relação à ordem discursiva nas quais estão inseridas. Compreender esses elementos consiste em se atentar para as condições de possibilidade, de emergência e de (co)existência enunciativas constituintes das materialidades cinematográficas. Essas materialidades são tomadas como espessuras fílmicas, na medida em que se inscrevem em regimes de verdade, em lugares de enunciação, produzindo efeitos de poder sobre o político e o social, a partir de um feixe de relações entre saber, poder e verdade.

Organizamos o percurso reflexivo deste capítulo inspirados na metodologia apresentada por Jullier e Marie (2009) – o plano, a sequência e o filme. A partir dessas categorias, delinearemos seu funcionamento discursivo, a partir das regras de formação dos objetos, da formação das modalidades enunciativas e da produção da verdade, demonstrando, assim, o modo como as estratégias e táticas se alinhavam aos da ordem discursiva para tecer as espessuras fílmicas. O cinema torna-se, desse modo, um campo de domínio que produz enunciados para um dispositivo responsável pela construção de um discurso verdadeiro, a partir de estratégias que promovem a visibilidade e a enunciabilidade dos sujeitos com deficiência.

2.1 O NÍVEL DO PLANO

É de conhecimento de leigos, cinéfilos ou críticos que um filme é formado por várias imagens fixas, dispostas em sequência em uma película que, de acordo com o ritmo de exibição, produz um efeito de movimento. Para Aumont (2008), há duas características materiais fundamentais na apresentação dessas imagens que intervêm na apreensão da

representação fílmica: elas nos são apresentadas sob a forma plana (bidimensional) e delimitada por um quadro (limitada, portanto)¹. Tem-se, desse modo, uma limitação retangular em que incide os primeiros trabalhos do cineasta. Os espectadores, por sua vez, tendem a estabelecer uma relação análoga entre a imagem plana e o espaço real em que vivem. Essa analogia produz com veemência a “impressão de realidade” específica ao cinema, que se manifesta, sobretudo, na ilusão de movimento e de profundidade.

Jullier e Marie (2009) corroboram com essa questão, reconhecendo que o ponto de vista talvez seja o parâmetro mais importante no nível do plano, visto que o lugar em que se encontra a testemunha de uma cena adiciona, frequentemente, a leitura que se fará da composição. “Encontrar-se em um local significa receber as informações sob um certo ângulo e não sob outro – uma seleção de informações das quais dependerá o julgamento” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 23).

Dentre os parâmetros que regulam o ponto de vista, destacam-se três: o local de observação, a distância focal e a profundidade de campo. Em relação ao primeiro, Jullier e Marie (2009) destacam que as conhecidas tipologias de definições de planos têm uma eficácia reduzida, por não levarem em conta a perspectiva e a profundidade do campo, além de estar centrado no corpo humano, o que não condiz com a dinamicidade do cinema. Os autores preferem, então, considerar as extensões do plano no nível da sequência, uma vez que elas intervêm na montagem, demarcando alterações interessantes na aproximação ou no recuo de alguém ou de alguma coisa. Dessa forma, há três posições que realçam a unidade do sujeito e sua relação com o ambiente:

- o **plano médio**, que apresenta o sujeito (ser humano, animal ou seres inanimados) em sua unidade, com um mínimo de espaço em cima e embaixo;
- o **close-up**, em que se isola uma parte de uma unidade, seja para entrar em intimidade maior com a personagem ou para isolar um detalhe importante para a sequência narrativa, ou ainda por motivações psicológicas, plásticas ou voyeuristas;
- o **plano geral**, que insere a unidade em seu ambiente, ocasionalmente revelando a relação entre eles.

Retomando o local de observação como parâmetro que regula o ponto de vista, esse elemento também exige noções de lateralidade e de verticalidade. A lateralidade envolve a escolha em centralizar ou descentralizar uma unidade. A centralização pode dar a ideia de

¹ Podemos afirmar que essa é uma definição mais “clássica” do termo. Na atualidade, a tecnologia digital é responsável por grande parte da produção e exibição dos filmes. Entretanto, para a perspectiva ora adotada, essa diferença técnica não interfere nos elementos que serão discutidos.

uma personagem equilibrada ou egocêntrica. Já a descentralização pode ser feita pela regra dos três terços, derivada da pintura, ou pela compensação das massas constituídas pelas figuras reunidas em torno do sujeito. Jullier e Marie (2009) ressaltam, sobre isso, que essas regras de enquadramento são derivadas da pintura, o que considera um único sujeito em um fundo homogêneo. Apesar de importantes, elas podem se invalidar se considerada a dinamicidade do cinema.

A verticalidade, por sua vez, compreende a câmera alta, quando o eixo desce na direção do sujeito (*plongée*), e a câmera baixa, quando o eixo sobe na direção do sujeito (*contra-plongée*). Jullier e Marie (2009) frisam que há várias conotações culturais inerentes a essa regulação, mas não devemos olhar de forma rígida: nem sempre uma câmera baixa magnífica, assim como nem sempre a câmera alta esmaga.

Do filme *Colegas*, destacamos duas sequências que ilustram a verticalidade, que interferem no ponto de vista do plano. No Quadro 4, temos o recorte da apresentação do título do filme, enquanto o narrador conta a história de Stalone, uma das personagens principais.

Quadro 4 - *Colegas*. Sequência em que é apresentado o título do filme, a partir da história de Stalone.



Frame 1



Frame 2

Narrador em *off*: Assim Stalone veio parar no instituto para viver com pessoas iguais a ele, que ele chamava de Colegas.

Utiliza-se a câmera alta total, cujo recuo e *zoom out* possibilitam a ampliação do espaço cenográfico, revelando a composição do nome do filme com flores. Temos, então, uma propriedade importante do enquadramento *plongée*, já que ele é panorâmico: é possível observar o outro, mesmo que ele não tenha consciência desse olhar. Supera-se, assim, a condição humana, uma vez que se estivéssemos no mesmo nível, não seria possível visualizar alguns elementos. Como é dado pela perspectiva adotada no caso da cena selecionada, pois, tanto a composição do título do filme quanto a referência feita pelo narrador em *off* não possibilitam reconhecer ou identificar pessoas iguais a Stalone.

Efeito similar pode ser identificado na sequência recortada no Quadro 5, do mesmo filme, em que selecionamos três *frames* os quais recortam a representação de uma das

tentativas de Márcio para voar. O narrador conta que os pais de Márcio morreram quando ele ainda era criança. Suas irmãs, que o visitavam todos os meses no Instituto, explicavam que seus pais tinham se tornado anjos e que estavam construindo uma casa na lua. História que justifica o sonho de Márcio, que era aprender a voar para poder ir à lua e ajudar os pais a terminarem de construir a casa.

Nos *frames* recortados, há três ângulos para mostrar os colegas que estão no chão, incentivando Márcio a pular. No primeiro momento (*Frame 1*, Quadro 5), por meio da perspectiva *plongée*, assumimos a posição de Márcio, que está no telhado da instituição. No *frame 2* (Quadro 5), temos o oposto, em que assumimos a posição dos colegas que o incentivam a pular e, além disso, temos a noção da altura em que Márcio está, indicando a coragem do garoto em estar em um lugar tão alto². Já no *frame 3* (Quadro 5), voltamos a assumir a posição de quem está nesse lugar, cuja altura causa preocupação, mas dessa vez, é um espectador, que está no mesmo lugar que o personagem estava e assiste ao seu “tombo”.

Quadro 5 - Colegas. O narrador conta o sonho de uma das personagens principais, Márcio, que queria voar.



Frame 1



Frame 2



Frame 3

É preciso considerar também a regulação da frontalidade do enquadramento que, segundo Jullier e Marie (2009), coloca em questão o problema do olhar-câmera: se nos primeiros quinze anos do cinema, os filmes foram influenciados pelo teatro, em que os atores olhavam em direção ao “público”, quando o espectador compreendeu que a câmera se encontra no lugar de uma personagem, o olhar-câmera deixou de correr o risco de romper a

² Ou, ainda, podemos nos indignar questionando o perigo de o garoto estar em um lugar tão alto e a imprudência dos responsáveis pelo instituto em permitirem tal ato.

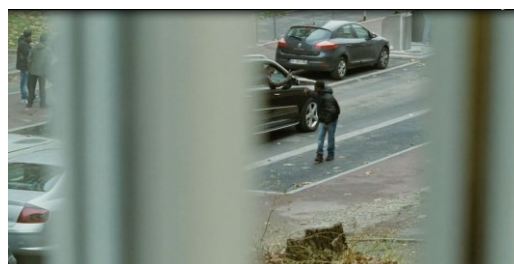
ilusão de ficção. “Olhar o público” reservou-se, então, a situações particulares, como no caso da “câmera subjetiva”.

Do filme *Intocáveis*, retiramos um bom exemplo de como o local de observação significa receber informações que influenciarão no julgamento (Quadro 6). Driss, depois de “invadir” a entrevista para o cargo de cuidador de Philippe, volta para a casa da tia. A sequência de planos revela a família humilde e numerosa. Quando todas as crianças se acomodam à mesa, Driss observa, da janela, um de seus primos chegando. Ele desce de um carro preto. No *frame 2* (Quadro 6), o ponto de vista nos convida a tomar a posição de Driss, que por ser recém-saído da prisão, tem experiência suficiente para perceber que o primo mais novo está prestes a entrar no mundo das drogas. O lugar assumido por nós, espectadores, por meio do ponto de vista, condiciona nossa leitura sobre a realidade da família de Driss.

Quadro 6 - *Intocáveis*. Sequência em que Driss observa, pela janela, seu primo chegando em casa.



Frame 1



Frame 2



Frame 3

Definido o local de observação (ponto de vista), o número de objetos que serão vistos dentro do quadro será delimitado pela distância focal e pela profundidade do campo. A distância focal indica a amplitude do campo visual de um lado a outro, o que provoca uma mudança nas leis da perspectiva como o olho assimila: as linhas de fuga se aproximam mais depressa, aumentando o tamanho de objetos próximos e diminuindo os distantes.

Já a profundidade do campo se refere à nitidez no sentido do eixo da objetiva. Ela requer duas restrições técnicas: quanto maior a quantidade de luz, mais fácil obter uma grande profundidade de campo. Segundo Jullier e Marie (2009), esse parâmetro favorece algumas

ambições estéticas e narrativas, por exemplo, a profundidade de campo opaca pode representar uma personagem perdida em seus pensamentos, ou que se concentra em algo determinado.

No Quadro 7, temos os *frames* que ilustram a cena em que na ocasião do aniversário de Philippe, seus convidados assistem à apresentação de uma pequena orquestra, em sua casa. Nos dois primeiros *frames*, a profundidade do campo permite que vejamos várias coisas acontecerem: as personagens que assistem atentamente à apresentação, a chegada de Driss e a mudança de lugar de várias pessoas para que ele pudesse se sentar ao lado de Magalie (Audrey Fleurot), secretária de Philippe. Já do *frame* 3 ao 6, as mudanças de foco entre o primeiro e segundo plano permitem o deslocamento de nossa atenção. No *frame* 3, o primeiro plano fora de foco faz com que nossa atenção se direcione para a pessoa que estava sentada na última cadeira, que fica em pé com a chegada de Driss. Nos demais *frames*, notamos que a alternância de planos fora de foco permite que os diálogos de Driss com Magalie e com o Antoine, amigo de Philippe, sejam ressaltados.

Quadro 7 - Intocáveis. Trecho inicial do aniversário de Philippe, em que funcionários e convidados assistem a uma apresentação de música clássica.



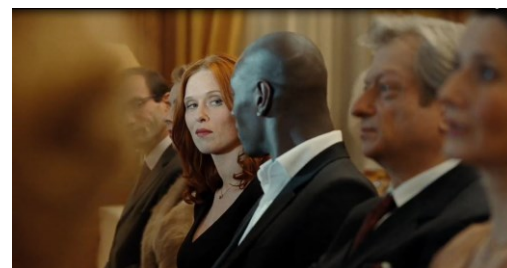
Frame 1



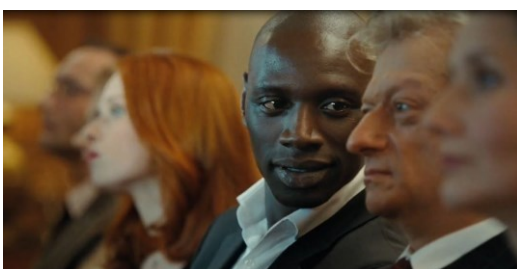
Frame 2



Frame 3



Frame 4



Frame 5



Frame 6

Aumont (2008) explica que, para a percepção da profundidade no cinema ser colocada em funcionamento, tem-se uma importante técnica: a perspectiva. A noção de perspectiva surgiu em seu sentido atual no Renascimento, apesar de ter aparecido muito antes, na representação pictórica. Em linhas gerais, é definida como a representação de objetos em uma superfície plana, de forma que essa representação seja semelhante à percepção visual que se tem desses objetos. No entanto, Aumont (2008) atenta para a condição de que a naturalidade dessa analogia se deve por estarmos habituados a uma forma de pintura representativa. Isso acontece porque a perspectiva fílmica retoma a tradição representativa que advém da pintura, que elaborou, no século XV, um sistema perspectivo que se denominou de perspectiva monocular. Esse sistema considera, basicamente, a fixação na tela de uma imagem obtida pelas mesmas leis geométricas que a imagem retiniana. Institui-se, assim, o ponto de vista, termo técnico que designa o ponto que corresponde ao olho do pintor, no quadro. Sobre a consequência dessa filiação entre cinema e pintura, Aumont (2008) destaca que

[...] se é claro que a antiguidade dessa forma perspectiva e o hábito profundamente enraizado que séculos de pintura nos proporcionaram têm muito a ver com o bom funcionamento da ilusão de tridimensionalidade produzida pela imagem do filme, não é menos importante constatar que essa perspectiva inclui na imagem, com o “ponto de vista”, um sinal de que a imagem está organizada por e para um olho colocado diante dela. Simbolicamente, isso equivale, entre outras coisas, a dizer que a representação fílmica supõe um sujeito que a contempla, e ao olho ao qual é destinado um lugar privilegiado (AUMONT, 2008, p. 32-33).

Contudo, Aumont (2008) nos alerta para outra condição, a de se pensar a imagem fílmica em termos de espaço, o que significa considerar essa imagem como um quadro fixo e único. Além disso, há uma determinada velocidade de exibição das imagens que revela movimentos internos ao quadro, “induzindo a apreensão de movimentos no campo (personagens, por exemplo), mas também movimentos *do quadro com relação ao campo*, ou, se considerarmos o momento da produção, movimentos da câmera” (AUMONT, 2008, p. 39, grifos do autor).

Segundo o autor,

distinguem-se, classicamente, duas grandes famílias de movimentos de câmera: o *travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção; ao contrário, a *panorâmica* é um giro da câmera, horizontalmente, verticalmente ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo. Naturalmente, existem todos os tipos de mistura desses dois movimentos: fala-se então de “*pano-travelling*”. Mais recentemente, introduziu-se o uso do *zoom* ou

objetiva com focal variável. Para uma localização da câmera, uma objetiva de distância focal curta dá um campo amplo (e profundo); a passagem contínua para uma distância focal mais longa, encerrando o campo, “aumenta-o” em relação ao quadro e dá a impressão de que nos aproximamos do objeto filmado: daí o nome de “*travelling* ótico” que às vezes se dá ao *zoom* (deve-se notar que, simultaneamente a essa ampliação, ocorre uma diminuição da profundidade de campo) (AUMONT, 2008, p. 39).

É perceptível que os movimentos de câmera, além das demais figuras de tratamento visual, passaram por diversas mudanças ao longo da história. Nos primeiros registros cinematográficos a câmera fixa filmava os movimentos. A descoberta que a câmera também poderia se mover provocou a descoberta do *travelling*. Dessa forma, “o cinema não só mostra o movimento como também o encarna. Estaria aí a sua identidade” (DUBOIS, 2011, p. 185).

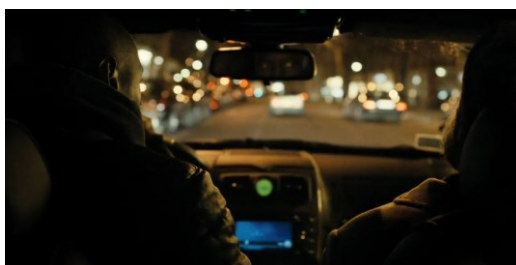
O *travelling* é considerado a alma do cinema por revelar movimentos triviais do olhar do homem sobre o mundo: avançar, recuar, subir, descer, acompanhar, entre outros. Por volta dos anos 1920, os *travellings* foram instrumentos de mobilidade absoluta da percepção, ratificando uma posição de sujeito em relação ao que é mostrado no filme e criando uma relação do sujeito com o espaço da representação. Entretanto, nos anos 1980, a evolução das técnicas de filmagem buscava tornar os movimentos da câmera cada vez mais independentes dos corpos que estavam a eles “acoplados”. A tecnologia e a eletrônica – trilhos, carrinhos, motores, gruas, braços mecânicos e até helicópteros – instituem, dessa forma, outros modos de relação com a imagem, libertando os movimentos de câmera das incorreções provocadas pelo corpo humano. Estabilidade e movimentos amortecidos, a ausência do cinegrafista – já que a câmera agora pode ser carregada por um braço articulado e dirigido por um controle remoto – e deslocamentos rápidos são exemplos dessa ressignificação. Segundo Dubois (2011, p. 193), “não foi só o corpo do cinegrafista que se dissociou da câmera – foi a própria câmera que deixou de existir. A imagem se tornou abstrata. O movimento se reduziu a uma questão de combinatórias de algarismos, programas matemáticos e algoritmos”.

A partir dessa noção técnica, importa destacar que a utilização do movimento da câmera, assim como os demais elementos expostos, há pouco, devem responder a propósitos narrativos, estéticos e discursivos. Nessa perspectiva, o movimento da câmera pode desempenhar algumas funções. Pode, por exemplo, fazer associações de ideias, ações ou espaços, apresentar progressivamente novas personagens ou elementos narrativos e, ainda, provocar uma sensação de continuidade do espaço. No contexto narrativo, o movimento de câmera pode ter propósitos dramáticos ou descritivos, ou ainda pode substituir a própria percepção do sujeito. O espectador pode aproximar-se ou afastar-se de um objeto ou, até

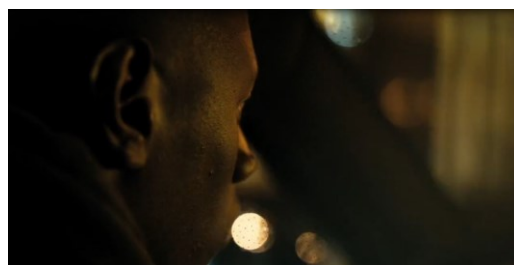
mesmo, pode assumir uma modalidade de percepção impossível para o ser humano, como observar algo de uma altura elevada.

Do filme *Intocáveis*, retiramos um exemplo em que o movimento de câmera integra uma possibilidade de encenação (Quadro 8)³. A narrativa rompe com o a linearidade esperada e inicia com uma sequência de cenas em que Driss e Philippe já têm fortes laços de amizade, mesmo que o espectador ainda não saiba exatamente o que tenha se passado entre eles. Aos 25 segundos, quando a cena tem início, o local de observação da câmera permite que o espectador assuma a posição de um passageiro no banco de trás de um carro. Um rapaz negro dirige e um homem com barbas longas é o carona. O *close-up* é utilizado em seguida, ressaltando o olhar e as mãos do motorista e o rosto do carona, estratégia que demonstra inquietação. O motorista, de repente, acelera o carro (1'15'') e, a partir de então, tanto o ponto de vista como o movimento de câmera corroboram com a ação da cena. O *travelling* e o ponto de vista de quem está dentro do carro, por exemplo, permitem uma percepção detalhada e a sensação de “estar” na cena. Os planos gerais também auxiliam, revelando o espaço de ação das personagens: ruas de Paris.

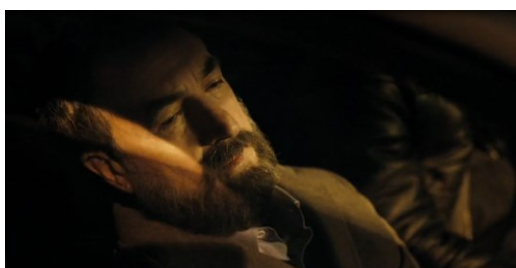
Quadro 8 - *Intocáveis*. Primeiras cenas do filme, em que Driss ultrapassa os limites de velocidade e aposta com Philippe que “se livrará” dos policiais.



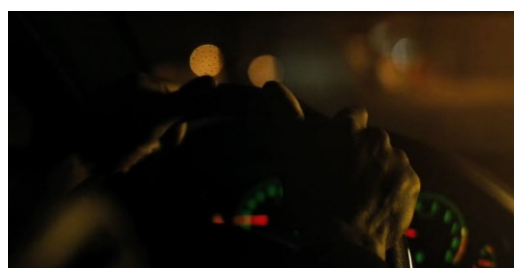
Frame 1



Frame 2

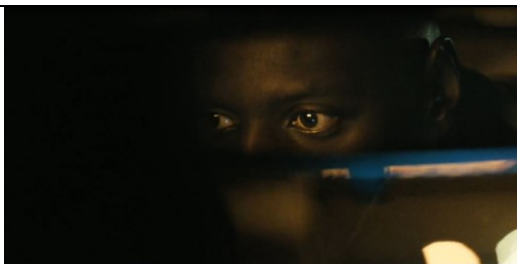


Frame 3

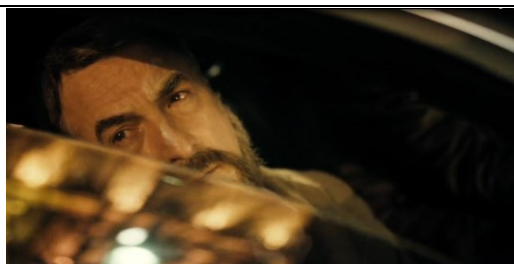


Frame 4

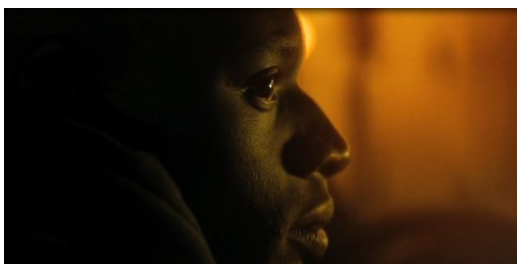
³ Destacamos alguns frames dessa sequência para mostrar o ponto de vista dos planos. Entretanto, para perceber o movimento de câmera, é oportuno que o leitor assista ao trecho do filme de 25'' a 2'43''.



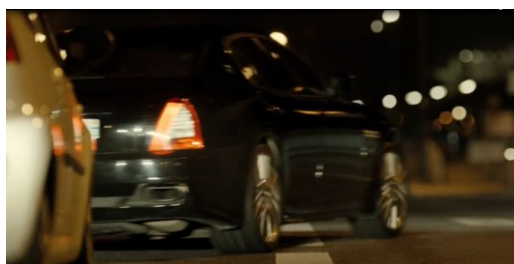
Frame 5



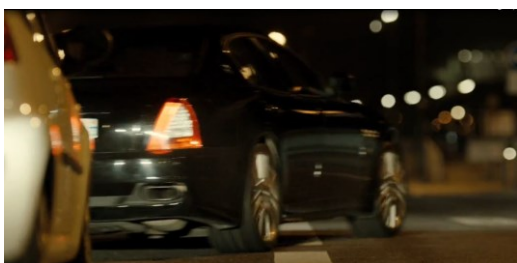
Frame 6



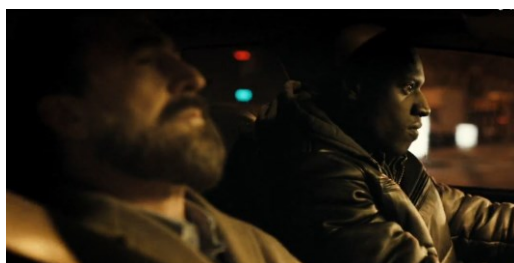
Frame 7



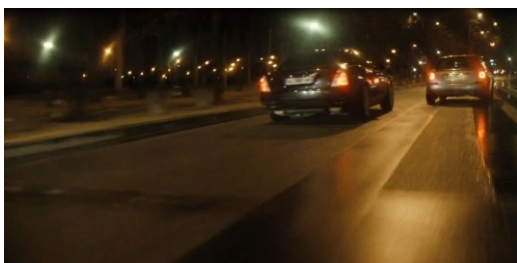
Frame 8



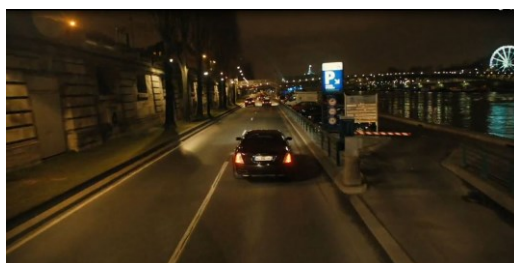
Frame 9



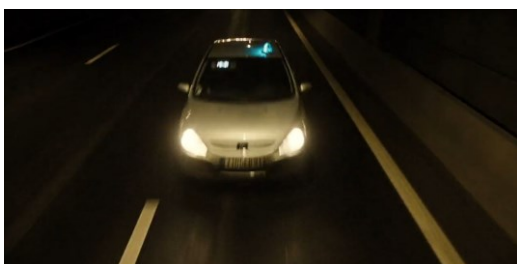
Frame 10



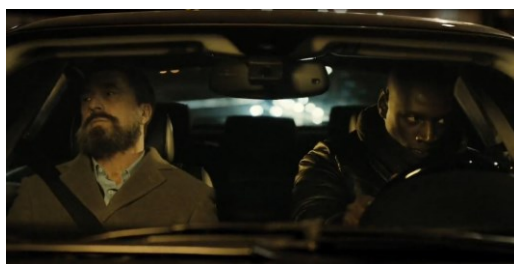
Frame 11



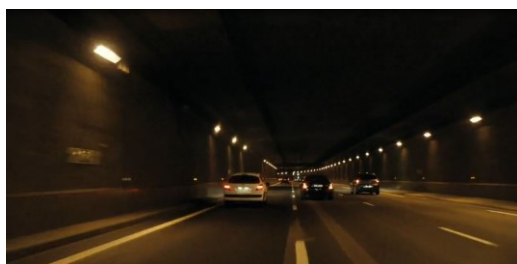
Frame 12



Frame 13



Frame 14



Frame 15

A noção de plano contempla, por esse modo de olhar, um conjunto de parâmetros que compreende tanto a dimensão, o quadro e o ponto de vista de uma imagem, como também movimento, duração, ritmo e relação com outras imagens. Nessa perspectiva, Aumont (2008) destaca que o plano pertence ao vocabulário técnico e é frequentemente utilizado em várias etapas da produção cinematográfica:

no estágio de filmagem, utiliza-se como equivalente aproximativo de “quadro”, “campo”, “tomada”: designa, portanto, ao mesmo tempo, um certo ponto de vista sobre o evento (enquadramento) e uma certa duração.

Na fase de montagem, a definição do plano é mais precisa: torna-se então a verdadeira unidade de montagem, o pedaço de película mínima que, juntada a outras, produzirá o filme.

Geralmente, é esse segundo sentido que governa de fato o primeiro. Na maioria das vezes, o plano define-se implicitamente (e de maneira quase tautológica) como “qualquer pedaço de filme compreendido entre duas mudanças de plano”; e é de certa forma por extensão que falaremos, na filmagem, de “plano” para designar qualquer pedaço de película que desfila de modo ininterrupto na câmera entre o acionamento do motor e de sua parada.

Tal como figura no filme montado, o plano é, portanto, uma parte do plano impressionada na filmagem, na câmera; praticamente, uma das operações importantes da montagem consiste em eliminar dos planos filmados, por um lado, toda a série de apêndices técnicos (claquetes etc.), por outro, todos os elementos registrados, mas considerados inúteis para a montagem definitiva (AUMONT, 2008, p. 39-40).

Aumont (2008) ainda chama a atenção para uma questão importante sobre esse elemento: apesar de ser um termo muito utilizado na produção de filmes, o plano torna-se uma noção delicada de se trabalhar na abordagem teórica de produções, devido a sua natureza empírica. O autor destaca que os problemas que advém desse termo configuram-se em três níveis, os quais ocorrem em relação: (a) ao tamanho do plano, que é definido em relação ao corpo humano (plano geral, em conjunto, plano de conjunto, médio, americano, aproximado e close-up); (b) ao plano fixo e em movimento, que muitas vezes reduzem a assimilação da câmera como um olho e (c) à unidade de duração, cuja problematização está na noção de “plano-sequência”, em que um plano poderia ser longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência.

Nota-se, portanto, que a forma de abordagem do plano dependerá do modo como olhamos para o filme. Neste trabalho, optamos por filiar-nos às colocações de Jullier e Marie (2009) apontadas anteriormente, considerando as extensões do plano no nível da sequência, cujas alterações de aproximação ou de recuo podem produzir efeitos de sentido diversos. É a esse nível que dispensaremos nossa atenção no próximo item.

2.2 O NÍVEL DA SEQUÊNCIA

Em linhas gerais, um dos traços específicos mais marcantes do cinema é “ser uma arte da combinação e da organização” (AUMONT, 2008). Uma das técnicas essenciais para essa característica, central em qualquer teorização do cinema, é a montagem, cujo surgimento promoveu, segundo os estudiosos, uma “libertação da câmera”, até então presa ao plano fixo.

Segundo Aumont (2008), essa técnica se organiza a partir de três grandes operações de seleção, de agrupamento e de junção, cujo objetivo é alcançar a totalidade do filme, a partir de elementos separados.

Lembremos brevemente como se apresenta a corrente que leva do roteiro ao filme terminado, no caso de uma produção tradicional:

- uma primeira etapa consiste em *decupar* o roteiro em unidades de ação, e eventualmente decupá-las ainda mais para obter unidades de filmagem (*planos*);

- em geral, quando da filmagem, esses *planos* geram muitas *tomadas* (tomadas idênticas, repetidas até que o resultado seja considerado satisfatório pela direção; ou tomadas diferentes, obtidas, por exemplo, “cobrindo-se” a filmagem com muitas câmeras);

- o conjunto dessas tomadas constitui o material bruto, a partir do qual começa o trabalho de montagem propriamente dito, que consiste em pelo menos três operações:

- 1ª – Uma seleção, no material bruto, dos elementos úteis (os que são rejeitados constituem os cortes).

- 2ª – Um *agrupamento* dos planos selecionados em uma certa ordem (obtem-se, assim, o que é chamado uma “primeira continuidade” ou, no jargão da profissão, um “copião”).

- 3ª – Finalmente, a determinação, em nível mais preciso do *comprimento* exato que convém dar a cada plano e *raccords* entre esses planos.

(Observe-se que descrevemos aqui o que se faz normalmente com a trilha de imagem; o trabalho na trilha sonora pode, dependendo do caso, ser conduzido simultaneamente ou após a montagem definitiva da trilha da imagem) (AUMONT, 2008, p. 54, grifos do autor).

A montagem consiste, desse modo, na manipulação de seu objeto, que são os planos, com o objetivo de construir um outro objeto, o filme, por meio da organização e da duração das unidades (AUMONT, 2008). Apesar de parecer uma noção simples, Aumont (2008) destaca que os problemas aparecem já na noção de plano, polissêmica em sua essência. Enquanto objeto da montagem, o plano é considerado a partir de sua dimensão que marca a inscrição do tempo no filme. Além disso, é possível considerar que as operações de organização e de ordenação são aplicáveis, também, a outros objetos: (a) partes de filmes de tamanho superior ao plano, comuns em filmes narrativos-representativos; (b) partes de filmes de tamanho inferior ao plano, que se refere à fragmentação de um plano pela sua duração ou

por seus parâmetros visuais e (c) partes de filmes que não coincidem (totalmente) com a divisão dos planos, considerando instâncias diferentes de representação, por exemplo, a montagem entre imagens e trilha sonora. É a modalidade de ação da montagem que tem um papel de organização desses elementos do filme, a partir de três procedimentos: a justaposição (simultaneidade de elementos homogêneos e heterogêneos), a organização e fixação da duração.

Observa-se, assim, que a função da montagem é narrativa – o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade e/ou temporalidade – e, também, *produtiva*. Nas palavras de Aumont,

[...] a montagem narrativa mais “transparente”, assim como a montagem expressiva mais abstrata, visam ambas a *produzir*, a partir do confronto, o choque entre elementos diferentes, este ou aquele tipo de efeito; qualquer que seja a importância, às vezes considerável em certos filmes, do que está em jogo *no momento* da montagem (isto é, do que a manipulação do material filmado pode trazer com relação à concepção preliminar do filme) – a montagem como *princípio* é, por natureza, uma técnica de produção (de significações, de emoções). Em outras palavras: a montagem sempre se define também por suas funções (AUMONT, 2008, p. 66-67, grifos do autor).

As funções às quais se referem o estudioso são as sintáticas, as semânticas e as rítmicas. As funções sintáticas dizem respeito aos efeitos de ligação, disjunção ou de alternância entre planos significativos. A função semântica, por sua vez, é a mais importante, visto que é a função que garante a produção de sentido denotado (narrativa, espaço-temporal) e de sentido conotado, em que dois elementos são colocados em relação para produzirem efeitos distintos, por exemplo, de causalidade ou de comparação, entre outros. Por fim, a função rítmica, que está relacionada ao ritmo fílmico que se apresenta como sobreposição e combinação dos fenômenos temporais e plásticos. Dentre os fenômenos mais importantes está o plano sonoro, que influencia na ordenação da velocidade e da estrutura da sucessão dos planos⁴.

⁴ Devido ao foco do trabalho, algumas problemáticas que cerceiam esses elementos não serão abordadas. Por exemplo, Aumont e Marie (2006, p. 259) destacam que a ideia de montagem rítmica (ou montagem métrica, segundo Eisenstein) foi retomada por algumas escolas, mas que essa “percepção do ritmo temporal no cinema é bastante grosseira, por um lado, porque o olho – diferentemente do ouvido – aprecia mal as relações de duração (MITRY, 1965) e, por outro, porque o conteúdo da imagem desempenha um papel importante demais para que se possam facilmente calcular e determinar ritmos nesse sentido”.

2.3 O NÍVEL DO FILME

A narração é, segundo Jullier e Marie (2009), um ponto comum entre as produções cinematográficas. Em linhas gerais, os filmes, em sua maioria, apresentam personagens em situação de desequilíbrio ou que logo enfrentam um elemento que perturba o curso normal de sua vida. A personagem, então, se dispõe para um propósito que o encaminha para o retorno ao equilíbrio. Outras personagens, ou mesmo a natureza, se encarregarão de ajudar ou prejudicar nessa empreitada. Para isso, são escolhidos os fatos que acontecerão por acaso ou por necessidade. Para os autores, “contar em imagens e em sons supõe, em primeiro lugar, selecionar algumas peripécias de preferência a outras, depois as mostrar em certa ordem e em certo grau de clareza, eventualmente inscrevendo-as em certo quadro de apresentação, mas com certeza propondo ao público um posicionamento ético e estético” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 60).

A narrativa se preocupa, pois, em apresentar figuras encadeadas em certa ordem e certo ritmo. No entanto, é possível identificar diferentes estratégias de utilização desses elementos na mediatização de um acontecimento. Há cineastas que preferem mostrar as personagens testemunhas, recusando o espetáculo direto. Outros preferem a confrontação, colocando o espectador diante da cena e obrigando-o a olhar. E existem aqueles que preferem a subtração, em que o importante é o que é sugerido para além da cena.

A título de ilustração, ressaltamos o trecho do filme *Colegas* que mostra o momento seguinte à encenação do casamento de Stalone e Aninha (Quadro 9). Depois de se divertirem em um *show*, os dois se abrigam da chuva em um caminhão. O momento da consumação do casamento é demonstrado por cenas ricas, em *close-up*, seguidas pela imagem do caminhão, partindo. A sequência das cenas deixa para o espectador completar imaginariamente a relação íntima entre as personagens.

Quadro 9 - *Colegas*. Stalone e Aninha têm sua “lua-de-mel” em um caminhão, cujo destino é a Argentina.



Frame 1



Frame 2



Jullier e Marie (2009) destacam ainda, em relação ao nível do filme, a noção de gênero, que permanece como um “rótulo popular” útil, apesar de não seguir uma regra fixa de classificação. Os estudiosos afirmam que essas “etiquetas” dizem respeito mais ao conteúdo do que ao estilo do filme. Classificar, por exemplo, os filmes *Colegas* e *Intocáveis* como pertencentes ao gênero comédia, significa considerar as peripécias da história e não o modo como elas são mostradas, isto é, seu estilo (Planos longos; Câmeras fixas; Efeitos audiovisuais). Nos meios de comunicação, é comum atribuir um estilo apenas ao sujeito-roteirista/diretor/cineasta.

Outro elemento constitutivo importante é a combinação audiovisual. Aumont (2008) salienta que apesar de parecer “natural” na representação cinematográfica, a reprodução do som é regulada tanto por fatores econômico-técnicos como pelos estéticos e ideológicos.

Em sua origem, o cinema era desprovido de som sincronizado. O único som que acompanhava a projeção do filme era a música de um pianista ou de um violonista. Trinta anos depois, numa aparição repentina, o som tornou-se elemento insubstituível da representação fílmica. Segundo Aumont, essa lentidão pode ser explicada pelas “leis de mercado”:

[...] se os irmãos Lumière comercializaram sua invenção tão depressa, provavelmente, foi, em parte, para vencer em velocidade Thomas Edison, o inventor do cinetoscópio, que não queria explorá-lo sem ter resolvido a questão do som. Da mesma maneira, a partir de 1912, o atraso comercial na exploração da técnica do som deve-se em grande medida à inércia bem conhecida de um sistema que tem todo o interesse em utilizar, pelo maior tempo possível, as técnicas e os materiais existentes, sem novos investimentos.

O próprio surgimento dos primeiros filmes sonoros tampouco deixa de ser explicado por determinações econômicas (em particular, a necessidade de um efeito de ‘relançamento’ comercial do cinema, no momento em que a grande crise anterior à guerra apresentava o risco de afastar o público) (AUMONT, 2008, p. 45).

A evolução das técnicas sonoras se desenvolveu, segundo Aumont, em duas direções. De um lado a diminuição do tamanho da cadeia de registro de som. Uma importante invenção, para isso, foi a fita magnética. De outro lado, têm-se o desenvolvimento das técnicas de pós-sincronização e de mixagem, ou seja, “a possibilidade de *substituir* o som gravado diretamente, no momento da filmagem, por um outro som considerado ‘mais bem adaptado’, e de *acrescentar* a esse som outras fontes sonoras (ruídos complementares, músicas)” (AUMONT, 2008, p. 46). O aperfeiçoamento das técnicas resultou em materiais portáteis e câmeras muito silenciosas, sobretudo a partir dos anos 1950.

Quanto aos fatores estéticos e ideológicos que perpassam os elementos sonoros, Aumont (2008) ressalta duas exigências vigentes nos anos 1920, que tiveram diferentes consequências. Havia um cinema autenticamente mudo, que exigia a invenção de uma técnica de reprodução sonora fiel à realidade. Em contrapartida, existiu também o cinema que buscou sua especificidade na linguagem das imagens e na expressividade dos meios visuais. As grandes “escolas” desse período – a primeira vanguarda francesa, o cinema soviético, o expressionismo alemão, entre outras – são exemplos da busca pelo aperfeiçoamento do trabalho sobre a composição visual que favoreceu, de certa maneira, o irrealismo da narração e da representação.

Ambas as posturas sofreram duas consequências com o surgimento do cinema falado. Para alguns, o cinema sonoro e falado foi “saudado como a realização de uma verdadeira ‘vocação’ da linguagem cinematográfica” (AUMONT, 2008, p. 47). Nessa perspectiva, chegou-se a considerar que o cinema havia começado de fato com o cinema falado e que, a partir de então, deveria excluir tudo o que o separava de um reflexo perfeito do mundo real. Sob outra perspectiva, o som foi recebido como um instrumento de “degenerescência do

cinema, como uma incitação a justamente fazer do cinema uma cópia, um duplo do real, às custas do trabalho sobre a imagem ou sobre o gesto” (AUMONT, 2008, p. 48).

Aumont (2008) destaca que essas duas perspectivas não se justificam teoricamente. Isso porque as representações sonoras e visuais são de naturezas diferentes. A começar pelos órgãos dos sentidos correspondentes, olhos e ouvidos. Além disso, essa diferença

[...] traduz-se principalmente por um comportamento bem diferente com relação ao espaço. Se, como vimos, a imagem fílmica é capaz de evocar um *espaço* semelhante ao real, o som é quase totalmente despojado dessa dimensão espacial. Dessa forma, nenhuma definição de um “campo sonoro” poderia calcar-se na do campo visual, nem que fosse apenas em virtude da dificuldade de imaginar o que poderia ser um *fora de campo sonoro* (ou seja, um som não perceptível, mas exigido pelos sons percebidos: isso quase não tem sentido) (AUMONT, 2008, p. 48-49).

É preciso destacar, também, que se empregam diferentes tipos de som. Jullier e Marie (2009) propõem a separação da matéria sonora em três segmentos: os ruídos, a música e as palavras. Os ruídos constroem grande parte do naturalismo nas produções e também podem apoiar significados de ordem simbólica. A música é um dos encantos mais evidentes no cinema. Segundo os estudiosos, “por si só, ela não pode descrever objetos, mas os instrumentos que a produzem nem sempre são neutros. [...] a familiaridade com uma linguagem musical permite o acesso a efeitos dos sentidos” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 40). As palavras, por sua vez, produzem um efeito direto nas produções cinematográficas, não apenas enquanto significados codificados, mas também como estratégia de duplicação do discurso verbal, ao explorar diferentes tons e efeitos sonoros – sussurro, tons graves ou agudos, gagueira, ou a articulação perfeita das palavras são alguns exemplos.

Importa destacar que essas funções podem ser potencializadas pela articulação com outras estratégias, dentre elas, a sonora. Se tomarmos como exemplo as cenas iniciais do filme *Intocáveis*, destacadas no Quadro 8, perceberemos que a harmonia entre o ritmo da sequência, o movimento de câmera, o enquadramento e o plano sonoro favorecem a construção da dinamicidade da cena e a sensação de naturalismo. Para tanto, articuladas aos planos visuais, temos diferentes matérias sonoras. No início da sequência, temos a música instrumental *Fly*, de Ludovico Einaudi, que é interrompida pelo som do motor do carro. Driss acelera subitamente e toda a composição parece indicar que a ação não é aprovada por Philippe, que ocupa o banco do passageiro. Logo em seguida, a combinação entre música instrumental, os ruídos e as palavras/diálogos compõem a cena da perseguição pela polícia. Ao adotar a perspectiva discursiva, neste trabalho, é preciso considerar, então, todas essas estratégias,

apesar de não tencionarmos estender a exaustivas discussões sobre o assunto. Portanto, focalizaremos, na ocasião da descrição e interpretação dos filmes, o modo como os materiais sonoro, imagético e verbal mantêm relações de complementaridade e produzem sentidos que potencializam o regime de olhar o corpo anormal na contemporaneidade.

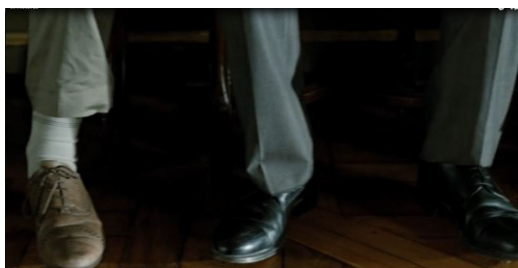
2.4 A ESCRITURA FÍLMICA E SEU FUNCIONAMENTO ENUNCIATIVO: SINTAXE VERBO-VISUAL EM DISCURSIVIDADE

Considerando a materialidade própria à linguagem cinematográfica exposta, compreendemos que ela se inscreve em um espaço-tempo sócio-histórico e cultural, e, enquanto lugar de enunciação, é, para nossa perspectiva de estudo, como pontos de escuta para problematizações acerca dos deslocamentos discursivos sobre o sujeito com deficiência. O modo de enunciar (enquadramento, perspectiva, *zoom*, *travelling*...) e o lugar a partir do qual se enuncia a deficiência revelam corpos atravessados pela historicidade, segundo um dispositivo de normalidade, a partir do qual se determina sob qual recorte e quais relações sociais eles estabelecem.

É, pois, já no nível do plano que, discursivamente, constroem-se os sentidos do corpo com deficiência na tela. Com sua normatividade própria, as estratégias que regulam os planos demarcam e descrevem os sujeitos e lhes atribui, consequentemente, um *status* de objeto, ou seja, os designam, os tornam nomeáveis e descritíveis. Logo, esse corpo, enquanto objeto do discurso cinematográfico, é submetido às condições de seu aparecimento, a partir de instâncias de emergência, de delimitação e de especificação (FOUCAULT, 2007a).

Tomemos uma das cenas iniciais do filme *Intocáveis* (Quadro 10), em que Driss (Omar Sy) aguarda ser chamado para uma entrevista que selecionará um cuidador para Philippe (François Cluzet). Notamos que nos oito *frames*, três planos realçam a unidade do sujeito e sua relação com o ambiente é utilizada.

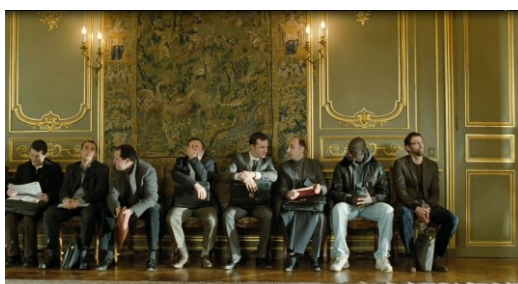
Quadro 10 - Intocáveis. Sequência em que Driss (Omar Sy) está entre candidatos ao posto de cuidador de Philippe di Borgo (François Cluzet).



Frame 1



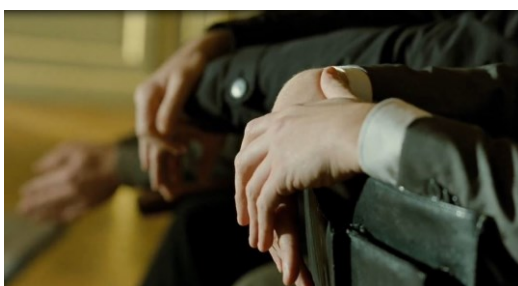
Frame 2



Frame 3



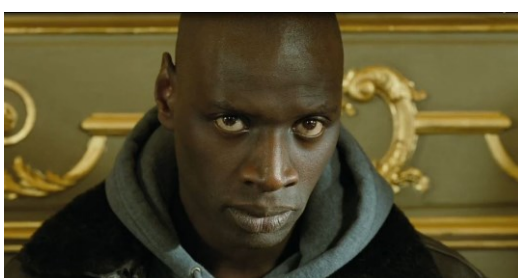
Frame 4



Frame 5



Frame 6



Frame 7



Frame 8

O *close-up*, combinado com a câmera em *travelling*, é aplicado nas primeiras imagens da sequência, representadas nos dois primeiros *frames*, para mostrar, pela caracterização dos sapatos das pessoas que compõem a cena, que alguém está “destoando” do ambiente. Fato confirmado na continuação da cena (*Frame 3*, Quadro 10), com o auxílio do plano geral. O *close-up* também está presente na representação de duas partes do corpo: as mãos dos candidatos – homens “brancos”, bem vestidos – e o rosto de Driss que fixa o olhar em algo.

Já o plano médio é utilizado para representar elementos que compõem o requintado ambiente em que os candidatos estão, percebido pela composição da parede, o relógio e os

ovos *Fabergé*⁵ que estão em um aparador. Além disso, é o plano médio que mostra a aproximação de Driss do aparador em que a coleção de ovos está; cena quase despercebida pelo espectador, até o momento em que Driss dá um dos ovos para sua tia⁶. A montagem dos planos não apresenta o “roubo” de Driss, apenas sugere⁷. A hipótese é confirmada apenas mais tarde.

Ressaltamos que a eficácia dos três tipos de planos citados no exemplo se dá no nível da sequência, em que demarcam, pela montagem, a construção de personagens e sua relação com o ambiente em que está inserido. Destacar apenas o ponto de vista dos pés em *close-up* isoladamente não tem importância para o analista. É preciso observar esse mecanismo em sua relação com o todo.⁸

Nessa sequência, o único elemento sonoro é uma composição de Ludovico Einaudi. A produtividade dessa cena se dá no posicionamento discursivo que é construído pelo olhar. É a ordem da visibilidade, em diálogo com a historicidade e a memória, que produz sentidos e opera sobre a discrepância de um sujeito negro naquele ambiente (o único negro da sala usando sapatos brancos e os homens brancos que usam sapatos escuros) e sua possível relação com Philippe, a qual já visualizamos nas cenas anteriores (que fazem parte do *flashforward*). A forma como o corpo é tratado no plano está associada, assim, às relações estabelecidas

entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização; e essas relações não estão presentes no objeto; não são elas que são desenvolvidas quando se faz sua análise; [...]. Elas não definem a constituição interna do objeto, mas o que lhe permite aparecer, justapor-se a outros objetos, situar-se em relação a eles, definir sua diferença, sua irredutibilidade e, eventualmente, sua heterogeneidade; enfim, ser colocado em um campo de exterioridade (FOUCAULT, 2007a, p. 50-51).

⁵ Os ovos *Fabergé* são peças produzidas entre 1885 e 1917 para os czares da Rússia. São compostos por metais e pedras preciosas escondiam miniaturas.

⁶ Em uma conversa entre Driss e Philippe, o cuidador fala um pouco de sua família e revela que foi criado pela tia. Por isso, optamos por nos referir a essa personagem como “tia” e a seus filhos como “primos” de Driss.

⁷ Além da cena em que Driss oferece o ovo *Fabergé* a sua tia, há duas outras importantes cenas que demonstram que a peça decorativa se torna um símbolo de confiança entre os dois personagens. Aos 48min e 23s, Philippe diz a Driss que ele passou no teste e, portanto, está contratado. Logo em seguida, questiona se pode confiar em seu cuidador e, após um sorridente “sim”, diz que ele pode começar devolvendo o ovo roubado de sua coleção. Driss, confuso e envergonhado, afirma não ter feito aquilo. Philippe explica que se trata de um presente de sua falecida esposa, que o presenteou com um ovo por ano, durante o período que estiveram juntos; logo, é uma coleção importante. O assunto volta à tona apenas ao final do filme (1h 46’) em que Driss devolve o ovo. Tem-se, assim, o encerramento de um ciclo, como se a missão de Driss, em despertar o paraplégico para a vida, tivesse sido cumprida. Algo que pode ser também sugerido, é o início de um novo ciclo, em que Philippe parece estar começando uma nova história de amor.

⁸ Passível de problematização mais aprofundada, algumas questões raciais e de classe econômica são de fundamental importância na construção do relacionamento dos personagens principais do filme. Driss, um jovem negro recém-saído da prisão, é contratado por Philippe como seu cuidador por reconhecer sua espontaneidade, e não a experiência necessária para seus cuidados. No capítulo analítico, algumas dessas questões serão abordadas.

Essas relações, descritas em planos de diferenciação, sustentam a prática discursiva sobre os sujeitos. Tem-se, assim, sistemas reais, reflexivos e propriamente discursivos. Este último, segundo Foucault, oferece

objetos de que ele pode falar, ou antes, determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou tais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los etc. Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática (FOUCAULT, 2007a, p. 51-52).

As condições de possibilidade para a organização de uma sequência de planos, esta que segue de uma determinada forma e não de outra, devem ser tomadas a partir da regularidade de discursos sobre esses corpos. Tal regularidade é formada por diferentes estatutos do sujeito que fala, por lugares institucionais de onde o sujeito fala e pelas posições-sujeito ocupadas pelo sujeito da enunciação. De acordo com Foucault (2007a, p.61), essas modalidades de enunciação, “em lugar de remeterem à síntese ou à função unificante de *um* sujeito, manifestam sua dispersão: nos diversos *status*, nos diversos lugares, nas diversas posições que pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala”. A sequência há pouco descrita está ligada, assim, a uma prática discursiva que constrói, por meio do dispositivo cinematográfico, condições de visibilidade e de enunciabilidade específicas.

O objetivo é compreender a singularidade do enunciado, suas condições de existência, fixando seus limites e correlações com outros enunciados, demonstrando que outras formas são excluídas da enunciação: “deve-se mostrar por que não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa, no meio dos outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum outro poderia ocupar. A questão pertinente a uma tal análise poderia ser assim formulada: que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte?” (FOUCAULT, 2007a, p. 31). Trata-se, desse modo, de observar a emergência dos enunciados para além da articulação de palavras; organizar unidades de sentido a partir das relações entre enunciados ou grupos de enunciados e acontecimentos.

Para que essa premissa fosse viável, Foucault elabora quatro hipóteses sobre o reagrupamento do objeto. A primeira delas se refere aos enunciados que “diferentes em sua forma, dispersos no tempo, formam um conjunto quando se referem a um único e mesmo objeto” (FOUCAULT, 2007a, p. 36). É preciso destacar, entretanto, que o que unifica os enunciados não é a permanência e singularidade do objeto – por exemplo, a deficiência –, mas

“o jogo de regras que tornam possível, durante um período dado, o aparecimento dos objetos” (FOUCAULT, 2007a, p. 36). A unidade dos discursos sobre “deficiência” seria, então, definido pelas regras que estabelecem suas transformações através do tempo, as rupturas e permanências de sua produção. Especificamente no que se refere ao discurso cinematográfico, essa unidade pode ser observada na historicidade ponderada anteriormente⁹, pela qual é possível visualizar diferentes formas de tratamento da deficiência a partir de relações de saber e de poder que legitimam diferentes regimes do olhar que se justapõem e/ou se excluem na dispersão temporal, histórica, social e econômica.

A segunda hipótese, “para definir um grupo de relações entre enunciados: sua forma e seu tipo de encadeamento” (FOUCAULT, 2007a, p. 37) precisou ser ultrapassada, visto que, ao analisar o discurso clínico, Foucault observa um conjunto de enunciados descritivos, que não parou de se deslocar. Seria preciso, então “caracterizar e individualizar a coexistência desses enunciados dispersos e heterogêneos; o sistema que rege sua repartição, como se apoiam uns nos outros, a maneira pela qual se supõem ou se excluem, a transformação que sofrem, o jogo de seu revezamento, de sua posição e de sua substituição” (FOUCAULT, 2007a, p. 39).

Em sua terceira hipótese, Foucault (2007a, p. 39) questiona se “não se poderiam estabelecer grupos de enunciados, determinando-lhes o sistema dos conceitos permanentes e coerentes que aí se encontram em jogo”. Sustentando sua hipótese na aparente coerência e falsa unidade dos conceitos gramaticais estabelecidos pelos clássicos, Foucault conclui que a unidade discursiva, tal como propõe, não deve ser buscada na “coerência dos conceitos, mas sua emergência simultânea ou sucessiva, em seu afastamento, na distância que os separa e, eventualmente, em sua incompatibilidade” (FOUCAULT, 2007a, p. 40).

Em sua última hipótese, Foucault sugere que o reagrupamento dos enunciados, sua descrição e a explicação de suas formas unitárias sejam feitos a partir de sua identidade e da persistência dos temas. Isso não significa, contudo, que os temas devam ser examinados a partir de sua permanência, mas sim na demarcação da dispersão dos pontos de escolha e na definição do campo de possibilidades estratégicas. Mais uma vez, conchamar a deficiência como objeto de análise implica desconstituir-se de uma suposta “continuidade evolutiva” de suas práticas discursivas.

Considerando, por exemplo, a historicidade da representação do corpo com deficiência pelo cinema, abordada anteriormente, percebemos que não é possível afirmar que uma forma

⁹ Cf. Capítulo 1.

de visibilidade é “melhor” que a anterior. Ao empreender tal recorte, faz-se necessária a desconstituição das verdades do presente para lançar o olhar sobre acontecimentos do passado, isso porque a verdade de uma época, enquanto sistema de exclusão, apoia-se, segundo Foucault (2007b, p. 17), em um suporte institucional; é reconduzida por um conjunto de práticas e pelo “modo como o saber é aplicado a uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído”. Logo, a verdade da atualidade sobre a deficiência tende a exercer um poder de coerção sobre os outros discursos, orientando e fundamentando possíveis julgamentos sobre a vontade de verdade de outras épocas e lugares.

Sobre essas quatro tentativas de abordagem, Kremer-Marietti (1977) sintetiza que

a importância deve ser concedida não para o que está pretensamente “dado”: o que se chama o objeto, o estilo, o tipo de encadeamento de enunciados, a permanência, a coerência, certos conceitos privilegiados, a identidade e a persistência dos temas, logo, nem ao objeto, nem ao estilo, nem aos conceitos, nem aos temas, mas às séries lacunares, nas formulações de níveis diferentes, por meio de um instrumental conceitual diverso por sua estrutura e suas regras de utilização, no seio de possibilidades estratégicas diversas, ativando temas incompatíveis. Em uma palavra, o que aparece decididamente na análise falso procedimento, uma falsa temática, *a própria dispersão*. Mas não se trata, tampouco, de isolar nessa descontinuidade ilhotas de coerência, nem de assim esclarecer conflitos latentes, mas, em tudo e por tudo, de estudar as formas de repartição: não se trata de estabelecer cadeias de inferências, mas de despistar sistemas de dispersão (KREMER-MARIETTI, 1977, p. 33-34).

A partir desse campo descritivo-analítico arqueológico, dispostos a intervir teórico-metodologicamente no *corpus* cinematográfico selecionado para este estudo, definimos as produções filmicas como lugares de enunciação, cuja função de existência possibilita construir percursos temáticos que trazem à tona dispositivos e configurações significantes que produzem sentidos sobre o sujeito com deficiência na configuração social e política contemporânea. Importa analisar, portanto, no contexto de nossa pesquisa, o modo como a deficiência, enquanto objeto do discurso cinematográfico, é submetida a condições de aparecimento, a partir de superfícies primeiras de sua emergência, de instâncias de delimitação e de grades de especificação (FOUCAULT, 2007a), em um feixe complexo de relações, o que caracteriza o discurso como prática.

Traçar, nessa perspectiva, a prática discursiva cinematográfica sobre a deficiência demonstra “[...] o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte” (FOUCAULT, 2007a, p. 149). Na complexidade

das práticas discursivas, para Foucault, o cinema constitui um arquivo que torna possível localizar o processo de formação e transformação de enunciados. Segundo Foucault,

[O arquivo] dá-se por fragmentos, regiões e níveis, melhor, sem dúvida, e com mais clareza na medida em que o tempo dele nos separa: em termos extremos, não fosse a raridade dos documentos, seria necessário o maior recuo cronológico para analisá-lo. [...] A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita. A descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (e o controle de suas possibilidades) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva; começa com o exterior da nossa própria linguagem; seu lugar é o afastamento de nossas próprias práticas discursivas. Nesse sentido vale para nosso diagnóstico. Não porque nos permitiu levantar o quadro de nossos traços distintivos e esboçar, antecipadamente, o perfil que teremos no futuro, mas porque nos desprende de nossas continuidades; dissipa essa identidade temporal em que gostamos de nos olhar para conjurar as rupturas da história [...] (FOUCAULT, 2007a, p. 148-149).

Nessa arquitetura enunciativa, entra no jogo discursivo cinematográfico o reconhecimento dos dispositivos, da ordem do visível e do enunciável, que atuam sobre a produção discursiva, favorecendo desdobramentos sempre estratégicos, que se reinventam nos processos de institucionalização, ao mesmo tempo em que são por estes reinventados. A noção de dispositivo é, pois, eixo condutor de nossa reflexão, dada sua produtividade no campo discursivo. É sobre o atravessamento dessa categoria às discussões acerca da representação, que trataremos no próximo capítulo.

3 POR UMA ORDEM DISCURSIVA CINEMATOGRAFICA: REPRESENTAÇÃO, DISPOSITIVO E NORMALIZAÇÃO

Meu problema é a política do verdadeiro.
(FOUCAULT, 2007d, p. 237)

Em muitas de suas reflexões, Foucault imprimiu observações apuradas sobre autores/artistas e sobre a arte em geral. Dentre outros, o filósofo tratou dos escritos de Sade, em *História da Loucura* e *História da Sexualidade* e Cervantes e Velásquez em *As palavras e as coisas*. Escreveu ensaios de crítica literária para revistas especializadas e apresentou análises sobre a obra de Magritte, em *Isto não é um cachimbo*, e de Manet, em uma conferência na Tunísia, em 1971. Em todas essas propostas teórico-reflexivas, as obras de arte e a literatura são tomadas como documentos-monumentos, colocadas ao lado de tantos outros, no arquivo de um período histórico. A arte, mais do que mera composição de elementos estéticos, torna-se instrumento a serviço de estratégias discursivas. O estético, desse modo, é uma das inúmeras camadas que compõem as práticas discursivas de uma época.

Contudo, de todo o empreendimento teórico investigativo de Foucault, pouco foi destinado ao cinema. O filósofo delineou algumas análises e depoimentos sobre filmes e cineastas em entrevistas, publicadas no Brasil nos volumes III e VII da coleção *Ditos e Escritos*. Em 2011, trechos desses textos foram reunidos em uma publicação francesa, ainda sem tradução no Brasil, *Foucault va au cinema*, em que Dork Zabunyan e Patrice Maniglier examinam essas abordagens de Foucault, investigando a essência da relação entre o filósofo e o cinema. Para os autores, a discreta produção do filósofo sobre a sétima arte, se comparado aos trabalhos consagrados à literatura e à pintura, se deve às condições de possibilidade da abordagem arqueológica.

Foram os estudos dos documentos, dentre tantos tipos, os escritos da literatura e as obras de arte, que permitiram ao filósofo identificar as bordas discursivas que diferenciam as práticas de ontem e de hoje, cujas discontinuidades perpassam o que somos hoje. As consequências do funcionamento e da organização do discurso de Foucault são consideradas, por Deleuze (2013) sob dois aspectos: por um lado, Foucault determina um arquivo preciso, em que circunscreve procedimentos históricos específicos sobre o *Hôpital général* do século XVII, sobre a clínica do século XVIII, sobre a prisão no século XIX e sobre a subjetividade

na Grécia Antiga e no cristianismo. Por outro lado, o filósofo apenas esboça uma inscrição na realidade atual, formulada em entrevistas contemporâneas as suas obras.

Para Deleuze (2013), a importância das entrevistas de Foucault se deve à possibilidade de atualização, que exige modos de expressão diferentes daqueles assimiláveis pelos livros. Uma vez que no momento de todas as demarcações teórico-metodológicas da proposta arqueológica foucaultiana, o cinema não tinha um estatuto tão consistente quanto à pintura ou à literatura, essa metodologia fez com que o seu trabalho com as imagens em movimento se materializasse, em sua grande parte, por meio de entrevistas, e não em suas grandes obras.

Na entrevista concedida a P. Bonitzer e S. Toubiana, para o *Cahiers du cinema*, intitulada Anti-Retro ([1974] 2009b), ao comentar sobre alguns filmes que tratam da Segunda Guerra Mundial, Foucault mobiliza uma noção chave que possibilita a aproximação arqueológica com a sétima arte: a série. “O fenômeno politicamente importante aos meus olhos, mais do que tal ou tal filme, é o fenômeno de série, a rede constituída por todos esses filmes e o lugar, sem jogo de palavras, que eles ocupam” (FOUCAULT, 2009b, p. 334).

A noção de série é explicitada por Foucault, sobretudo, na introdução do livro *A arqueologia do saber*, em que o filósofo propõe a passagem da história global para a história geral, projeto que busca a reconstrução da forma de conjunto de uma sociedade, a lei que explica sua coesão, suas transformações e as variações de várias instâncias – econômica, social e política, entre outras. A história geral se desdobraria, assim, segundo Foucault, no espaço de uma dispersão. Ao problematizar as séries, os recortes, as especificidades, o filósofo explica que

o problema que se apresenta – e que define a tarefa de uma história geral – é determinar que forma de relação pode ser legitimamente descrita entre essas diferentes séries; que sistema vertical podem formar; qual é, de umas às outras, o jogo das correlações e das dominâncias; de que efeito podem ser as defasagens, as temporalidades diferentes, as diversas permanências; em que conjuntos distintos certos elementos podem figurar simultaneamente; em resumo, não somente que séries, mas que “séries de séries” – ou, em outros termos, que “quadros” – é possível constituir (FOUCAULT, 2007a, p. 11).

Para Zabunyan (2011), o cinema está em sintonia com o projeto arqueológico, na medida em que pode promover a compreensão de uma série, sem nunca pretender fixar os atributos inesgotáveis do acontecimento que ele contém. As produções filmicas participam, com estratégias próprias, na problematização de um fragmento da história, fazendo com que o acontecimento discursivo imanente permaneça instável, evasivo. O autor acrescenta que esse olhar atende aos requisitos de uma prática histórica e garante a constituição de séries em torno

de problematizações que podem mudar nossa relação com o passado, isto é “ficar na história”. E, essa é, sem dúvida, uma das tarefas essenciais do cinema: “[...] uma série de séries que formam uma teia de problematizações do nosso tempo” (ZABUNYAN, 2011, p. 43, tradução nossa)¹. O cinema é, desse modo, um espaço material de entrecruzamentos discursivos que sustentam a leitura da realidade. É nesse sentido que os dispositivos teórico-metodológicos da AD, erigidos por Foucault, contribuem para tratarmos do processo de produção cinematográfica como um processo discursivo, cuja linguagem agencia os modos de representar e interpretar o real².

Fundamentando-nos nessas proposições, ao analisar arqueogeneologicamente filmes que tratam sobre a deficiência, interrogamos sobre suas condições de emergência e de existência como acontecimento na ordem do saber. É necessário, pois, demarcar uma multiplicidade de enunciados que oferecem acontecimentos regulares que arquitetam, ajustam, transformam e formam discursos inscritos a certa prática discursiva, cujos deslocamentos de saber e de poder marcam a história do presente do corpo com deficiência.

Nessa perspectiva, o acontecimento, aliado à série, coloca em jogo conceitos de regularidade, causalidade, descontinuidade, dependência e transformação. Em *A ordem do discurso* (2007b), Foucault explicita que a história geral perpassa das mais superficiais as mais profundas camadas dos acontecimentos, tomando cada elemento e definindo a série da qual faz parte, procurando conhecer a “regularidade dos fenômenos e os limites de probabilidade de sua emergência” (FOUCAULT, 2007b, 55-56). Nas palavras do filósofo, ao acontecimento deve ser atribuído o seguinte estatuto:

Certamente o acontecimento não é nem substância nem acidente, nem qualidade, nem processo; o acontecimento não é da ordem dos corpos. Entretanto, ele não é imaterial; é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais; não é o ato nem a propriedade de um corpo; produz-se com efeito de e em uma dispersão material (FOUCAULT, 2007b, p. 57-58).

Importa analisar, sob tal direcionamento e no contexto de nossa pesquisa, o modo como o sujeito com deficiência foi construído no cinema na dispersão dos discursos produzidos em diferentes demarcações históricas. Em outras palavras, a deficiência, enquanto

¹ “[...] une série de séries qui forme l'écheveau des lignes de problématisations de notre temps” (ZABUNYAN, 2011, p. 43).

² Considerado aqui como “o que existe por si mesmo” ou “o que é relativo às coisas” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 252).

objeto do discurso cinematográfico, é submetida às condições de aparecimento, a partir de superfícies primeiras de sua emergência, de instâncias de delimitação e de grades de especificação (FOUCAULT, 2007a), em um feixe complexo de relações, o que caracteriza o discurso como prática.

O *corpus* dessa pesquisa constitui, assim, uma série que compõe o arquivo de discursividades sobre o sujeito com deficiência na contemporaneidade. Por meio de diferentes estratégias de representação, todas as materialidades convergem para a visibilidade desses corpos e promovem, com isso, discussões e reflexões na sociedade em geral, ultrapassando, assim, a função de mero entretenimento. E, é por meio da espetacularização da intimidade dos sujeitos, tanto nos documentários como nas produções ficcionais, que se busca retomar o verdadeiro de uma época. A fim de compreendermos esse dispositivo e reconhecer as regras subjacentes à produção de subjetividades do sujeito com deficiência no e pelo cinema, recorremos a duas noções: (a) as descontinuidades inerentes à noção de representação, tomadas a partir das reflexões mapeadas em *As palavras e as coisas* (2007c) e em *Isto não é um cachimbo* (2008b); e (b) o dispositivo como eixo que sustenta a relação entre o cinema e as práticas discursivas e não discursivas, que se desdobram em processos sempre estratégicos.

3.1 A REPRESENTAÇÃO DO REAL: SEMELHANÇA E SIMILITUDE NA FICCIONALIZAÇÃO DO CORPO COM DEFICIÊNCIA

A noção de representação está sobre um terreno movediço, já que é o cerne de problematizações sobre signo e significação em diversas doutrinas filosóficas e também nas discussões que associam a autonomia estética do cinema e a reprodução da realidade, sobretudo, nas noções mais elementares que constituem a definição de documentário. Logo, ao tomar a representação do corpo com deficiência pelo cinema como objeto de discussão é inevitável recorrer ao modo como essa noção foi traçada no projeto arqueológico foucaultiano, principalmente em *As palavras e as coisas* e *Isto não é um cachimbo*.

Foucault se aproxima da representação como semelhança e diferença em um mesmo espaço, perpassado pela identificação com a realidade, mas não como cópia deste real. Dessa forma, a representação constrói novos objetos por meio de sua propriedade repetível. Entretanto, para chegar a esse conceito moderno, Foucault recorreu a um mapeamento arqueológico do saber, sistematizado em *As palavras e as coisas*, que permitiu a análise das

descontinuidades das epistemes³ pré-clássica, clássica e moderna, a partir da relação entre a representação e os seres empíricos. Esse projeto foi uma tentativa de analisar os espaços epistemológicos e a ordem do saber que condicionaram a produção teórica científica, filosófica e literária que se constituíram ao longo do Renascimento, da Idade Clássica e da Modernidade.

No Renascimento, a episteme tem suas bases fundamentais na semelhança, em que o pensamento era tomado a partir de uma cosmologia do mundo. Nela, as coisas do mundo podiam ser compreendidas e ordenadas segundo uma relação de analogia, de completude entre todos os objetos do mundo: “a pintura imitava o espaço. E a representação – fosse ela festa ou saber – se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar” (FOUCAULT, 2007c, p. 23). O que existia não era a vida, mas apenas seres vivos dispostos no espaço na ordem de suas identidades e diferenças.

Entre os séculos XVII e XVIII, segundo Foucault, há um corte epistemológico em que se chega ao fim da hegemonia de uma similitude, que regulava a relação entre linguagem e realidade, inaugurando um período de busca por uma unidade estável e pela representação. Neste momento, na “idade da representação”, o entrecruzamento das palavras e das coisas se dava pela condição de que todas as coisas eram representáveis e todas as representações correspondiam às coisas. Em outras palavras, o conhecimento clássico era realista, no sentido de que a linguagem era um meio de conhecer/representar as coisas, em uma relação causal.

Para Foucault, *Las meninas*, de Velázquez (Figura 7) é a obra que melhor teria encarnado as possibilidades da episteme clássica da representação, ao problematizar o jogo representacional em suas normas intrínsecas.

³ Segundo Machado (2006, p. 133), “*episteme* não é sinônimo de saber; significa a existência necessária de uma ordem, de um princípio de ordenação histórica dos saberes anterior à ordenação do discurso estabelecida pelos critérios de cientificidade e dela independente. A *episteme* é a ordem específica do saber; a configuração, a disposição que o saber assume em determinada época, e que lhe confere uma positividade como saber. Essa ordem do saber pode ser compreendida pela distinção de dois aspectos complementares da *episteme*. Em primeiro lugar, seu aspecto geral; sua globalidade. [...] Uma época determinada caracteriza-se por uma única *episteme* que rege o conjunto das formas do saber”.



Figura 7 – Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656. Óleo sobre tela, 318 x 276 cm, Museu do Prado, Madrid⁴.

Conforme sintetiza Campos (2004),

[...] Velázquez teria ali resumido as linhas de forma de um sistema epistêmico alternativo, no qual *aquilo em torno do qual gira a representação deve permanecer invisível* (o lugar vazio dos soberanos é o lugar que será, na episteme seguinte – *a moderna* – ocupado pela figura do homem, do *sujeito* como um dado a ser levado em consideração).

Para Foucault, o elogiado traço ‘simulacional’ velazquano ocultaria, na verdade, uma proposta ainda mais ousada: uma tentativa simbólica *de constituir visualmente a própria ideia de representação* que se valeria, para tanto, dos recursos inerentes à máquina de pintar barroca: o tipo de *olhar enviesado* – desenraizado do tempo e do espaço – que funda a cena sendo, na prática, ‘desconstruído’ nesta fundação mediante uma série de pressupostos especulares vertiginosos. Sob tal prisma, o único elemento, com efeito, sugerido pelo quadro é o que fica ausente. Em vez de instituir uma relação simples de *mimese*, o tema principal do quadro, a saber, as figuras do rei e da rainha ficariam, no fim das contas, imperiosamente indicadas (ou dissimuladas pelo número excessivo de pistas fornecidas), por toda parte, como uma espécie de *vazio essencial*. Desligada de seu objeto, a representação acabaria se comportando como uma frequência ‘fantasmática’ de si mesma (CAMPOS, 2004, s/n, grifos do autor).

⁴ Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-iv-o-las-meninas/?no_cache=1>. Acesso em 20 set. 2014.

Entre os séculos XVIII e XIX, a modernidade rompe com a indissociabilidade clássica ao reconhecer que as coisas, em sua concretude e organização, se distanciam das representações, imprecisas e opacas, que não esgotam mais a totalidade do real. Nessa perspectiva, ao mesmo tempo em que as coisas, por meio do homem, se tornam objetos que acedem ao saber, na materialidade da vida e no trabalho com a linguagem, esses instrumentos empíricos condicionam a existência desse homem. Logo, nessa configuração do saber moderno, o homem não é apenas sujeito, mas é também objeto do conhecimento. Essa reordenação epistêmica possibilitou que o homem fosse tomado não somente como produtor desses saberes, mas como seu objeto, como condição de possibilidade do conhecimento.

A ruptura conjugada na concepção de representação, portanto, no século XVIII, é, para Foucault, a passagem da similitude para a relação identidade/diferença. Nas palavras do filósofo,

o semelhante, depois de ter sido analisado segundo a unidade e as relações de igualdade ou de desigualdade, é analisado segundo a identidade evidente e as diferenças: *diferenças* que podem ser pensadas na ordem das *inferências*. Entretanto, essa ordem ou comparação generalizada só se estabelece conforme o encadeamento no conhecimento; o caráter absoluto que se reconhece ao que é simples não concerne ao ser das coisas, mas, sim, à maneira como elas podem ser conhecidas. De tal sorte que uma coisa pode ser absoluta sob certo aspecto e relativa sob outro; a ordem pode ser ao mesmo tempo necessária e natural (em relação ao pensamento) e arbitrária (em relação às coisas), já que uma mesma coisa, segundo a maneira como a consideramos, pode ser colocada num ponto ou noutro da ordem. Tudo isso teve grandes consequências para o pensamento ocidental. O semelhante, que fora durante muito tempo categoria fundamental do saber – ao mesmo tempo forma e conteúdo do conhecimento – se acha dissociado numa análise feita em termos de identidade e de diferença; ademais, quer indiretamente por intermédio da medida, quer diretamente e como que nivelada a ela, a comparação é reportada à ordem; enfim, a comparação não tem mais como papel revelar a ordenação do mundo; ela se faz segundo a ordem do pensamento e indo naturalmente do simples ao complexo. Daí, toda a *epistémê* da cultura ocidental se acha modificada em suas disposições fundamentais. E em particular o domínio empírico em que o homem do século XVI via ainda estabelecerem-se os parentescos, as semelhanças e as afinidades e em que se entrecruzavam sem fim a linguagem e as coisas – todo esse campo imenso vai assumir uma configuração nova. Podemos, se quisermos, designá-lo pelo nome de “racionalismo”; podemos, se não tivermos na cabeça senão conceitos prontos, dizer que o século XVII marca o desaparecimento das velhas crenças supersticiosas ou mágicas e a entrada, enfim, da natureza na ordem científica. Mas o que cumpre apreender e tentar restituir são as modificações que alteraram o próprio saber, nesse nível arcaico, que torna possíveis os conhecimentos e o modo de ser daquilo que se presta ao saber (FOUCAULT, 2007c, p. 74-75).

Foucault assinala a crise de dois elementos do pensamento clássico: o homem e a representação. Nessa conjuntura, tem-se o princípio de um movimento de retorno a si mesmo, desprendendo-se de qualquer relação direta com seu exterior. Atingindo seu próprio ser, a linguagem se volta para si mesma e liberta-se, na dimensão autoral, da alusão a um sujeito empírico que expressa seus sentimentos. Não mais o ser-homem, mas o ser-linguagem.

Se não somos sujeitos sequer do nosso próprio saber, a posição metodológica exige, então, identificar os espaços epistêmicos em que os saberes se constituem, a partir do princípio de descontinuidades que constituem a aparente continuidade e sucessividade que a história nos oferece. Nesse sentido, toda relação de conhecimento estabelecida pode ser explicada a partir de um sistema de signos e das relações estabelecidas com a linguagem, ordenado no arquivo geral de uma época. Logo, sempre somos perpassados por essa grade conceitual prévia, mesmo que de forma inconsciente.

O aprofundamento sobre a representação da realidade, no âmbito dessa hipótese de trabalho, pode ser mais bem notado no texto *Ceci n'est pas une pipe* (Br: Isto não é um cachimbo), no qual Foucault elabora uma teoria geral da representação pictórica, construída a partir da composição *La trahison des images*, de René Magritte (Figura 8), fundamentando-se na semelhança e na similitude.



Figura 8 – René Magritte, *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*), 1929. Óleo sobre tela, 60,33 x 81,12 x 2,54 cm, Los Angeles Country Museum of Art (LACMA), Los Angeles⁵.

Na obra, há um cachimbo pintado e logo abaixo, como uma legenda explicativa do quadro, a frase *Ceci n'est pas une pipe* (Br: Isto não é um cachimbo). A estranheza da obra de Magritte, causada pela negação da imagem por meio de uma composição verbal, encerra uma

⁵ Fonte: < <http://collections.lacma.org/node/239578> >. Acesso em 20 set. 2014.

série de problematizações acerca da relação entre a linguagem e a “coisa” (o ser real, empírico), entre a linguagem escrita e a imagética. Se por um lado tem-se um traço elaborado que se parece com a coisa, – o cachimbo –, por outro temos a contradição instalada em sua associação com a composição verbal – efeito que poderia ser anulado se a frase fosse *Ceci est une pipe*.

Tratar-se-ia de uma típica composição magrittiana a explorar a idéia do que se pode chamar de ‘interpretação multívoca induzida’. A imagem, ao mesmo tempo afirmando e negando a existência do cachimbo, como que nos incita a perceber sua condição de *representação duplamente referenciada*. Por outro lado, as palavras, ao afirmarem que não se trata de um cachimbo, e se afirmarem assim enquanto tais, indicariam sua *condição de imagem*, de representação de algo que apenas simula ser uma frase. Ao mesmo tempo, são oferecidos dois níveis de leitura e de interpretação – um que, explícito (visual) tenciona o implícito (lógico) e um outro que, implícito, relativiza o que é explicitado (CAMPOS, 2004, s/n).

Foucault (2008b) esclarece que o estranhamento causado pelo enunciado verbal se deve, primeiramente, ao hábito de linguagem de identificar uma imagem ao seu objeto real correspondente. Hábito fundamentado da função do desenho, de “fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa” (FOUCAULT, 2008b, p. 20). O estranhamento causado pelo cachimbo se dá, portanto, pelo fato de que o referente da frase não corresponde ao da imagem, que se parece muito com um cachimbo real. A essência dessa suposta propriedade de “evidência” é, segundo Foucault, a impossibilidade de dissociar semelhança e afirmação. “Basta que uma figura pareça com uma coisa (ou com qualquer outra figura), para que se insira no jogo da pintura um enunciado evidente, banal, mil vezes repetido e entretanto quase sempre silencioso [...]” (FOUCAULT, 2008b, p. 41).

Aproximando-nos de nosso *corpus* de pesquisa, tomamos uma sequência de imagens para refletirmos sobre essas rupturas alojadas à noção de representação. No livro *Dans les coulisses d’Intochables* (2013), Isabelle Giordano reúne uma série de textos e imagens que mostram vários aspectos da produção do filme *Intocáveis*, além da repercussão da produção em vários países. No primeiro capítulo, há o relato do encontro dos atores e diretores com Philippe di Borgo, a fim de se familiarizarem com seu tratamento e, sobretudo, com os gestos de Hicham, seu cuidador em Marrocos, lugar em que mora atualmente (Tabela 1).

Tabela 1 – François Cluzet e Omar Sy se inspiram nos gestos de Philippe Pozzo di Borgo e Hicham, seu novo auxiliar em Marrocos, onde mora atualmente.

COLUNA A	COLUNA B
   	   

Fonte: Elaborado pela autora. Imagens disponíveis em Giordano, 2013.

Em um primeiro momento, é possível visualizar a prática da repetição, em que a concepção de representação pauta-se numa espécie de “teatro da vida”, em que a produção ficcional se fundamenta na semelhança com o real. Já se recorrermos a uma unidade estável, que caracteriza, segundo Foucault, a representação, temos a possibilidade de representar, na ficção, os cuidados reservados à condição de Philippe: as imagens da coluna B correspondem as da coluna A, e essas, por sua vez, são perfeitamente representáveis, como acontece nas imagens em B. Relação causal, em que a linguagem cinematográfica é uma forma unívoca de representar o real. São assim representadas porque “são” dessa forma na realidade.

Considerando, por sua vez, a passagem da similitude para a relação entre identidade e diferença, tal como pondera Foucault, a comparação entre as colunas A e B ultrapassa o domínio empírico, a relação direta e natural entre a representação e o real. Impõe-se, desse modo, camadas subjacentes a essa forma de identificação e de diferenciação, estabelecidas na relação entre a linguagem cinematográfica e as condições de emergência e de existência enunciativas da representação, que se encontram alojadas nos acontecimentos que fizeram com que ela fosse pensada, tratada, modificada, (des)respeitada, ignorada, excluída, mas também incluída, em conformidade com o “verdadeiro” da época. Não se trata mais de “ser”, mas do “modo como” as atividades do cuidador de Philippe devem ser conhecidas.

Temos, na Tabela 1, um funcionamento semelhante àquele proposto por Foucault em relação ao quadro de René Magritte, *La trahison des images*. Em Magritte, temos a tensão entre a imagem e sua negação por meio de um enunciado linguístico. Conforme exposto anteriormente, o conflito é provocado pela propriedade da linguagem imagética em mostrar, sem “equívocos”, o que se propõe representar. No caso de *Intocáveis*, temos imagens que contradizem imagens, a medida que a “representação” (Coluna B) relativiza o real (Coluna A). Isso acontece devido à

força primária e constituinte de uma imagem, a força maior da linguagem visual que pode, num primeiro momento, condensar a ideia de que, em razão de sua natureza peculiar, os sentidos sejam apreendidos por seus componentes da visibilidade, estes que lhes proporcionam um caráter imediato ou mesmo, um efeito de evidência espontânea; porém e, sobretudo, a perspectiva discursiva trilha para além dessa tomada, ela caminha em busca de compreender como essa força atua sobre os sujeitos, o que ela contempla sobre uma determinada sociedade, população ou realidade política e social, já que uma prática discursiva imagética pode “encobrir” o dizível, o que se reverbera na trama discursiva, as relações de saber e de poder implicadas na instância da invisibilidade. Deliberar essa força-tarefa demanda, pois, o corte sobre práticas discursivas especificadas no elemento do arquivo (TASSO, 2013, p. 118).

Por sua natureza híbrida, a representação dos gestos do cuidador de Philippe garante a visibilidade atestável de uma referência, ao mesmo tempo recorre a recortes de signos, que atendem a uma prática enunciativa específica. É por isso que a reprodução dessas cenas (Tabela 1) pode se diversificar em outros tipos de representações, como nos livros publicados e no documentário produzido sobre a história de Philippe⁶. Trata-se de dois elementos fundamentais para a perspectiva discursiva: a semelhança, que serve à representação, e a similitude, que serve à repetição.

A semelhança tem um “padrão”: elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não oferecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar (FOUCAULT, 2008b, p.60).

A representação, assim delineada, não é uma cópia do real, uma vez que mesmo pretendendo-se repetir a realidade, essa ação se dá de forma diferente, a cada representação. Ao representar a realidade não apenas repetimos o real, mas o transformamos. Tem-se, portanto, na representação, o privilégio da similitude sobre a semelhança. Semelhança enquanto asserção única, reconhecimento do que está visível, que se dá no pensamento ao relacionar o que se vê ou o que se ouve a alguma coisa que está no mundo. Similitude enquanto “multiplicação de afirmações diferentes”, que fazem ver o que está escondido, invisível. Nessa perspectiva, na sequência destacada de *Intocáveis* (Tabela 1) há, pela semelhança, uma referência primeira que possibilita uma classificação – a “vida real” de Philippe – e, pela similitude, há uma confluência de sentidos que multiplica as afirmações sobre os objetos discursivos colocados em cena.

Nessa linha de raciocínio, os atores François Cluzet e Omar Sy, que encenam respectivamente Philippe Pozzo di Borgo e Abdel, apenas tomam o lugar desses sujeitos por um tempo e lugar determinados, inseridos em uma espécie de ritual constitutivo da prática cinematográfica. Isso significa que todos os elementos que integram a encenação dos atores – gestos, voz, corpo – permitem que os espectadores componham um sujeito imaginário, não mais os sujeitos “reais”. Nesse caso particular, tem-se, ainda, o fato considerável de um ator

⁶ Citados na introdução deste trabalho.

negro representar um sujeito branco. Desse modo, apesar de se basear em uma história real, a narrativa construída se singulariza e promove a criação de personagens hipotéticos, em uma narrativa ficcional, que assumem posições discursivas diversas.

Duas outras problematizações ainda podem ser destacadas, considerando as demais materialidades cinematográficas que compõem o *corpus* de pesquisa deste estudo. Temos em *Colegas* um caso quase que oposto ao anterior: os atores são, de fato, sujeitos com Síndrome de *Down* e, no filme, representam jovens com a Síndrome, em um outro contexto, encenando uma narrativa totalmente ficcional.

No caso dos documentários do festival *Assim Vivemos*, consideramos, pautados em Gauthier (2011), que essas produções também constituem narrativas fictícias, no sentido de que há outras relações éticas que estão em jogo no “ato de filmar o real”, no que concerne às relações estabelecidas entre o diretor e os atores, que não são plenamente profissionais. Nesse sentido, os sujeitos-atores encenam sua própria experiência, influenciados pelas condições de filmagem: não se é totalmente si mesmo em frente à câmera, nem totalmente outro⁷.

A partir dessas noções e problematizações acerca da representação, notamos que a função enunciativa permite considerar os elementos significativos que constituem a linguagem cinematográfica como enunciados, o que implica atribuir-lhes uma função de existência; regras que os sucedem e os justapõem (FOUCAULT, 2007a).

O funcionamento discursivo da linguagem cinematográfica, posta desta forma, indica que os elementos significativos são produzidos por uma posição-sujeito que ocupa um lugar institucional, perpassado por regras sócio-históricas que definem e possibilitam sua enunciação. A mecânica deste quadro enunciativo-discursivo aponta para a noção de acontecimento, para o qual o novo não é o que é dito, mas o modo como ele é (re)produzido, e mais especificamente para a perspectiva deste estudo, representado e enunciado. De um lado a materialidade repetível do enunciado, de outro a enunciação como “acontecimento que não se repete; tem uma singularidade situada e datada que não pode reduzir” (FOUCAULT, 2007a, p.114). É nas regularidades discursivas encontradas na dispersão das enunciações possíveis que entra em jogo o dispositivo, sobre o qual tratará a próxima seção.

⁷ As discussões acerca da relação entre ficção e documentário serão abordadas no capítulo 4.

3.2 DISPOSITIVO DISCURSIVO: POSSIBILIDADES DE MOVÊNCIAS HISTÓRICO-SOCIAIS

André Gaudreault et Philippe Marion, no texto *Un média naît toujours deux fois...* (2001, p. 34 *apud* KESSLER, 2003, p. 22, tradução nossa⁸, grifos do autor) explicam que “a história do cinema passa, sucessivamente, pela *aparição* de um dispositivo técnico (uma tecnologia) – as *máquinas de visualização* –, pela *emergência de um dispositivo sociocultural* – o de *imagens em movimento* –, e pelo advento de uma instituição – o cinema”. Tem-se, então, de um lado, um aparato tecnológico que capta a realidade e produz o movimento e, de outro, a função sociocultural desse tipo de mídia. Nesse escopo, o cinema produz e faz circular emergências discursivas que regulamentam as práticas discursivas vigentes em um período histórico específico, em uma dada sociedade. São essas discursividades que nos interessam, à medida que implicam relevar a densidade histórica sobre a qual se constroem as representações, as imagens, as palavras. Não existe, pois, “discurso fora de dispositivos e dispositivos sem discurso” (COURTINE, 2013, p. 29).

É necessário, pois, pensar sobre o modo pelo qual se entrecruza, na materialidade cinematográfica, uma rede de memórias, regimes e enunciados heterogêneos que se apoiam em determinados saberes e produzem outros, compreendendo, assim, funções estratégicas de controle e de regulação da população. Para Foucault, o que define o dispositivo é essa rede de elementos heterogêneos, dentre eles discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos e proposições filosóficas (2007d), cuja trama possibilita estabelecer relações entre o dito e o não dito. Ao explicar o sentido e a função metodológica, Foucault (2007d) acrescenta que, devido à natureza desses elementos,

[...] tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre esses elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes (FOUCAULT, 2007d, p. 244).

⁸ “L’histoire du cinéma des premiers temps nous ferait donc ainsi passer, successivement, de l’apparition d’un dispositif technique (une technologie), les *machines à vues*, à l’émergence d’un dispositif socioculturel, celui des *vues animées*, puis à l’avènement d’une institution, celle du *cinéma*” (GAUDREULT; MARION, 2001, p. 34 *apud* KESSLER, 2003, p. 22, grifos do autor).

Além disso, o filósofo entende que o dispositivo é “um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência” (FOUCAULT, 2007d, p. 244) que emerge no campo social e tem como consequência funções estratégicas. Desse modo, a concepção de dispositivo implica, necessariamente, considerar sua função estratégica e, portanto, as diferentes tecnologias de poder acionadas em um sistema complexo de relações em uma dada sociedade, através da história. Parente (2007) contribui com uma importante explicação:

A grande vantagem de se pensar o dispositivo, é que se escapa das dicotomias que estão na base da representação (sujeito e objeto, imagem e realidade, linguagem e percepção etc). O dispositivo é, portanto, por natureza rizomático, o que, de certa forma, nos permite dissolver certas clivagens e oposições que, em muitas situações, não apenas paralisam nossos pensamentos – linguagem e percepção, discursivo e afetivo, sujeito e objeto, arte e tecnologia, pré e pós-cinema etc. – como criam falsas oposições. Por um lado, nos permite entender o dispositivo para além de suas determinações técnicas ou materiais (PARENTE, 2007, p. 10).

Agamben corrobora com essa discussão ressaltando o caráter singular de unificação dos dispositivos: não se trata de uma tecnologia específica, ou uma abstração, mas sim de uma rede que é possível estabelecer entre mecanismos, instituições e regras que se concretizam nas relações de poder. Um ponto importante a ser considerado diz respeito ao que Agamben (2009, p. 11) define como a “disposição de uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito”. Será nesse jogo entre urgência (emergência) e efeito, e a partir das séries fílmicas analisadas, que colocaremos em pauta a produtividade do corpo como efeito do dispositivo da espetacularização do sujeito com deficiência. Enquanto forma propulsora de processos de subjetividade, esse dispositivo administra, orienta e governa as condutas da sociedade da normalização. É preciso, pois, desvendar o modo como uma ruptura social constitui-se e provoca alterações nas principais instituições e, sobretudo, na ordem social.

Na esteira de Agamben, essa prática discursiva cinematográfica sobre o sujeito com deficiência na contemporaneidade, na densa proliferação dos dispositivos favorecida pelo capitalismo, não acontece por acaso, pois, para o filósofo italiano, “na raiz de cada dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constituem a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 14).

Cartografar, pois, as cadeias de variáveis que contornam os objetos visíveis e enunciados, desvela as linhas que conduzem e atravessam os dispositivos. Na leitura deleuziana desse método foucaultiano, o dispositivo engloba quatro linhas de naturezas heterogêneas, sujeitas a derivações. São elas: (a) as linhas de visibilidade, que concernem às condições de emergência do enunciado; (b) as curvas de enunciação, que tratam da possibilidade de dizer, (c) as linhas de força, vinculadas ao domínio do poder e (d) as linhas de subjetivação e de fissura, que se entrecruzam e operam no devir, enquanto nossa “atualidade”. Sobre o devir, o autor ressalta que

pertencemos a dispositivos e neles agimos. À novidade de um dispositivo em relação aos que o precedem chamamos atualidade do dispositivo. O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas aquilo em que nos vamos tornando, aquilo que somos em devir, quer dizer, o Outro, o nosso devir-outro. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais) e aquilo que somos em devir: *a parte da história e a parte do atual*. A história é o arquivo, é o desenho do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo em que vamos nos tornando. Sendo que a história e o arquivo são o que nos separa ainda de nós próprios, e o atual é esse Outro com o qual coincidimos desde já (DELEUZE, 1996, p. 4).

Uma “época”, então, “não preexiste aos enunciados que a exprimem, nem às visibilidades que a preenchem” (DELEUZE, 2013, p. 58). Deleuze (2013) explica que há dois aspectos interdependentes; de um lado, cada formação histórica implica em uma distribuição entre o visível e o enunciável e, de outro lado, as possibilidades de variantes, já que o processo de visibilidade pode variar em modo e o de enunciabilidade pode variar de regime, de acordo com as descontinuidades das formações históricas.

Para ele [Foucault] [...] o enunciado só tem primado porque o visível tem suas próprias leis e uma autonomia que o põe em relação com o dominante, com a heautonomia do enunciado. É porque o enunciado tem primado que o visível lhe opõe sua forma própria, que se deixará determinar sem se deixar reduzir. Em Foucault, os locais de visibilidade não terão jamais o mesmo ritmo, a mesma história, a mesma forma que os campos de enunciados, e o primado do enunciado só será válido por isso, pelo fato de se exercer sobre alguma coisa irreduzível (DELEUZE, 2013, p. 59).

São nos entremeios dessa correlação entre a formação histórica, o dizível e o enunciável, e as relações de poder implicadas nesse processo, que mobilizamos a ficcionalização do sujeito com deficiência no e pelo cinema. Para tanto, problematizamos o modo como o cinema, tomado por sua essência comparativa com a realidade, pode autorizar um pensamento verdadeiro de uma formação histórica. Sustentados pelas ponderações de

Deleuze, é possível afirmar que se os enunciados são inseparáveis de regimes, e as visibilidades são inseparáveis das máquinas⁹, o cinema é um campo artístico institucionalizado que coloca o sujeito com deficiência “em evidência”, no sentido de tomar o sujeito como objeto de discurso e tornar suas visibilidades perceptíveis e seus enunciados dizíveis/enunciáveis, produzindo e/ou assegurando, assim, o verdadeiro de uma época.

Desenham-se nesses “processos do verdadeiro” (DELEUZE, 2013, p. 72), produzidos pela disjunção entre o que é visível e o que é enunciável, duas possibilidades de abordagem entre o ver e o dizer o sujeito com deficiência pelo cinema. Esse local de visibilidade, entretanto, não deve ser visto como a forma de ver de um sujeito, já que o “próprio sujeito que vê é um lugar de visibilidade, uma função derivada da visibilidade” (DELEUZE, 2013, p. 66). Trata-se, portanto, de uma “luz” que torna as visibilidades perceptíveis e os enunciados dizíveis ou legíveis.

O que se pode concluir é que cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode, em função de suas condições de visibilidade, assim como diz tudo o que pode, em função de suas condições de enunciado. Os enunciados se dispersam conforme seu limiar, conforme sua família. O mesmo acontece com a luz que contém os objetos, mas não as visibilidades (DELEUZE, 2013, p. 68).

Encerra-se, no e pelo cinema, não apenas um “olhar” sobre a deficiência, mas uma configuração perceptiva que traz à superfície complexas formas de organização das relações sociais. O cinema, nessa perspectiva, não é responsável apenas pela emissão de visibilidades, mas constitui-se como condição de possibilidade de discursividades sobre o sujeito com deficiência. Toda a composição específica desse meio – desde os elementos mínimos como a composição do cenário, os atores até a composição dos planos e sequências, próprias à visibilidade cinematográfica – definem e instauram normatividades que fazem falar o sujeito que ele mesmo produz.

A função estratégica do dispositivo é, então, normalizadora, por meio da qual são estabelecidas algumas regulações, que podem ser proibitivas – da ordem da lei –, prescritivas – da ordem da disciplina –, e condutoras – da ordem da segurança da população. Em relação às regulações prescritivas, Foucault explica que

⁹ “Máquina” é entendida por Deleuze (2013, p. 67) como “uma reunião de órgãos e de funções que faz ver alguma coisa”. São exemplos explorados por Foucault, o quadro *Las meninas*, de Velásquez, o quadro *La trahison des images*, de René Magritte, o Panóptico e as práticas de autópsia da Medicina.

a normalização disciplinar consiste em colocar um modelo, que é construído em função de certo resultado, para, então, tornar as pessoas, os gestos, os atos, conformes a esse modelo, sendo normal precisamente quem é capaz de se conformar a essa norma e o anormal quem não é capaz. Em outros termos, o que é fundamental e primeiro na normalização disciplinar não é o normal e o anormal, é a norma. Dito de outro modo, há um caráter primitivamente prescritivo da norma, e é em relação a essa norma estabelecida que a determinação e a identificação do normal e do anormal se tornam possíveis. Essa característica primeira da norma em relação ao normal, o fato de que a normalização disciplinar vai da norma à demarcação final do normal e do anormal, é por causa disso que eu preferiria dizer, a propósito do que acontece nas técnicas disciplinares, que se trata muito mais de uma normação do que de uma normalização (FOUCAULT, 2008a, p.74-75).

Nesse processo de normalização disciplinar, em um campo de comparação de atos e desempenhos estabelece-se uma regra a seguir. A partir dessa regra os indivíduos são diferenciados e hierarquizados por intermédio de medidas de sua capacidade. Traça-se, assim, um limite que define a fronteira entre a norma e o diferente (FOUCAULT, 2005). Em suma, parte-se de uma norma para distinguir quem se identifica com ela. Nesse caso, estabelece-se a penalidade da hierarquização e da exclusão, na qual se demarcam *status* e privilégios, para que a ordenação das multiplicidades humanas seja assegurada. Vê-se aí que o foco do poder disciplinar é o desvio, ou seja, tudo o que escapa à regra, à norma.

Nos dispositivos de segurança, por outro lado, identificam-se as diferentes curvas de normalidade. Isso significa que as marcas que significavam privilégios nos dispositivos disciplinares são substituídas ou ampliadas para um conjunto de graus de normalidade, o que segundo Foucault (2005, p. 153), corresponde a “sinais de filiação a um corpo social homogêneo”. No entanto, ao mesmo tempo que tenta homogeneizar, a regulamentação individualiza e permite que as diferenças se tornem úteis e se ajustem umas as outras. Em outras palavras,

[...] a operação de normalização vai consistir em fazer essas diferentes distribuições de normalidade funcionarem umas em relação às outras e [em] fazer de sorte que as mais desfavoráveis sejam trazidas às que são mais favoráveis. Temos portanto aqui uma coisa que parte do normal e que se serve de certas distribuições consideradas, digamos assim, mais normais que as outras, mais favoráveis em todo caso que as outras. São essas distribuições que vão servir de norma. A norma está em jogo no interior das normalidades diferenciais. O normal é o que é primeiro, e a norma se deduz dele, ou é a partir desse estudo das normalidades que a norma se fixa e desempenha seu papel operatório. Logo, eu diria que não se trata mais de uma normação, mas sim, no sentido estrito, de uma normalização (FOUCAULT, 2008a, p. 82-83).

Os dispositivos de segurança, por sua vez, investem na facilitação da autorregulação da população, o que evita as consequências destrutíveis e garante resultados prósperos. Eles estão, segundo Foucault, conectados à noção de governamentalidade, que é definida como

o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder que tem por alvo principal a população, por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por “governamentalidade” entendo a tendência, a linha de força que, em todo o Ocidente, não parou de conduzir, e desde há muito tempo, para a preeminência desse tipo de poder que podemos chamar de “governo” sobre todos os outros – soberania, disciplina – e que trouxe, por um lado, o desenvolvimento de toda uma série de aparelhos específicos de governo [e, por outro lado], o desenvolvimento de toda uma série de saberes. Enfim, por “governamentalidade”, creio que se deveria entender o processo, ou antes o resultado do processo pelo qual o Estado de justiça da Idade Média, que nos séculos XV e XVI se tornou o Estado administrativo, viu-se pouco a pouco “governamentalizado” (FOUCAULT, 2008a, p.143-144).

Tomada dessa forma, a identificação de um dispositivo pode ser observada como uma resposta preliminar a um problema/uma questão social. Assim, se o dispositivo trata de uma situação específica a partir da prática normativa, e é incorporado às instituições e discursos, ele afeta diretamente as ações individuais e a realidade social. De acordo com Rraffnsoe, Gudmand-Hoyer e Thaning,

Por um lado, o dispositivo é um acordo ‘ideal’ como uma resposta para os desafios colocados no passado. O dispositivo responde prescrevendo alguns resultados sem ser capaz de determiná-los completamente; e isso só é capaz de ser feito na interação com outros dispositivos. Por outro lado, o dispositivo é uma ideia vinculada à produção coletiva – meramente ‘dada’ uma vez que se ela já foi apresentada para algo que é único. Desde o início desse processo, o ‘ideal’ existe apenas como um presente real e, nas instituições sociais, já implementado o ‘idealismo’. O dispositivo pode não ser absoluto nem uma ideia onipresente, mas como conexões ubíquas implementadas, é inevitável (RRAFFNSOE; GUDMAND-HOYER; THANING, 2014, p. 20, tradução nossa)¹⁰.

¹⁰ “On one hand, the dispositive is an ‘ideal’ arrangement as a response to the challenges posed by the past. The dispositive responds by prescribing certain outcomes without being able to determine them completely; and it is only able to do so in interaction with other dispositives. On the other hand, the dispositive is a collectively produced and binding “idea” – merely ‘given’ in so far as it is already present in that which is unique. From the beginning, the ‘ideal’ only existed as an actually present and, in the social institutions, already implemented ‘ideality’. The dispositive may not be an absolute or omnipotent idea; however, as an already implemented ubiquitous set of connections, it is unavoidable” (RRAFFNSOE; GUDMAND-HOYER; THANING, 2014, p. 20).

Diante do que foi dito, o cinema, enquanto instituição, se consolida como uma prática que por meio de sua propriedade enunciativa coloca em pauta a visibilidade da intimidade, dispositivo vigente quando tomamos o corpo com deficiência como objeto de discurso na contemporaneidade. A representação cinematográfica se adequa, nesse sentido, ao funcionamento de dois momentos essenciais na concepção dos dispositivos (FOUCAULT, 2007d). Num primeiro momento, há sempre a predominância de um objetivo estratégico. Em seguida, o dispositivo se consolida por meio de um duplo processo: Foucault explica que por um lado, há o processo de “sobredeterminação funcional”, considerando que “cada efeito, positivo ou negativo, desejado ou não, estabelece uma relação de ressonância ou de contradição com os outros, e exige uma rearticulação, um reajustamento dos elementos heterogêneos que surgem dispersamente” (FOUCAULT, 2007d, p. 245). Por outro lado, decorrente da necessidade de reformulação, há um processo constante de “preenchimento estratégico”.

O dispositivo está, portanto, “sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. É isto o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (FOUCAULT, 2007d, p. 246). Pois bem, as formas de representação que predominam no cinema são (re)formuladas e (re)utilizadas com finalidades estratégicas diferentes, adaptando-se às exigências do dispositivo vigente e intervindo nas relações de saber-poder sobre a deficiência, seja para direcioná-las, para bloqueá-las ou para estabilizá-las. A espessura fílmica atende, dessa forma, em seu nível discursivo, a diferentes imperativos estratégicos que formam um dispositivo de controle, que se configura de formas distintas em temporalidades e espaços diversos. É, por isso, que é possível construir a historicidade da representação do sujeito com deficiência no cinema, apresentada no Capítulo 1, em que foi possível demonstrar o entrelaçamento do dispositivo cinematográfico com os dispositivos de controle vigentes em diferentes momentos históricos.

4 LUGARES DE ENUNCIÇÃO DO CORPO COM DEFICIÊNCIA: O *CORPUS* DE PESQUISA

L'analyse de films n'existe pas (JULLIER, 2012, p. 7).

Iniciar este capítulo, que se propõe analisar materialidades filmicas, com uma epígrafe que diz que “a análise de filmes não existe” parece um tanto perigoso. Entretanto, Jullier (2012), autor desse enunciado, explica, na introdução do seu livro *Analyser un film – de l'émotion à l'interprétation*, que não é possível fazer uma análise, mas o que se propõe, de fato, são análises de certos elementos de um filme.

No livro *Ensaio sobre a análise filmica*, Vanoye e Goliot-Lété (1994 p. 11) corroboram com essa questão, indagando: “de fato, de que serve descrever, analisar um filme? [...] Não é absurdo ‘desmontar’ o que foi pacientemente (ou impacientemente) montado?” Os autores explicam que “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo* tecnicamente. [...] a análise *trabalha* o filme, no sentido em que ela o faz ‘mover-se’, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto” (VANOYE; LÉTÉ, 1994, p. 12, grifos do autor). Para os estudiosos, *a priori*, analisar um filme significa decompô-lo em seus elementos constitutivos: “é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se perceberiam isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (VANOYE; LÉTÉ, 1994, p. 114). Em um segundo momento, é papel do analista estabelecer os elos que interligam esses elementos isolados, de modo a reconstruir um todo significativo. Tem-se, portanto, nessas etapas, dois movimentos: o de descrição (desconstrução) e o de interpretação (reconstrução).

É preciso lembrar, contudo, que o gesto interpretativo do sujeito-pesquisador atravessa todo o trajeto, tanto no movimento descritivo como no interpretativo. Perscrutar a estrutura aparente que compõe a espessura filmica coloca necessariamente em jogo um discurso-outro que se constitui como um princípio de leitura do enunciado cinematográfico. O problema principal, nessa perspectiva discursiva, é o lugar que a interpretação ocupa em relação à descrição, uma vez que elas não devem ser compreendidas como etapas sucessivas, mas sim como um “batimento”. Trata-se da prática de leitura empreendida no campo da Análise de Discurso, explicitada por Michel Pêcheux:

[...] toda descrição [...] está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um

outro. Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso (PÊCHEUX, 2006, p. 53).

É preciso destacar a impossibilidade de se separar, nesse empreendimento, os movimentos de descrição e de interpretação, uma vez que ao construir esses trajetos (e não outros) a função-pesquisadora, por ora adotada, dirige o olhar do leitor para uma possibilidade de leitura. Entretanto, como ressaltado por Pêcheux, os recortes construídos pelas elipses, implícitos, negações ou interrogações, mobilizados na descrição de enunciados colocam necessariamente em jogo o *discurso-outro* que desestabiliza o autocontrole funcional do enunciador que expõe a “sua” sequência (PÊCHEUX, 1997, p. 317). O estudioso explica que, “através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados” (PÊCHEUX, 2006, p. 57).

Mobilizar essa posição analítica **implica ir ao encontro do propósito** metodológico de Foucault (2007a, p. 55), que consiste em não ignorar que os discursos são formados por conjuntos de signos, mas que é preciso considerá-los como “práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irreduzíveis à língua e ao ato de fala. É esse mais que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever”.

Com vistas a sustentar o nível de análise proposto, o empreendimento teórico-metodológico foucaultiano fundamenta a problematização de unidades inicialmente dadas, individualizadas no tempo. O filósofo propõe não apenas interpretar, mas também reformular os documentos existentes, definindo o domínio em que esses enunciados se localizam, na dispersão dos acontecimentos discursivos, que se constituem por enunciados efetivamente falados ou escritos e, aqui, materializados em produções filmicas.

Sobre esse procedimento, Kremer-Marietti (1977, p. 29) esclarece que a interpretação desses domínios discursivos não deve ser confundida com a análise da linguagem ou com a história do pensamento, visto que temos antigos hábitos epistemológicos de recortar os enunciados considerando categorias como obra ou autor; indivíduo empírico que fala e/ou escreve. “A descrição voltar-se-á para os fatos de discursos liberados de grupamentos, os quais se acreditam que eram unidades naturais: o problema do novo sendo formar outras

unidades do discurso. Enfim, como essas novas unidades podem ser definidas?”. Nas palavras de Foucault,

antes de se ocupar, com toda certeza, de uma ciência, ou de romances, ou de discursos políticos, ou da obra de um autor, ou mesmo de um livro, o material que temos a tratar, em sua neutralidade inicial, é uma população de acontecimentos no espaço do discurso em geral. Aparece, assim, o projeto de uma *descrição dos acontecimentos discursivos* como horizonte para a busca das unidades que aí se formam (FOUCAULT, 2007a, p. 30, grifos do autor).

Foucault atenta para o fato de que, diferentemente da análise linguística, esta que considera que uma língua constitui um sistema finito de regras que possibilita um número infinito de enunciados possíveis, o campo dos acontecimentos discursivos ser

o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido formuladas; elas bem podem ser inumeráveis e pode, por sua massa, ultrapassar toda capacidade de registro, de memória, ou de leitura: elas constituem, entretanto, um conjunto finito. Eis a questão que a análise da língua coloca a propósito de qualquer fato de discurso: segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos? A descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar? (FOUCAULT, 2007a, p. 30).

Como forma de delinear um caminho metodológico para a análise do *corpus*, decompusemos os filmes em algumas sequências, as quais foram organizadas a partir de unidades de sentido ou a partir de mecanismos que circunscreveram sentido à sequência. Nesse investimento, a organização desses trajetos, dada a partir dos múltiplos dispositivos textuais disponíveis – situados, assim, na ordem da linguagem – permitiu visualizar, na dispersão do arquivo, pontos de regularidade que, mesmo heterogêneos e instáveis, possibilitaram apreender a rede discursiva que constitui uma prática discursiva sobre o sujeito com deficiência. Ancoradas nessa prática analítica, a função que nos cabe neste estudo é investigar as condições da ordem da linguagem e da ordem da história que atribuem existência singular às espessuras filmicas e as tornam materialidades repetíveis que podem ser (ou não) emergentes em diferentes domínios. Observamos que esse procedimento metodológico de reorganização das unidades corroborou com a desconstrução das significações das produções filmicas, postulada por Vanoye e Lété (1994), explanada no início deste capítulo.

Isso posto, organizamos um quadro teórico-analítico no qual é possível visualizar uma síntese das principais noções que foram contempladas nos capítulos anteriores e que serão mobilizadas para o gesto interpretativo das séries recortadas.

Quadro 11 – Quadro teórico-analítico

Biopolítica Relações de saber e de poder	CINEMA • Arquivo que possibilita localizar a emergência e a (co)existência enunciativa da discursividade do sujeito com deficiência. • Espaço material de entrecruzamentos discursivos que sustentam as possibilidades de discursivização da realidade.	
	Plano da visibilidade • Mecanismos verbo-visuais inscritos no nível do plano, da sequência e do filme: * Plano: ponto de vista, local de observação, distância focal, profundidade de campo e movimento de câmera. * Sequência: montagem e combinação audiovisual. * Filme: narratividade e o modo como os saberes sobre o sujeito com deficiência são atualizados na superfície fílmica.	Plano da enunciabilidade <i>Enquanto lugares de enunciação, esses mecanismos sustentam modalidades de visibilidade e de enunciabilidade e constroem...</i> • sentidos sobre o corpo; • <i>status</i> de objeto; • posições discursivas; • lugares de enunciação; • práticas discursivas.
	REPRESENTAÇÃO • Construção do real, pela similitude; • Seu funcionamento discursivo é construído por uma posição-sujeito, que ocupa um lugar institucional; • Acontecimento: modo como o novo é (re)produzido, representado e enunciado.	
	FUNCIONAMENTO DO DISPOSITIVO • Rede de elementos heterogêneos, que tem como função estratégica responder a uma urgência, em um determinado momento histórico; • “Possibilidades do verdadeiro” – toma o sujeito como objeto de discurso e torna suas visibilidades perceptíveis e seus enunciados dizíveis, produzindo o verdadeiro de uma época. • Na contemporaneidade, é o dispositivo da espetacularização da intimidade do sujeito com deficiência materializada no e pelo discurso cinematográfico, que coloca em funcionamento jogos enunciativos entre o “real” e a “representação” desses corpos.	
	DISCURSIVIDADE • Normalização; • Investimento em uma maquinaria política de produção de subjetividades; • Regularidade: semi-normalidade produtiva	
	O SUJEITO COM DEFICIÊNCIA	

Legitimação da prática de normalização

A partir do encaminhamento teórico-metodológico exposto, o objetivo deste capítulo é segmentar o *corpus* selecionado, sinalizando e discutindo as regularidades enunciativas tecidas na trama discursiva construída. Para tanto, primeiramente, dado o caráter heterogêneo de nosso *corpus*, tecemos algumas considerações sobre um dos intermináveis debates que constitui o princípio binário entre ficção (invenção) e documentário (realidade). Sem pretender esgotar essa discussão, nosso objetivo é localizar essa problemática no âmbito de nossa pesquisa. Reunimos, então, as unidades formadas a partir dos quatro documentários mais votados da edição de 2007 do festival *Assim Vivemos*. Em seguida, agrupamos sequências que demonstram a operacionalização de elementos verbais e imagéticos que contribuem para a construção de sentidos no filme *Intocáveis* (2011) e, por fim, estão organizadas as sequências do filme *Colegas* (2012)¹. Para cada materialidade, ao final dos apontamentos analíticos, o quadro teórico-analítico será retomado, a fim de visualizarmos o funcionamento das categorias selecionadas.

4.1 ENTRE A DOCUMENTARIZAÇÃO E A FICCIONALIZAÇÃO DOS OBJETOS: PRÁTICAS DE TEXTUALIZAÇÃO E DE DISCURSIVIZAÇÃO

Em linhas gerais, alguns dos critérios que caracterizam o documentário seriam a busca pela verdade, a ausência de atores profissionais, a reflexão sobre problemas do presente e a ausência de um roteiro pré-determinado. Historicamente, o campo das produções documentárias é construído, segundo Gauthier (2011), por múltiplos propósitos, que vão desde investimentos propagandísticos pelas políticas imperiais e colonialistas, até a função social de retratar e de militar sobre causas sociais, tomando o documentário como uma “arma a serviço do povo”. A partir desse percurso histórico, o autor problematiza as condições de

¹ Exceto *Colegas*, a língua oficial de todas as outras materialidades acarreta algumas limitações, por isso, a descrição das sequências é baseada nas legendas que acompanham as cenas. Entretanto, é preciso salientar que o processo tradutório e o de legendagem já é em si mesmo passível de problematização, uma vez que o imbricamento de questões da língua, do discurso e da história podem viabilizar o reconhecimento de mecanismos de produção de sentidos materializados em práticas tradutórias. Logo, sob a ótica da AD, o processo tradutório não se atém no ato individual do tradutor, mas é um processo “de relação de sentidos e de produção de discursos, que surge a partir de condições sócio-históricas de produção” (MITTMAN, 2003, p.103). Especificamente em relação à legendagem, também não podemos desconsiderar as convenções técnicas adotadas pelas distribuidoras, laboratórios de cinema e canais de televisão que afetam as escolhas linguísticas dos tradutores. São alguns desses padrões o tamanho, a cor, o contorno e o sombreamento da fonte, o alinhamento das linhas, o intervalo e o tamanho mínimo e máximo de duração da legenda (Carvalho, 2005; Chiaro et al 2008). Desse modo, a prática tradutória e a legendagem poderiam suscitar inúmeras problematizações, o que demandaria frequentar outros solos epistemológicos e, conseqüentemente, a extensão deste trabalho se tornaria inviável para este momento. Mesmo atentos às possibilidades outras de abordagem, tomamos as legendas como a base para a descrição das estratégias verbais que sustentam o gesto interpretativo das produções documentárias.

emergência política, econômica e cultural em que o documentário foi produzido, recusado e/ou adaptado, no decorrer da história.

De acordo com essa abordagem, o documentário estabelece, em sua essência, uma intrínseca relação constitutiva com a representação da verdade, categoria que alimenta um insistente e interminável debate acerca de sua definição conceitual. Isso porque os limites do campo documentário são discutidos pela possibilidade de as asserções sobre o mundo serem falaciosas ou tendenciosas. Sobre isso, Ramos (2008) explica que

existem documentários com os quais concordamos, documentários dos quais discordamos, documentários que aplaudimos e documentários que abominamos. Um documentário pode ou não mostrar a *verdade* (se é que ela existe) sobre um fato histórico. Podemos criticar um documentário pela manipulação que faz das asserções que sua voz (*over* ou *dialogica*) estabelece sobre o mundo histórico, mas isso não lhe retira o caráter de documentário. O fato de documentários poderem estabelecer asserções falsas como verdadeiras (o fato de poderem mentir) também não deve nos levar a negar a existência de documentários. A definição do campo documentário passa ao largo da existência de narrativas documentárias que ardilosamente se revelam ficções, e ao largo de narrativas documentárias que possuem asserções não verdadeiras. O mesmo raciocínio pode ser aplicado a conceitos como *realidade* ou *objetividade* (RAMOS, 2008, p. 29-30, grifos do autor).

Nessas práticas, o *status* do documentarista é resultado de uma complexa operação, em cuja posição são projetados “os traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam” (FOUCAULT, 2009b, p. 276-277), de acordo com uma determinada época, em uma dada sociedade. Duplo *status* reconhecido por Gauthier (2011): uma vez artista, o documentarista tem liberdade de criação limitada; enquanto militante, articula escolhas políticas.

Para que se instaure, nos documentários, uma discursividade pertinente ao que se “pode e deve ser dito” em uma dada configuração histórica e social, a montagem é um mecanismo relevante, visto que é nesse processo que imagens e palavras, signos e símbolos do real – materializados em cenas, diálogos e sons – são organizados de modo a construir efeitos de sentido, que privilegiam (in)visibilidades constitutivas de regimes de verdade. Sobre a continuidade espaço-temporal construída no documentário, Nichols (2005) traz uma importante contribuição para o que ele denomina de “montagem de evidência”:

em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência organiza-o dentro da cena de modo que se dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica.

[...] Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações (NICHOLS, 2005, p. 58).

É preciso ressaltar que todas essas questões e debates suscitados pela montagem não são exclusivos ao documentário, mas é nesse tipo de sequência filmica que tal técnica é imposta pelas circunstâncias, o que implica uma tomada de posição entre a instância enunciativa que governa o filme e o objeto filmado. Nesse jogo de produção de verdade, o sujeito-autor/produtor/editor/diretor se conjuga como uma “função autor” (FOUCAULT, 2007b), cujo exercício de agrupamento coerente de enunciados, que supõe seleção e exclusão de um *corpus*, se dá pelo vínculo com um sistema jurídico e institucional que articula o universo dos discursos. Sobre o autor, Foucault explicita que

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso: ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória: tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. [...] Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (FOUCAULT, 2009a, p. 273-274).

A partir dos elementos destacados, é possível, então, partilhar do pressuposto de que “qualquer filme é um filme de ficção” (VERNET, 2008, p. 100). Isso se deve ao fato de considerarmos que qualquer produção cinematográfica, seja documental ou ficcional, é sempre signo de outra coisa, cujas condições de possibilidade são moderadas pela formação histórica, cultural, econômica e social em que está inserido. A questão é que na decomposição de um filme de ficção, há uma dupla irrealidade: o filme ficcional é “irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores)” (VERNET, 2008, p. 100). O cinema tem, de fato, esse poder de “ausentar” o que nos mostra: ele o “ausenta” no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela onde ela vem se inscrever. [...] No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção (VERNET, 2008, p. 100).

Nessa linha argumentativa, além desse viés representativo, Vernet (2008) propõe pensar em outros dois aspectos que possibilitam considerar que qualquer produção filmica pode ser ficção: a estética e a narratividade. Para o autor, tanto nos filmes de ficção como nos

documentários há a preocupação estética, que se formula nas tentativas de transferir o ordinário, o “real” para uma outra ordem; transformar o “objeto bruto em objeto de contemplação, em ‘visão’ que o aproxima mais do imaginário” (VERNET, 2008, p. 101). Quanto aos procedimentos narrativos, Vernet destaca que essa é uma estratégia que qualquer filme pode recorrer para manter o interesse dos espectadores, já que basta que um enunciado relate um acontecimento (real ou fictício) para que seja incluído à categoria de texto narrativo. É por isso que, mesmo nos documentários, esse recurso é visualizado, já que pode ser utilizado como um mecanismo que atribui coerência à produção.

Essa instância narrativa constitutiva é muito mais complexa nas produções cinematográficas que em outros tipos de materialidades. Isso porque, além da língua, as produções fílmicas compreendem também imagens, palavras, ruídos e música. Entretanto, esses elementos não são dispostos de qualquer forma; eles devem seguir algumas exigências que devem garantir a legibilidade da produção. Segundo Vernet (2008), a organização desses elementos deve estabelecer o primeiro nível de leitura, ou seja, o reconhecimento dos objetos e das ações para que o espectador entenda a ordem da narrativa. Em seguida, deve existir uma coerência interna, no que concerne ao estilo do diretor, o gênero em que está inserida a produção e ao momento histórico em que é produzida. Por fim, a ordem da narrativa e seu ritmo estabelecem encaminhamentos de leitura, produzidos pelos efeitos narrativos – suspense, surpresa etc. – que são consequência tanto da organização das partes do filme como em relação à direção.

Nesse processo de construção de um texto narrativo, Vernet destaca a importância de considerar que nem sempre a ordem narrativa é linear: “também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos que fazem da narrativa, acima de seu desenvolvimento, uma rede significativa, um tecido de fios entrecruzados em que um elemento narrativo pode pertencer a muitos circuitos” (VERNET, 2008, p. 108). Além disso, o estudioso ressalta a limitação material dessas narrativas fílmicas que, além de organizar o texto, permite que os elementos fictícios se organizem por meio do “desenvolvimento, expansão e solução final, formando um todo coerente e, na maior parte do tempo, fechado” (VERNET, p. 113-114).

Já quanto aos pontos de divergência, Vernet (2008. p. 105) ressalta que o referente, em sua multiplicidade constitutiva, formula na ficção “graus diversos de referência, que decorrem das informações de que o espectador dispõe a partir da imagem e a partir de seus conhecimentos pessoais”. Nessa perspectiva, o referente, em um filme de ficção, não é o objeto representante utilizado nas filmagens, mas sim a representação da categoria a qual

pertence esse objeto. A função do referente na ficção não é, assim, submeter-se à realidade empírica utilizada em frente às câmeras, mas tornar sua ficção crível.

Aproximando-nos da linha discursiva, para Foucault, são as práticas discursivas que instituem os objetos de que falam. Desse modo, um sujeito ou um objeto não existe *a priori*, mas sim a partir do momento em que se constituem como uma prática discursiva; o processo de referenciação é, assim, um processo discursivo e os referentes são objetos de discurso. Araújo (2008, p. 225) explica que, nessa perspectiva “o enunciado não é constituído por uma relação do significante com seu significado, nem do nome com seu designado, ou da frase com seu sentido, ou ainda, da proposição com seu referente, mas por configurar uma situação da ordem do discurso, característica do saber de uma época”.

No caso das materialidades que compõem nosso *corpus* de pesquisa, essa relação binária entre documentário e ficção não é suficiente para sustentar o percurso interpretativo que estamos percorrendo. *Intocáveis* é um filme classificado como ficção, mas é baseado em fatos reais; *Colegas* se apropria de ficções dentro de sua sequência narrativa, a partir de um sujeito real com Síndrome de *Down* e, embora não trate de fatos “reais”, representa alguns aspectos que podem provocar a reflexão, como a questão da sexualidade, por exemplo; e, por fim, os documentários condensam essas formas de representação, já que devido às interferências de produção e de edição, não podem ser considerados retratos “fiéis” da realidade.

O que propomos, então, é pensar sobre estratégias específicas que cada materialidade possui para produzir sentidos sobre o sujeito com deficiência. O humor e o afeto são, dentre outros, traços que se localizam na tensão que caracteriza a passagem da técnica para a tática discursiva. Há o predomínio, por exemplo, do efeito de humor nos longas-metragens, e o predomínio do afeto, da compaixão e da superação na textualização nos documentários. São, pois, as regularidades na discursivização da normalização dos sujeitos com deficiência produzidas por essas especificidades que nos interessam.

Para nós, produzir um efeito de verdade a partir de uma sequência fílmica, seja ficcional ou documental significa, assim, exercer uma prática discursiva, que apresenta condições de reconstituição enunciativa e definem uma rede conceitual, regida por um dispositivo. A força representativa dessas produções centra-se na imagem como arquivo e como possibilidade de revigoração do acontecimento, que nunca alcança o fato em si, mas uma representação que se multiplica a cada ato de análise. Pautando-nos em Foucault (2008b), ponderamos sobre o imperativo de analisar as possibilidades de sentido construídas, ultrapassando, assim, uma relação paralela ou submetido ao real: a representação é, por si

mesma, parte do real, cuja leitura é dependente da semelhança e sempre atualizada no seu acontecimento.

A partir da abordagem das diferentes formas de textualização e de discursivização das materialidades, pretendemos cumprir nosso quarto objetivo, que é o de vislumbrar, a partir do dispositivo da espetacularização da intimidade do sujeito com deficiência, a produtividade desse corpo como uma regularidade enunciativa e como um lugar sempre politicamente significado, que promove a (re)produção do verdadeiro de uma época: a normalidade parcial produtiva.

4.2 O FESTIVAL *ASSIM VIVEMOS*

Segundo consta na descrição de sua primeira edição (2003), o festival, em um primeiro momento, consistia “de uma seleção dos filmes [de ficção, documentários e animações] exibidos nas três edições do festival *Wie wir leben*, sediado em Munique, Alemanha, com o acréscimo de alguns importantes filmes brasileiros que abordam o tema”². O evento, teria assim, o objetivo de viabilizar, por meio da arte, um espaço de discussão sobre a deficiência para além daqueles promovidos pela mídia e pelas instituições.

Na segunda edição, em 2005, é incorporado ao evento uma premiação, concedida por um júri oficial e outra pelo voto do público. Segundo os curadores, essa iniciativa foi uma forma de valorizar o alto nível das produções³. A presença de realizadores e de personagens de alguns filmes foi viabilizada na terceira edição, em 2007, e a quarta edição, de 2009, foi estendida, em 2010, para três outras cidades: Porto Alegre, Santa Cruz do Sul e Belo Horizonte. Segundo os curadores, nessa edição predominaram filmes “centrados nos indivíduos: em suas subjetividades, sentimentos, ideias, conflitos familiares e dramas pessoais; refletindo uma tendência do documentário e da produção artística em todo o mundo”⁴.

A edição de 2011 também foi levada para três outras cidades em 2012: Porto Alegre, Pelotas e Santa Cruz. Em 2013, o festival chegou a 6ª edição inédita e comemorou 10 anos de existência, destacando-se como o “pioneiro na acessibilidade em produtos culturais e de ter introduzido no Brasil a Audiodescrição”, sendo responsável, portanto, pela ampliação da

² Disponível em <<http://assimvivemos.com.br/2003/evento.htm>>. Acesso em 22/03/2011.

³ Disponível em <<http://www.assimvivemos.com.br/2005/evento.htm>>. Acesso em 22/03/2011.

⁴ Disponível em <<http://assimvivemos.com.br/2009/festival/>>. Acesso em 22/03/2011.

acessibilidade “na TV, nos teatros, e em grandes eventos, como a conferência das Nações Unidas, Rio+20”⁵.

Importa destacar que, desde a primeira edição, além utilizar a audiodescrição, o festival também conta com vários outros mecanismos de acessibilidade, como catálogos em Braille, legendas, interpretação em LIBRAS e salas de cinema acessíveis, para que as pessoas com deficiência participem do evento.

Além da exibição das produções cinematográficas, o festival promove também debates sobre diversos temas relacionados à inserção social das pessoas com deficiência, envolvendo diferentes profissionais, dentre eles, arquitetos, médicos, fonoaudiólogos, psicólogos, jornalistas, professores universitários e artistas, além de diretores de cinema e dos próprios sujeitos com deficiência.

Para este estudo, privilegiamos os quatro documentários mais votados na edição de 2007, sobre os quais tivemos acesso integralmente. Dois dos documentários foram produzidos na Polônia, um na Alemanha e o outro na Rússia.

Não nos preocupamos, entretanto, em transcrever integralmente os documentários. A metodologia adotada, conforme já assinalada anteriormente, será a de propor uma organização dos dispositivos textuais que possibilitam a visualização de pontos de regularidade, cuja materialidade repetível desenha os contornos da constituição dos sentidos em relação à deficiência.

4.2.1 Doménique tem soluços (*Doménique tickt anders*)

Doménique tem soluços é um documentário alemão, com 15 minutos de duração, produzido em 2005 por Eva Radlicki e dirigido por Phillis Fermer. Em linhas gerais, o documentário se estrutura de modo simples: na maior parte da composição há depoimentos de Doménique, que descreve como sua Síndrome⁶ foi descoberta, suas principais características e relata algumas situações vivenciadas em seu dia a dia. São acrescentados também depoimentos da mãe e de colegas, que relatam algumas impressões e experiências vivenciadas com o garoto⁷. Nos depoimentos, as declarações verbais ora se combinam com planos

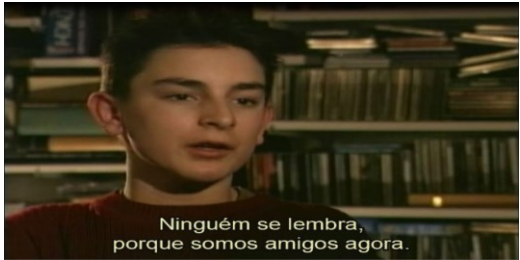
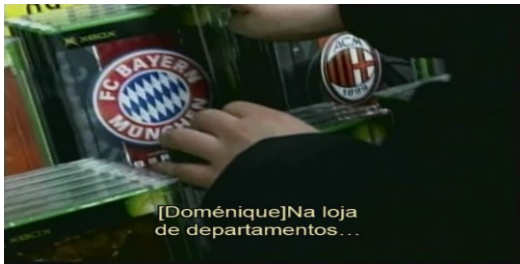
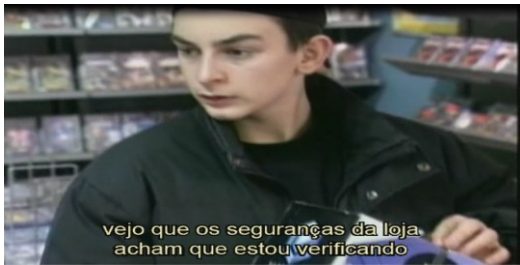
⁵ Disponível em <<http://www.assimvivemos.com.br/2013/pt/apresentacao/>>. Acesso em 04/11/2013.

⁶ Síndrome de *Tourette*: Distúrbio neuropsiquiátrico caracterizado por tiques motores ou vocais múltiplos.

⁷ O que estamos chamando de depoimento pode ser considerado uma entrevista, já que as declarações não são feitas diretamente para a câmera. Mesmo sem áudio e sem a relação de pergunta-resposta, há um documentarista por trás da câmera. Entretanto, optamos por caracterizar apenas como “depoimento”,

fechados e em *close-up*, ora com planos abertos, em que o personagem principal está em espaços abertos, como caminhando pela rua. Destacamos alguns trechos dos depoimentos no Quadro 12.

Quadro 12 - *Doménique tem soluços*. Relatos sobre/de Doménique.

Relato 1: <i>Mãe de Doménique:</i> Ele brigava com outros meninos, conflitos que meninos têm. <i>Doménique:</i> Ninguém se lembra, porque somos amigos agora. <i>Mãe de Doménique:</i> Doménique chegou em casa e disse que algo terrível acontecera lá fora. <i>Doménique:</i> Escreveram no chão: “Doménique-tique-tique-tique”. Dá uma voltinha, <u>aleijado</u>. Não foi tão ruim para mim. <i>Mãe de Doménique:</i> Eles conseguiram pôr o dedo na ferida e magoá-lo. <i>Doménique:</i> Dei um soco na cara dele... O mais forte que pude. Claro que fiquei magoado, mas babaca tem em toda parte. <i>Mãe de Doménique:</i> Ele chorou, não conseguia esquecer.	 conflitos que meninos têm. Frame 1  Ninguém se lembra, porque somos amigos agora. Frame 2
Relato 2: <i>Doménique:</i> Na loja de departamentos... quando eu me viro, vejo que os seguranças da loja acham que estou verificando se posso roubar alguma coisa. Uma vez, percebi um segurança que ficou me olhando. Foi terrível. Quando ele se aproximou de mim, expliquei para ele e ele disse: “Está bem”. Mas ele me revistou antes. [...]	 [Doménique]Na loja de departamentos... Frame 3  vejo que os seguranças da loja, acham que estou verificando Frame 4

considerando que a edição possibilitou o apagamento desse sujeito, ressaltando, assim, o conteúdo das declarações para os espectadores.

Relato 3:

Amigo de Doménique: No começo, achava que ele era um mané, mas o conheci melhor e vi que era normal.



Frame 5

Relato 4:

Amiga de Doménique: No início, foi meio estranho, porque você não sabe o que tem de errado. Mas depois de um tempo, é normal. Você fala a respeito. Algumas pessoas também implicam com ele. Mas não acho isso legal. Mas a gente se acostuma.



Frame 6

Relato 5:

Amiga de Doménique: Acho que temos que protegê-lo. Ele não se defende bem sozinho. Uma vez, no playground do nosso condomínio, Cornelia estava lá com Doménique e ele a xingou de alguma coisa. Aí ela imitou a virada dele, com a cuspida e o olho se contraindo. Então, dei um tapa na Cornelia e disse: “Não exagere!”

Entrevistadora: O que ela disse?

Amiga de Doménique: Ela me olhou com cara de boba.



Frame 7

Nesses depoimentos, destacamos algumas expressões utilizadas para se referir a Doménique: “aleijado”, “mané”, “normal”, “estranho” e “errado”. Nota-se que elas delimitam dois posicionamentos que marcam a categorização da norma. De um lado, aquilo que é “certo”, “produtivo” e “normal” e, de outro, o lugar da deficiência, cujo efeito de negatividade é potencializado pela mescla de deficiências, decorrente da não compreensão.

Essa forma de representar o “real” por meio de depoimentos é utilizada para ampliar a legitimidade da narrativa do documentário. Este recurso corrobora com o apelo afetivo para a coparticipação do ponto de vista de Doménique, estratégia que delineia a posição do sujeito do discurso que estrutura a produção fílmica. Entretanto, é preciso destacar que, por se tratar de uma produção fílmica, para construir essa posição discursiva, os depoimentos passaram pelo processo de edição: sofreram cortes, foram colocados em uma determinada sequência e não outra.

Essa ordenação dos recursos empregados na composição é determinante para a construção dos sentidos. Contudo, não devemos considerar esse processo “intencional”, mas, pautados na perspectiva discursiva, o documentarista/cineasta ocupa uma posição de sujeito do discurso e se filia a determinados campos discursivos para sustentá-la, como por exemplo, o religioso, o científico, o político, o pedagógico. Além disso, temos ainda os inúmeros fatores que podem interferir no processo de filmagem. Tomemos como exemplo as cenas em que Doménique entra em um trem (a partir de 2’11”). A sequência aponta para um fato do cotidiano do garoto e demonstra os olhares curiosos dos demais passageiros, enquanto há a narração em *off* do depoimento de Doménique (Quadro 13).

Quadro 13 - Doménique tem soluções. As impressões de Doménique sobre o olhar do outro.



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4



Frame 5



Frame 6

Relato 6

[1] Não passo um dia sem tiques. Mas é um bom dia quando os tiques estão mais leves. Aí fico feliz. Algumas pessoas implicam comigo por causa dos tiques. Eles me imitam para me gozar e coisas assim. Algumas pessoas me encaram. Mas eu preferiria que me perguntassem o que tem de errado comigo.

[2] Algumas pessoas me encaram. Mas eu preferiria que me perguntassem o que tem de errado comigo.

[3] As pessoas achavam que as pessoas com *Tourette* estavam possuídas pelo demônio. Mas, hoje em dia, acham que sou maluco ou que só quero chamar a atenção.

[4] Acho que os estranhos só têm medo porque as pessoas temem o que não conhecem. Tem gente que acha que é contagioso. Não sou louco. Apenas não sou normal. Sim, tenho uma doença. Mas por dentro, sou totalmente normal. Só que eu tenho esses tiques.

Interessa-nos sublinhar que, nessa sequência, Doménique é a voz do Outro; o ponto de vista é o do protagonista, já que é ele quem diz como os Outros o veem. O que há de peculiar é o modo como esse olhar é visualizado no plano imagético. Atrelado ao conteúdo da narração, o efeito que temos é de que esses olhares (*Frames* 2, 3 e 4, Quadro 13) demonstram a curiosidade e reação dos “estranhos” – que não tem Síndrome – ao ver os tiques de Doménique. Entretanto, podem revelar o incômodo dos passageiros, à espreita de uma reação outra, como de violência ou agressividade, por exemplo.

Isso posto, podemos questionar se esses olhares se direcionam à deficiência de Doménique, que só é percebida quando ele tem os tiques, ou estão apenas observando a movimentação das gravações, dentro do trem. Nesse âmbito, importa destacar o papel dos atores que atuam em documentários de representação social, uma vez que, para Nichols (2005, p. 31), nesse tipo de filme, os atores são tratados como atores sociais: “seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora”. Nessa atmosfera, a filmagem pode ameaçar a autenticidade que cerca o ator social. Isso porque a mudança de comportamento e de personalidade dos atores pode introduzir elementos de ficção (no sentido de fabricação), no processo documentário, e intervir sobre a conduta do olhar sobre o modo como os sentidos são apreendidos, sentidos

estes que podem ser diferentes de testemunhas participantes do dia a dia de Doménique, como no caso dos passageiros do trem.

Além disso, tanto no relato 6 (Quadro 13) quanto no relato 2 (Quadro 12), predomina a sincronização de elementos de natureza variável: temos no plano visível as imagens e no plano sonoro narrações em *off*, evocadas para atribuir sentido ao que vemos. A voz de Doménique, nessas cenas, são “interiores” (CHION, 2008) de um sujeito que vemos nas imagens. É uma voz de sua consciência e de suas recordações que constitui a enunciação e captura um processo de subjetividade. O que se diz e o modo como se diz demanda a percepção do que se enuncia e do que é silenciado, sobretudo na construção da identidade de Doménique, que, para nós, predomina no documentário. Vejamos alguns enunciados que materializam a constituição identitária do adolescente (Quadro 14):

Quadro 14 - Doménique tem soluços. A identidade de Doménique.

[1] Sou Doménique e sou de Colônia. Tenho síndrome de <i>Tourette</i> .
[2] Acho que começou quando eu tinha 10 anos. No início, eu estava sempre balançando a cabeça. Minha mãe perguntou o que tinha de errado comigo. Ou seja: “Ele é normal?” Fomos ao médico e ele disse que eu tinha Síndrome de <i>Tourette</i> .
[3] Uma característica da síndrome são os tiques, movimentos repentinos, como soluços, mas que não são normais. Os tiques podem ser diferentes. Seu olho se contrai, sua perna repuxa para cima, você vira... Quando viro os lábios para cima assim, isso me incomoda, porque quando faço isso, não percebo, mas os outros percebem. Então, é chato para a pessoa com <i>Tourette</i> . O que não é tão óbvio é esse lance com meus olhos. Posso dizer que tenho um problema nos olhos, que estão secos. Então, sempre teria uma desculpa. Mas nunca digo isso, pois sou sincero sobre minha doença. Se alguém me pergunta, falo sobre ela.
[4] Paciência? Na verdade, não sei o que é isso. Não consigo sentar quieto. Sempre preciso fazer alguma coisa. Não consigo ficar sentado, como agora, é difícil. Meus músculos se contraem. Sempre preciso me mexer.
[5] Não passo um dia sem tiques. Mas é um bom dia quando os tiques estão mais leves. Aí fico feliz. Algumas pessoas implicam comigo por causa dos tiques. Eles me imitam para me gozar e coisas assim. Algumas pessoas me encaram. Mas eu preferiria que me perguntassem o que tem de errado comigo.
[6] As pessoas achavam que as pessoas com <i>Tourette</i> estavam possuídas pelo demônio. Mas, hoje em dia, acham que sou maluco ou que só quero chamar a atenção. Acho que os estranhos só têm medo porque as pessoas temem o que não conhecem. Tem gente que acha que é contagioso. Não sou louco. Apenas não sou normal. Sim, tenho uma doença. Mas por dentro, sou totalmente normal. Só que eu tenho esses tiques.
[7] Uma vez, passei por um período difícil. Fiquei muito pra baixo. A vida parecia ser uma bosta. Sinceramente, não queria continuar vivendo.
[8] Eu deitava na cama e chorava.
[9] Achei que ia me matar. Mas quando penso nisso agora, sei que era loucura. A vida é linda

demais para ser desperdiçada. Pelo menos, não por causa de uma doença idiota.
[10] Claro que as coisas são mais difíceis para mim. Como achar uma namorada. Quem vai querer um cara que parece maluco? Pelo menos, para os outros.
[11] Sou um cara simpático. Então, se uma garota me quiser, ela precisa me aceitar do jeito que eu sou. Sou um cara legal. [...] Sou um cara totalmente normal de Colônia, como podem ver. E, como dizem em Colônia, “um tolo é diferente do outro”. Viver e deixar viver, exatamente. É assim que deveria ser. Sou diferente dos outros meninos de 15 anos. Penso muito sobre as coisas. Pois vejo a vida de uma forma diferente. Acho que a vida é muito bonita. Outros tomam a vida como certa. “Estou vivo, e daí?” É como eles veem. Mas eu me divirto ouvindo os pássaros cantarem. É uma das melhores coisas do mundo.
[12] Ainda estou no ensino fundamental. Fui expulso do Ensino Médio por causa da Síndrome. A professora disse que eu deveria ir para uma escola de retardados. Que eu era maluco e deveria ir para uma escola especial. Ela disse que eu não me adaptaria. Não estou tão mal na escola. No momento, estou de saco cheio da escola.
[13] É difícil achar amigos que aceitem você como você é. Mas agora, achei meus verdadeiros amigos. Minha família e meus amigos me deram força, porque sei que não estou só.
[14] É mais difícil alguém com Síndrome de <i>Tourette</i> se entrosar em um grupo do que alguém sem essa síndrome. Claro que discutimos às vezes. Mas geralmente estamos juntos. Somos uma “galera”. Não falamos mais sobre a doença. Todos os meus amigos já estão por dentro.
[15] É importante para mim pertencer ao grupo. Sinto-me apoiado. Posso ir a qualquer lugar para conversar.
[16] Eu ficava de bobeira em casa. Passei por uma fase difícil. Só quando passei a ter amigos é que voltei a sair de novo. Desde então, a vida tem sido boa. Como a vida tem sido boa, estou mais aberto. Hoje falo com pessoas que não falava antes.

A enunciação sob a forma de uma nomeação em [1] (Quadro 14) revela, primeiramente, uma forma de identificação que individualiza o sujeito por meio do pertencimento a um meio social. Além disso, Doménique firma-se no campo da ciência ao se autodenominar portador da Síndrome de *Tourette*, saber este que o identifica a um outro grupo, formado a partir do discurso da medicina, que é, por sua vez, regido por dispositivos específicos, de ordem social, política, econômica, tecnológica e pedagógica. Pautados no sistema racional e científico da sociedade moderna, essa rede de dispositivos fundamenta e organiza os sujeitos e os corpos, produz formas de ser e regula (in)capacidades biológicas e de atuação social.

Sobre o aspecto identitário, Hall (2000) ressalta que, em linhas gerais, a identidade pode ser definida como “aquilo que se é”, afirmação essa que se constitui de uma rede de negações, já que o verbo “ser” carrega uma relação polêmica com o sujeito do discurso. Assim, há sempre, nesse enunciado, o atravessamento do Outro do discurso, ou seja, aquele

que diz que o sujeito “não é” (o que silencia). Nessa perspectiva, nos enunciados destacados, temos (Tabela 2):

Tabela 2 - Construções linguísticas que operam nas afirmações/negações da identidade.

	Afirmação da identidade	Negações constituintes
a.	Sou Doménique [1]	Não sou João, Carlos...
b.	Sou de Colônia [1]	Não sou de outra cidade.
c.	Sou um cara simpático. [11]	Não sou chato.
d.	Sou um cara legal. [...] Sou um cara totalmente normal de Colônia, como podem ver. [11]	Não sou chato. Não sou diferente.
e.	Sou diferente dos outros meninos de 15 anos. [11]	Não sou normal.

Notamos que essas proposições demonstram a construção discursiva da identidade do garoto, pois “nomear é também um gesto na história. Ao se nomear, entra-se no funcionamento discursivo de identificação social que individualiza o sujeito no discurso jurídico, no familiar, no religioso etc” (HASHIGUTI, 2008, p. 87). Enquanto sujeito, Doménique se utiliza de formas de identificação pessoal em relações institucionais a fim de destacar as condições sócio-históricas de suas funções sociais.

Entretanto, nos enunciados (d.) e (e.), ao mesmo tempo em que Doménique se considera “normal” ele também se define como “diferente”, noções antagônicas em sua essência; lugar, portanto, de contradição e opacidade. Essa divergência se justifica pelo atravessamento das relações sócio-históricas trazidas pela negociação por uma identidade que se constrói por meio de práticas discursivas que fazem de sua identidade um efeito. Na esteira de Foucault (1995), o sujeito não preexiste à sociedade, ou seja, uma analítica do sujeito não deve partir do próprio sujeito, mas dos saberes e das práticas discursivas e não discursivas que o envolve. Nessa perspectiva, Veiga-Neto (2007, p. 113) explica que esses saberes, estratégias, poderes e práticas “uma vez descritos e problematizados poderão revelar quem é esse sujeito, como ele chegou a ser o que dizemos que ele é e como se engendrou historicamente tudo o que dizemos dele”.

Considerar-se, portanto, “normal” ou “diferente” não corresponde a declarações de um sujeito empírico. Tomamos essas proposições (Tabela 2) como enunciados, ou seja, como signos dotados de uma materialidade repetível que está em relação com um domínio de objetos, que prescreve uma posição-sujeito e que está situado entre outras performances verbais (FOUCAULT, 2007a). Desse modo, os enunciados proferidos por Doménique são ocupados por diferentes posições do sujeito do enunciado, que são sempre tomadas em **relação a** alguma coisa. É nessa perspectiva que Doménique se identifica sendo tanto

“normal” como “diferente”. Para dizer que é normal, ele remete à sua característica física e social em ([11], Quadro 14): “[...] Sou um cara totalmente normal de Colônia, como podem ver”, ou seja, pelas imagens, percebemos que ele não possui nenhuma deformação física; é um cidadão da cidade como qualquer outro. Entretanto, para explicar as características que o faz ser também “diferente”, Doménique menciona alguns sinais clínicos que qualificam sua Síndrome ([2, 3 e 4], Quadro 14). Mobiliza, para isso, uma posição-sujeito atrelada ao campo da medicina, forma de saber institucional que foi historicamente responsável por tomar o corpo como objeto e ao observá-lo racionalmente, o inseriu, assim, em uma outra ordem igualmente subordinada às leis. Desse modo, ao enunciar que o garoto tem “Síndrome de *Tourette*” ([2], Quadro 14), por meio da figura do médico, o campo da medicina instaura uma verdade sobre esse sujeito, categorizando e nomeando o que estava “errado”.

Há, portanto, um movimento interessante, à medida que a prática discursiva da medicina, ao mesmo tempo que identifica sua deficiência, o normaliza, ao inseri-lo em um outro grupo. Sobre isso, Canguilhem (1995, p. 107) considera que não há uma oposição binária entre a deficiência e a normalidade, mas sim um novo registro do funcionamento da vida, em que o “o patológico não é a ausência de norma biológica, é uma norma diferente, mas comparativamente repelida pela vida”. Desse modo, o que determina a patologia é a situação, já que aquilo que é normal em algumas condições, pode se tornar patológico em outras.

Por conseguinte, normalizar é uma necessidade cultural/social que impõe uma exigência à existência. Segundo Canguilhem (1995), é um termo polêmico que compara o real com valores, qualificando negativamente tudo o que não cabe em sua extensão, embora dependa de sua compreensão. Assim, a Síndrome de Doménique é uma norma de vida, mas uma norma inferior, já que o ser humano, desde sua origem, hierarquiza e desqualifica qualquer outra norma, pela incapacidade de tolerar qualquer desvio das condições em que a norma é válida. Por isso, a importância de “pertencer ao grupo” ([15], Quadro 14), referindo-se ao grupo de amigos que não tem a Síndrome.

E essa disputa por recursos simbólicos e materiais inerentes à categorização e à organização das identidades implica atualizações semânticas, já que o signo linguístico tem o poder de descolar conceitos de um domínio ao outro. Vejamos, por exemplo, nos depoimentos de Doménique, a ocorrência de algumas expressões:

[6] As pessoas achavam que as pessoas com *Tourette* estavam **possuídas pelo demônio**. Mas, hoje em dia, acham que sou **maluco** ou que só quero

chamar a atenção. Acho que os estranhos só têm medo porque as pessoas temem o que não conhecem. Tem gente que acha que é contagioso. Não sou louco. Apenas não sou normal. (Quadro 14, grifos nosso)

[10] Claro que as coisas são mais difíceis para mim. Como achar uma namorada. Quem vai querer um cara que parece maluco? (Quadro 14, grifos nosso)

[12] Fui expulso do Ensino Médio por causa da Síndrome. A professora disse que eu deveria ir para uma escola de retardados. Que eu era maluco e deveria ir para uma escola especial. (Quadro 14, grifos nosso)

As declarações destacadas carregam uma memória discursiva que constitui o modo como os dispositivos intervêm na sociedade na significação e construção da identidade do sujeito com deficiência em diferentes contextos históricos. A historicidade das práticas discursivas sobre a anormalidade revela diferentes regimes de visibilidade, que não correspondem, necessariamente, a uma evolução no tratamento social de sujeitos com deficiência, mas adquirem coesão própria. Segundo Foucault (2012, p. 237, grifos do autor), “pode ser que, de um século para outro, não se fale *das mesmas doenças* com os mesmos nomes, mas isso é porque, fundamentalmente, não se trata *da mesma doença*”.

Inscrita no discurso religioso, a prática de atribuir à deficiência uma natureza mística ou fantasiosa, de ordem demoníaca ou de punição de divindades, posição assumida no enunciado ([6], (Quadro 14), esteve vigente, sobretudo, entre os povos primitivos e nas primeiras civilizações, principalmente, em relação às crianças que nasciam com alguma deficiência. Silva (1987) destaca, dentre outros, casos como o do povo hebreu que, por acreditar na interferência dos maus espíritos, recorria a soluções naturais/sobrenaturais para a eliminação da deficiência; o infanticídio, assegurado pela lei na Grécia antiga e a posse de crianças com deficiência por escravos ou pobres para aumentarem suas esmolas em Roma. Já na idade Média, as superstições em torno dos anormais levaram esses sujeitos a serem tomados como objeto de diversão dos nobres senhores feudais e de reis: “esses tipos de pessoas deficientes – corcundas e anões – começaram aos poucos a ter livre acesso a todos os ambientes – traziam sorte e afastavam os demônios – podendo alguns deles, inclusive, participar de todas as conversas e falar o que bem entendessem, pois eram supostamente todos divertidos e inconsequentes” (SILVA, 1987). Desenha-se, assim, no século XIX o ápice da exibição pública do anormal em feiras, circos e parques, cujo processo de decadência foi apontado no início deste trabalho⁸.

⁸ Cf. Capítulo 1.

Nessa perspectiva, as expressões destacadas em [6], [10] e [12] (Quadro 14) validam posições-sujeito que compreendem o corpo a partir de um dispositivo do olhar ainda não moldado pelo campo de saber da medicina. Isso implica considerar o corpo com deficiência a partir de estruturas dinâmicas e simbólicas que mascaram e/ou estabelecem as possibilidades de significação da anormalidade hoje, ultrapassando, assim, limites temporais. Essas possibilidades se devem ao que Foucault denomina de diferentes temporalidades, que é em sua essência, marcada pela heterogeneidade discursiva. É esse caráter que possibilita que um mesmo período histórico diferentes formas de visibilidade coexistam.

Busca-se, desse modo, pelo apagamento das grandes unidades que compreendem condições sociais, econômicas, culturais e sociais inertes. A proposta é problematizar as séries, os recortes, as defasagens, as especificidades cronológicas. Contudo, Foucault adverte que isso não significa

obter uma pluralidade de histórias justapostas e independentes umas das outras: a da economia ao lado da das instituições e, ao lado delas ainda, as das ciências, das religiões ou das literaturas; não, tampouco, que ela busque somente assinalar, entre essas histórias diferentes, coincidências de datas ou analogias de forma e de sentido. O problema que se apresenta - e que define a tarefa de uma história geral - é determinar que forma de relação pode ser legitimamente descrita entre essas diferentes séries; que sistema vertical podem formar; qual é, de umas às outras, o jogo das correlações e das dominâncias; de que efeito podem ser as defasagens, as temporalidades diferentes, as diversas permanências; em que conjuntos distintos certos elementos podem figurar simultaneamente; em resumo, não somente que séries, mas que "séries de séries" - ou, em outros termos, que "quadros" - é possível constituir (FOUCAULT, 2007a, p. 11).

Essa noção de descontinuidade perpassa também algumas questões linguísticas. Em [6] (Quadro 14), Doménique afirma que apesar de ser “normal por dentro” ele tem uma doença. Entretanto, a expressão “doença” chama a atenção, se atentarmos para o fato de que ter uma Síndrome não é sinônimo de ter uma doença. Nas ciências da saúde, uma doença é uma alteração nas funções do organismo (especificamente da psique, de um órgão ou como um todo) e está associado a sintomas específicos. Sua causa pode estar ligada a fatores externos ou internos. Já a síndrome é uma condição particular, caracterizada por um conjunto de sintomas e sinais clínicos⁹.

A partir do que foi dito, no processo de discursivização identitária de Doménique predomina mecanismos de representação na ordem do verbal. É o próprio sujeito e aqueles

⁹ Nos referimos, em alguns momentos, à Síndrome de Doménique como uma “deficiência”. Isso se deve a abrangência com que definimos o termo, no início do trabalho.

que possuem uma relação próxima que enunciam; assumem uma posição para dizer o que dizem, como dizem e por que dizem dessa forma e não de outra sobre si e sobre Doménique/a Síndrome, enquanto objeto do discurso. É na dimensão do dito que os sujeitos expõem o percurso de acolhimento de Doménique pela família e pelos amigos, modo de enunciar esse que cria condições para a produção de sujeitos com qualidades e defeitos, independente da particularidade física/cognitiva que possuem. Doménique é apenas um sujeito “ordinário” do e no tempo e no espaço em que vive que se espetaculariza na materialidade cinematográfica para que se normalize na ordem do social. Temos, desse modo, o funcionamento dos desdobramentos estratégicos em função da normalização desse corpo, por meio do funcionamento do dispositivo, que pode ser sintetizado da seguinte forma:

Quadro 15 – Quadro síntese – *Doménique tem soluções*

DOCUMENTÁRIO: Doménique tem soluções	
<i>Plano da visibilidade</i>	<i>Plano da enunciabilidade</i>
• Depoimentos; • Predominância do plano verbal: nomeação (individualização e pertencimento); • Primeiro plano para enfatizar os olhares de algumas pessoas, na cena em que Doménique entra em um vagão de metrô; • A visibilidade da deficiência de Doménique se dá na imagem em movimento (tiques).	• Corpo com deficiência capaz de transitar por diferentes grupos sociais; • Dispersão do sujeito: aluno, filho, amigo, consumidor, cidadão e portador de uma Síndrome; • Sujeito marcado pela heterogeneidade discursiva, manifestado por diferentes regimes de visibilidade.
REPRESENTAÇÃO • Modo como Doménique e as pessoas ao seu redor atuam/ se comportam nas relações sociais estabelecidas, seja apenas pela observação curiosa, seja pela desconfiança (por exemplo, no relato da suspeita de roubo em uma loja – Relato 2, Quadro 12); • Modo como Doménique passou por um processo de identificação, de aceitação da Síndrome e de conhecimento de como lidar com as suas características.	
(FUNCIONAMENTO D)O DISPOSITIVO • Processo de conhecimento de si mesmo, de sua singularidade; • Efeito do discurso da medicina que nominaliza esse sujeito, categorizando-o e atribuindo-lhe especificidades; • Processo de conhecimento e de aceitação da Síndrome pelas pessoas que se relacionam com Doménique (sua família, seus amigos, professores e até estranhos).	
DISCURSIVIDADE • Por meio da visibilidade das relações que perpassam a intimidade do adolescente com sua família e amigos, há um efeito pedagógico, uma vez que é preciso conhecer a Síndrome para que haja uma mudança de conduta e de atitudes para com esses sujeitos; • A normalização se dá pelo pertencimento do sujeito em vários campos de atuação, tanto em suas relações íntimas – família, uma possível futura namorada – como nas relações desempenhadas no âmbito público, como cidadão, como consumidor, como aluno ou com sua turma de amigos. Tem-se, assim, a partir da necessidade de uma prática normativa, a incorporação do dispositivo aos discursos que afetam diretamente as ações individuais e sociais, distribuindo as normalidades umas em relações às outras, características dos dispositivos de segurança, conforme discutido no Capítulo 3.	
O SUJEITO COM DEFICIÊNCIA	

Biopolítica

Relações de saber e de poder

Legitimação da prática de normalização

4.2.2 Ver e crer (*Seeing is believing*)

O filme de 13 minutos, produzido e dirigido por Tofik Shakhverdiev na Rússia, em 2007, foca as habilidades e a rotina de Sergey, um jovem de 22 anos e cego desde os oito. Sergey está no terceiro ano da universidade, no curso de computação e é representado de forma independente ao praticar várias atividades, dentre elas futebol e judô. O documentário conta com o depoimento de outros jovens cegos, que relatam algumas situações vivenciadas, bem como pessoas que convivem com o jovem, dentre eles seu treinador. Os mecanismos de discursivização dessa prática de representação se aproximam daquela apontada há pouco, na abordagem do documentário sobre Doménique. Eles são mais produtivos na ordem do verbal, já que na ordem do visível Sergey não possui marcas que evidenciam sua deficiência. É ele que fala sobre si mesmo, enuncia sobre suas capacidades e relata suas experiências com os sujeitos não-cegos.

O processo de identificação de Sergey inicialmente, é feita por seu nome, idade e ocupação (estudante). Um recurso linguístico que se destaca em sua descrição ([1], Quadro 16) é quando ele explica sobre seus estudos. Ao diferenciar-se daqueles “que podem enxergar” ele utiliza a primeira pessoa do plural e não do singular “É isso, trabalhamos como qualquer outra pessoa [...] enquanto que para nós são lidos por um sintetizador”. *Essa alteração linguística na demarcação do sujeito, neste momento específico de apresentação, demonstra que Sergey é um representante de um grupo que apresenta as mesmas condições que ele. Ao enunciar “nós”, ele incorpora a subjetividade de uma coletividade, que pode ser produtiva, já que os sujeitos a ela pertencentes, podem trabalhar e estudar. Trata-se de uma tensão do olhar o pertencimento, cujo jogo representacional, proposta semelhante no quadro *Las Meninas*, de Velázquez (Capítulo 3), materializa-se na construção de um “eu” que se move entre suas subjetividades e se marca pelo outro, apontando para a norma de um grupo considerado “anormal”, se comparado com outras coletividades.*

Ele afirma ser cego apenas mais tarde, quando fala dos esportes que pratica: “Sou cego, mas sinto o espaço. Posso correr em volta. Eu “sinto” o espaço”. Vejamos alguns trechos (Quadro 16):

Quadro 16 - *Ver e crer*. A identidade de Sergey.

[1] *Sergey*: Meu nome é Sergey Monzhos. Tenho 22 anos. Sou um estudante do terceiro ano no IT. Estudo desenvolvimento de software, e programação. Isso é programação: caixa idiota faça o que eu quero. Todos os textos são lidos em voz alta. É isso, trabalhamos como qualquer outra pessoa. Mas aqueles que podem enxergar, leem na tela, enquanto que para nós são lidos por um sintetizador.

[2] *Sergey*: Felicidade é quando não há problemas que não possam ser resolvidos.

Aurhor: E você tem algum problema?

Sergey: Penso que não.

[3] *Sergey*: Sou cego, mas sinto o espaço. Posso correr em volta. Eu “sinto” o espaço. Sinto onde estou, onde as paredes estão. Sei que não vou bater nelas.

[4] *Sergey*: Eu pratico esportes e me sinto confiante. O judô me dá a capacidade de me proteger, se for necessário. Isso ajuda a desenvolver minha coordenação e orientação, então sinto-me como uma pessoa comum e esqueço que não posso enxergar.

[5] *Sergey*: Não me sinto limitado de modo algum.

Importa destacar também que, no decorrer do documentário, o único momento que remete à origem da cegueira de Sergey é a cena em que ele e sua mãe mostram algumas fotos para uma garota e uma de sua infância é destacada em *close* (Quadro 17). Somente na descrição do filme que consta no *site* do evento, sabemos que Sergey tem 22 anos e é cego desde os oito. Uma possibilidade de interpretação para esse silenciamento e para a imagem fixa como tática é a produção de um sujeito produtivo, independente que não desperta qualquer sentimento de pena, caso ele tenha se tornado cego por qualquer motivo.

Quadro 17 - Ver e crer. A infância Sergey.



Frame 1



Frame 2

Dentre as estratégias utilizadas, destacam-se o depoimento e o que poderíamos chamar de uma “posição testemunha” – em que o telespectador presencia a atuação do ator principal em diversas atividades cotidianas –, que é um mecanismo que possibilita a criação da ilusão, efeito de coparticipação da experiência (presentificação). Tais táticas operam um jogo de relações nas quais se constituem identidades a partir da regulamentação de saberes e sobre o uso que os sujeitos com deficiência podem fazer de seu corpo e de sua vida.

Nesse âmbito, temos em destaque também, assim como no documentário anterior, a questão do papel dos atores. Sergey não atua apenas no filme, mas *está* no filme, ou seja, ele é ele mesmo nas cenas. Entretanto, a filmagem pode ameaçar a autenticidade das cenas, já que pode haver alterações de comportamento e de personalidade dos atores ou mesmo o

direcionamento das ações em cenas previamente definidas, conforme considerações já apontadas nas seções anteriores¹⁰.

Um mecanismo linguístico que chama a atenção na sequência filmica é a oposição estabelecida pela conjunção adversativa “mas”, recorrente no início da sequência filmica: “É isso, trabalhamos como qualquer outra pessoa. **Mas** aqueles que podem enxergar, leem na tela, enquanto que para nós são lidos por um sintetizador”; “Sou cego, **mas** sinto o espaço” e ainda “Você vê como ele trabalha? **Mas** ele é cego!”. Filiando-nos a Castilho (2012), podemos afirmar que, enquanto operador argumentativo de contrajunção, “mas” tem seu escopo à esquerda, ligando constituintes da direita para a esquerda, o que significa contrapor o segundo seguimento ao primeiro. Como efeito de sentido, sobretudo, em “Mas aqueles que podem enxergar...” e “... mas sinto o espaço”, a proposta de soluções para o obstáculo da cegueira: por um lado, uma solução tecnológica que permite a leitura dos comandos por um sintetizador e, por outro lado, o desenvolvimento de outros sentidos, no caso, o aguçamento da sensibilidade. No caso de “Mas ele é cego!”, o escopo da direita para a esquerda complementa o sentido produzido pela primeira oração, não marcada verbalmente, mas que poderia ser assim construída: “Ele trabalha bem. Mas ele é cego!”. Notamos que há a quebra de expectativa, ou o cancelamento da pressuposição construída no primeiro enunciado.

Acentua-se, também, a naturalidade com que Sergey lida com as situações cotidianas. Ele pratica esportes, trabalha, ajuda em casa, sabe tocar um instrumento e afirma que “não tem problemas” ([2], Quadro 16). Todos os procedimentos de objetivação e de subjetivação parecem ser apagados na representação de Sergey – ele é um sujeito livre e independente, que faz o que quer e tem habilidades para atuar socialmente, capaz de cuidar de si, mesmo reconhecendo a “ignorância” daqueles considerados “normais”. Notamos a mesma naturalidade no depoimento de outro rapaz que manifesta o desejo de não mais enxergar: “Por isso que, agora com 19 anos, não quero enxergar”. Por se sentirem competentes individualmente e atuantes em ambientes sociais, assumem essa subjetividade.

Esse efeito é ressaltado pela presença de uma jovem que acompanha Sergey em várias atividades. Em algumas cenas, ela apenas o assiste jogando *Goalball*. Entretanto, a presença dela em outras situações funciona como ponto de referência da dicotomia normal *versus* deficiente. Vejamos alguns trechos no Quadro 18:

¹⁰ Cf. páginas 134 e 135.

Quadro 18 - Ver e crer. A jovem “normal” como parâmetro para a anormalidade.



Frame 1



Frame 2



Frame 3

[1] *Menina*: Você ajuda sua mãe com as tarefas de casa?

Sergey: Às vezes, quando tenho tempo.

Menina: E o que você faz?

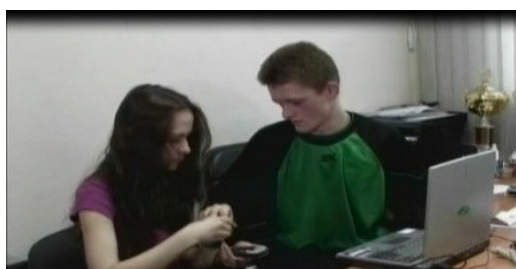
Sergey: Coisas simples, tiro o pó, lavo a louça...

Sergey: Você precisa que eu leve alguma coisa?

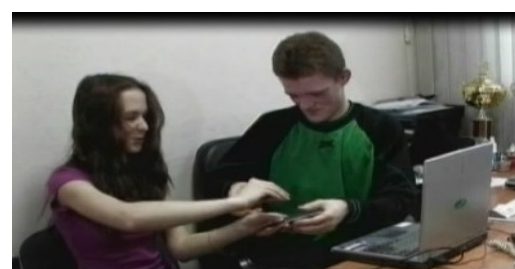
[Violão]

[Comandos do computador]

Menina: Como você digita?



Frame 4



Frame 5

[2] *Sergey*: Ponha isso debaixo da bateria.

Menina: Não consigo.

Sergey: Ok, deixa que eu faço. [...] Esse aplicativo lê em voz alta o menu, mensagens de texto e agenda telefônica.

[Uma voz masculina comanda]



Frame 6



Frame 7



Frame 8

[3] *Menina*: esse dente-de-leão não floresceu, mas aquele outro sim.

Sergey: Não, ainda não.

Menina: Já floresceu sim!

Sergey: Não totalmente... O meio ainda não floresceu. Ele tem que florescer completamente.

Menina: Ok, esse dente-de-leão ainda não floresceu.

[Violão]

Em [1] (Quadro 18), a jovem parece conhecer a convivência e atuação de Sergey com a família, em casa. Ela parece se familiarizar com a história e as atividades que ele desempenha para ajudar em casa, além das atividades de lazer. Já em [2] (Quadro 18), a garota demonstra que, mesmo sendo considerada “normal”, não é capaz de executar algumas tarefas, uma delas aparentemente simples, como colocar a bateria em um celular. E em [3] (Quadro 18), Sergey constata, pelo tato, que a planta não floresceu totalmente. Ele mostra que apesar de não enxergar, desenvolveu outras habilidades, o que faz de seus outros sentidos mais sensíveis e apurados. O mesmo acontece quando ele fala sobre sua sensibilidade quanto ao espaço, para praticar as atividades esportivas (Quadro 18 [3]).

Trata-se do desenho de um campo de comparação estabelecido a partir de um parâmetro que hierarquiza e diferencia os indivíduos por intermédio de suas capacidades, prática característica do processo de normalização disciplinar, conforme discutido no Capítulo 3. Contudo, essa fronteira entre a norma e o diferente é ressignificada. Ao atribuir tantas qualidades a um sujeito com deficiência visual, o que não seria oportuno pois historicamente não é essa posição que esse sujeito ocupa, identificamos um grau de normalidade, em um corpo social que se torna aparentemente homogêneo.

Esse mesmo efeito de naturalidade se dá, também, na construção de um percurso discursivo de que a acessibilidade é algo que funciona em todos os lugares, apagando-se as dificuldades físicas e/ou situações preconceituosas que ele sofre/sofreu para poder desempenhar todos os papéis sociais mostrados. Apagam-se os momentos, por exemplo, em que Sergey apresentaria alguma dificuldade para caminhar em calçadas sem sinalização adequada ou sequer estrutura mínima de conservação, situação comum no meio urbano.

A partir desses mecanismos linguísticos e imagéticos, percebemos que a sequência filmica coloca diante de nós não apenas o dia a dia de um sujeito com deficiência visual, mas também questões sociais mais amplas, sujeitas a questionamentos e reflexões. Segundo Nichols (2005, p. 28-30), o documentário engaja-se pela representação de três maneiras: (i) oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo; (ii) significam ou representam os interesses de outros (dos sujeitos-tema do filme ou instituição que patrocina sua atividade cinematográfica) e (iii) podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou de uma determinada interpretação das provas.

Sobre esse aspecto, também produtivo em todos os outros documentários, é possível estabelecer uma relação com as linhas que sustentam o exercício do dispositivo, segundo Deleuze¹¹: o documentário engloba as condições de emergência dos enunciados, possibilitam sua visibilidade e enunciabilidade, sempre perpassado por relações de saber e de poder. Especificamente sobre o sujeito com deficiência, abre-se espaço para dar a voz a eles. Fala-se e demonstra-se o devir-outro (DELEUZE, 1996) desse sujeito, autorizando, assim, um pensamento verdadeiro na ordem discursiva contemporânea.

Isso equivale a dizer que o valor documental dos filmes de não ficção está em como eles representam visual e auditivamente os tópicos para os quais nossa linguagem escrita e falada fornece conceitos. As imagens fotográficas não nos dão os conceitos; elas nos dão exemplos. [...] Os documentários oferecem a experiência sensual de sons e imagens organizados de tal forma que passam a representar algo mais do que meras impressões passageiras: passam a representar qualidades e conceitos de natureza abstrata (NICHOLS, 2005, p.98).

Por fim, o título do vídeo é um enunciado que chama a atenção no jogo discursivo entre o vocábulo “ver” e os sujeitos destacados no vídeo, que têm uma deficiência visual. O enunciado está associado ao ditado “só acredito vendo”, que remete à passagem bíblica em que São Tomé não acredita que os demais apóstolos viram Jesus e diz que só acredita naquilo

¹¹ Cf. item 3.2, Capítulo 3.

que seus olhos veem. No imaginário social, um sujeito cego é incapaz de praticar atividades simples do seu dia a dia. Logo, se alguém contasse, por exemplo, que Sergey pratica vários esportes, toca violão, trabalha como programador de computador, o espectador/ouvinte não acreditaria. É preciso ver Sergey na ativa para crer que é possível. E é essa construção que torna visível o deslocamento de sentidos cristalizados no que diz respeito ao desenvolvimento de algumas atividades, sobretudo a prática de esportes. Tem-se, portanto, a dispersão do sujeito, um corpo que se ressignifica, à medida que deixa de ocupar o espaço discursivo do inútil e dependente para o de sujeito ativo e independente nas atividades esperadas de qualquer sujeito “normal”: trabalhar, estudar e nas atividades de lazer/esportivas.

Dito isso, podemos sintetizar o funcionamento do dispositivo, da seguinte forma:

Quadro 19 – Quadro síntese – *Ver e crer*

DOCUMENTÁRIO: <i>Ver e crer</i>	
<i>Plano da visibilidade</i>	<i>Plano da enunciabilidade</i>
• Predominância de planos médio e geral; • Depoimentos intercalados com atuação de Sergey em espaços diversos; • Foto, em <i>close</i>, de Sergey com 8 anos; • Mecanismos linguísticos: conjunção “mas” e jogo enunciativo com o discurso religioso materializado na expressão “ver para crer”; • A visibilidade da deficiência de Sergey se dá mais claramente no verbal e não na imagem.	• Corpo com deficiência capaz de transitar por diferentes grupos sociais; • Dispersão do sujeito: estudante, filho, amigo, esportista, músico, trabalhador, cidadão e portador de uma deficiência visual; • Sujeito marcado pela heterogeneidade discursiva, manifestado por diferentes regimes de visibilidade;
Biopolítica Relações de saber e de poder	REPRESENTAÇÃO • Modo como Sergey atua em diversos campos sociais; • Modo como outros sujeitos com deficiência visual lidam com situações provocadas pelo desconhecimento da sociedade sobre a forma de tratamento/relacionamento com esses sujeitos; • Transgressão dos corpos para outros espaços sociais de ação, já que construiu-se, historicamente, lugares de atuação limitados para esses sujeitos.
	(FUNCIONAMENTO D)O DISPOSITIVO • Processo de conhecimento de si, de sua singularidade; • Espetaculariza-se a atuação de um jovem com deficiência visual tanto no espaço privado de sua casa, como também em diversos espaços sociais, num processo de conhecimento de si e de desenvolvimento de suas habilidades.
	DISCURSIVIDADE • A visibilidade da atuação do sujeito com deficiência visual produz um efeito pedagógico, pois pode promover a mudança de conduta da sociedade por meio do conhecimento das habilidades e das necessidades desses sujeitos; • A visibilidade também é necessária para a promoção da normalização. Tem-se, novamente, a partir da necessidade de uma prática normativa, a incorporação do dispositivo aos discursos que afetam diretamente as ações individuais e sociais, distribuindo as normalidades umas em relações às outras, características dos dispositivos de segurança, conforme discutido no Capítulo 3. A normalização se dá pela transgressão de subjetividades e pelos modos de resistência em relação às formas de existência historicamente construídas e atribuídas a esses sujeitos.
O SUJEITO COM DEFICIÊNCIA	

Legitimação da prática de normalização

4.2.3 Masters (*Mastersi*)

Dirigido e produzido por Beata Hyzy-Czolpinski, na Polônia, em 2004, o documentário *Masters* se diferencia dos demais aqui abordados pela construção de uma

narratividade – começo, meio e fim – ao acompanhar três amigos, Barbara, Edward e Wladslaw, que têm entre 75 anos e 79 anos de idade, que competem nos campeonatos *masters* de natação da Polônia. Quando um deles não tem mais condições físicas de nadar, os outros dois se mobilizam para ajudá-lo a retornar às piscinas. Para isso, buscam, em diferentes profissionais, orientações de como proporcionar novamente o contato de Edward com a água.

Temos, desse modo, três histórias de vida que se alinhavam pelo exercício da solidariedade, mostrando que esse corpo pode ser produtivo à medida que desempenha papéis sociais. A estratégia de exposição desses sujeitos se pauta no modo como os três protagonistas atuam no dia a dia, em situações de convívio social e de sua intimidade. O eixo condutor é demonstrar quão ativos eles são, apesar da idade, e como eles podem contribuir para ajudar um semelhante. Vejamos, nos quadros 20, 21 e 22 as atividades exercidas por cada um.

Quadro 20 - *Masters*. O dia a dia de Barbara.



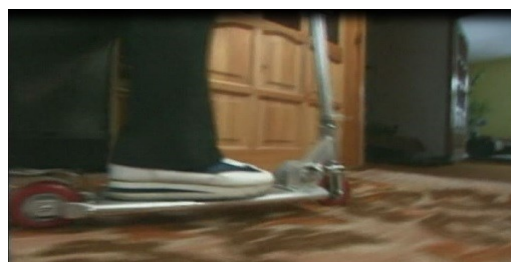
Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4



Frame 5



Frame 6



[Gargalhadas]

Frame 7



Frame 8



Frame 9



Frame 10



- É de Poznan?
- Alô, é Aleksander Niemozyk.

Frame 11

Quadro 21 - Masters. O dia a dia de Edward.



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4



Sempre se lembrem
de ajudar àqueles

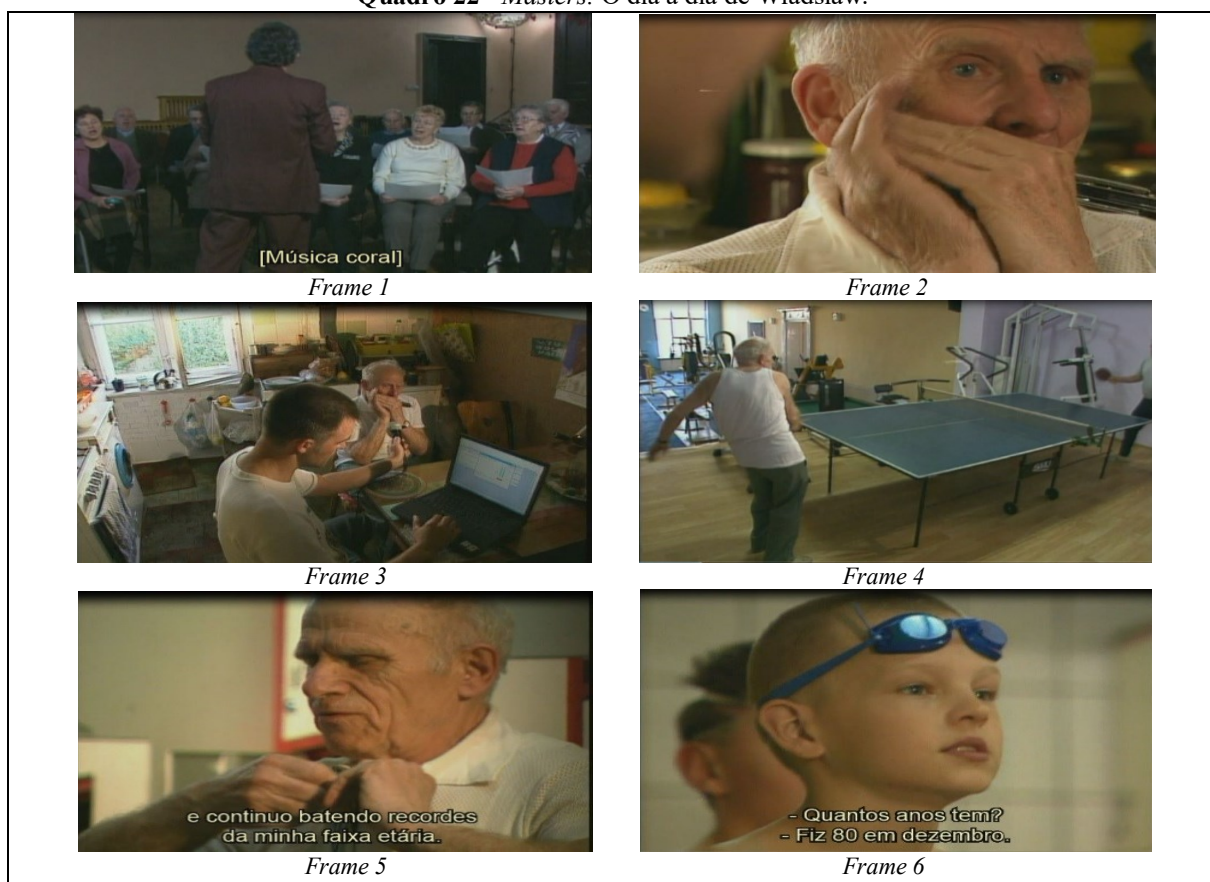
Frame 5



Como sou desajeitado!

Frame 6

Quadro 22 - Masters. O dia a dia de Wladslaw.



Barbara demonstra sua independência, disposição e vitalidade por meio de várias atividades que exigem equilíbrio e força física. Ela participa de campeonatos de natação, brinca com um patinete e com pernas de pau e, ainda, sobe rapidamente uma escada – mesmo que desnecessariamente, para fazer uma ligação – para demonstrar sua agilidade. Edward também tenta desempenhar as atividades cotidianas e de lazer, a partir de adaptações, e ainda se disponibiliza para conversar com crianças, para incentivá-las a “ajudar àqueles que não conseguem fazer as coisas sozinhos”. Wladslaw, por sua vez, participa de um coral, joga tênis de mesa, grava músicas patrióticas e envia gratuitamente para aqueles que fazem pedido na internet e participa de campeonatos de natação incentivando crianças a também praticar o esporte.

Notamos que o discurso médico é um dos principais alicerces que sustenta e justifica a dinamicidade na construção das personagens. Isso se dá no acompanhamento médico rotineiro, exigido pela idade avançada e se reproduz nas imagens construídas de pessoas idosas ativas e saudáveis devido à prática de esporte, ao cuidado com a alimentação e às atividades do dia a dia. A médica, por exemplo, ressalta quão saudável Bárbara é, uma vez que possui bons hábitos alimentares: “Sua pele é rosada. Isso mostra como você come bem.

[...] Sua circulação está perfeita”. Como uma forma de reforçar essa imagem de saúde, Barbara é retratada em vários ambientes e, em alguns deles, remete até a um comportamento esperado de uma criança, como quando mostra sua teimosia ao andar com patinete dentro de casa. Mente jovem em um corpo idoso.

Wladslaw e Edward também se mantêm ativos, mas as atividades tendem a acentuar a necessidade de os idosos se ocuparem, inclusive ajudando o próximo, com sua experiência e talento. É o caso de Wladslaw relatando sua experiência com a natação para crianças ou gravando as canções patrióticas, ou ainda com Edward conversando com crianças sobre sua prótese. Corpos saudáveis que são corpos-exemplos; corpos úteis para a construção de uma consciência social e, conseqüentemente, para uma sociedade também mais saudável.

Há, na construção discursiva dos três personagens, uma importante distinção entre doença e deficiência. A esclerose e a labirintite de Edward são os fatores que o impedem de nadar e causam dificuldades e não a ausência de seu antebraço ou a baixa visão. Desvincula-se, assim, a concepção de um corpo normal do saudável: mesmo com a deficiência física, Edward é saudável.

Destaca-se, também, a mobilização de Barbara e Wladslaw para ajudarem Edward a realizar seu maior sonho: nadar novamente. Essa atitude é legitimada pelas vozes de alguns profissionais autorizados, formados por supostamente um fisioterapeuta e educadores físicos que orientam sobre os procedimentos mais adequados para que Edward entre na piscina, com segurança. É interessante observar a importância de vivenciar a técnica para compreender o processo. Por isso, Barbara nada de olhos fechados e reproduz os exercícios físicos que aprende com a fisioterapeuta, e Wladslaw experimenta o guindaste que põe a pessoa com deficiência na água (Quadro 23).

Quadro 23 - Masters. Mobilização de técnicas para ajudar Wladslaw a realizar o sonho de nadar novamente.





Frame 3



Frame 4



Frame 5



Frame 6



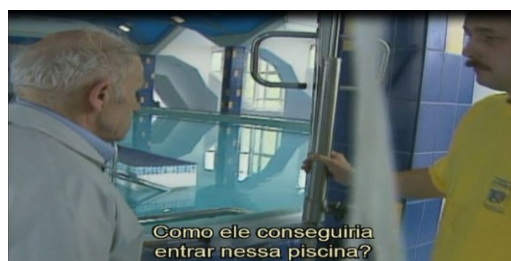
Frame 7



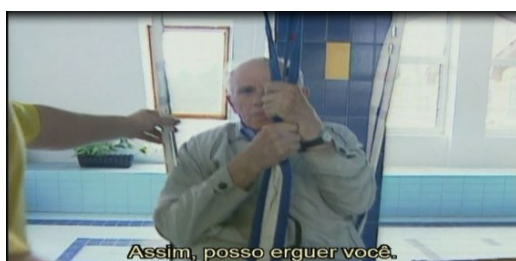
Frame 8



Frame 9



Frame 10



Frame 11



Frame 12

Nota-se, com tal mecanismo, que a produção filmica intenta produzir um efeito multiplicador de solidariedade com aqueles que necessitam de algum auxílio para desenvolverem determinada atividade. Além disso, e talvez o mais importante, o documentário mostra que o corpo idoso e o corpo deficiente se inserem na ordem discursiva da atualidade – corpos saudáveis, corpos ativos – e podem encontrar alternativas de adaptação para evitarem seu envelhecimento psicológico e, conseqüentemente, físico. Gerenciamento da

população por meio de intervenções disciplinadoras e reguladoras, segundo Foucault, em que desenha-se uma gestão política que (re)produz a emergência do pensamento da atualidade, caracterizada pelo poder de “causar a vida ou *devolver* à morte” (FOUCAULT, 2009c, p. 150).

Tem-se, assim, a síntese desse funcionamento discursivo:

Quadro 24 – Quadro síntese - *Masters*

Biopolítica	Relações de saber e de poder	DOCUMENTÁRIO: <i>Masters</i>		Legitimação da prática de normalização
		Plano da visibilidade	Plano da enunciabilidade	
		• <i>Close</i> em algumas partes do corpo, sobretudo, ao demonstrar as habilidades dos idosos; • Prevalece o visível (idosos em ação) e não o verbal (o dizer sobre);	• Corpo saudável; • Sujeitos solidários; • Dispersão dos sujeitos: esportistas, competidores, voluntários, mãe, pais, avós, pacientes.	
		REPRESENTAÇÃO		
		• Limitações de Edward para a natação por causa de sua esclerose e labirintite, e não por causa da ausência de seu antebraço; • Atuação dos idosos em várias atividades que exigem esforço e equilíbrio.		
		(FUNCIONAMENTO D)O DISPOSITIVO		
		• Processo de conhecimento de si e das limitações e singularidades do outro; • Construção de um modo de ser que se inscreve da ordem discursiva da atualidade – ser saudável, ser ativo, ser produtivo; • Espetacularizam-se corpos ativos, pelo exercício de atividades diversas, que, do âmbito privado – andar de patinete, com pernas de pau, por exemplo –, se estende para o âmbito social, mostrando sua utilidade em trabalhos voluntários com desconhecidos ou apoiando seus semelhantes.		
		DISCURSIVIDADE		
		• O corpo idoso e o corpo deficiente são corpos saudáveis e sua produtividade se dá por meio da solidariedade; esses sujeitos são reprodutores de técnicas e de práticas, que afetam diretamente as ações individuais e sociais; • A normalização é construída pela solidariedade para com o semelhante e para com sujeitos desconhecidos, de várias faixa-etárias. Essas ações também são atravessadas por um discurso pedagógico, já que os idosos, com ou sem deficiência, são tomados como modelo do bem estar, do bem viver.		
		O SUJEITO COM DEFICIÊNCIA		

4.2.4 Acordando ola (*Obudzic ole*)

O documentário com 29 minutos de duração, dirigido por Alina Mrowinska e produzido por Ryszard Urbaniak (Polônia, 2002), apresenta Ola, uma menina de seis anos de idade que, por causa de uma medicação, vive com graves comprometimentos motores, o que a faz dependente de outras pessoas para realizar qualquer ação. O filme mostra seu esforço e a dedicação de sua mãe, de sua irmã gêmea, de sua avó e dos profissionais envolvidos para ajudá-la a recuperar os movimentos.

Assim como no documentário anterior, faz parte dos elementos composicionais que organizam a sequência a estratégia do depoimento. Mas, neste caso, dada a impossibilidade de dar voz a Ola, devido ao impedimento físico dela, os depoimentos são da mãe, da irmã e dos demais profissionais envolvidos na recuperação. Assim como em *Doménique tem soluções*, também temos nesses depoimentos características que se aproximam de uma entrevista, pois como os entrevistados não olham diretamente para a câmera, é possível depreender que o documentarista está ao lado.

Já as imagens fixas, recurso de narração e de posicionamento importante, interrompem o movimento cinematográfico, deslocando-o no tempo. O congelamento da imagem instaura um outro tempo e, juntamente com a narração, possibilita que o espectador se desloque para além da imagem em movimento. Enquanto lugar de enunciação, essa estratégia ora se intercala às cenas, ora aparece compondo o cenário, como podemos ver nos *frames* destacados no Quadro 25.

Quadro 25 - Acordando Ola. Fotografias expostas no decorrer no documentário.



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4



Estava tão feliz que peguei o celular
e liguei para o Jacek.

Frame 5



[Mãe] Jacek era cheio de planos
e idéias, recebeu prêmios.

Frame 6



[Mãe] Jacek era cheio de planos
e idéias, recebeu prêmios.

Frame 7



Exatamente cem dias depois
Ola sofreu o acidente.

Frame 8



e era tão moleque,

Frame 9



[Mãe] Relembrei a cerimônia de batismo
e as pessoas que estavam presentes.

Frame 10



Algumas delas já morreram.

Frame 11



[Irmã] Era muito parecida comigo,
e tinha uma bela voz,

Frame 12



De alguma forma tudo
ficou cristalizado por isso.

Frame 13



[Irmã] Todos, mesmo os que prevêem
o futuro, dizem que vai ficar tudo bem.

Frame 14



Primeiro disseram
que havia alguns bloqueios,

Frame 15



ela consegue falar Oja muito bem.
Ela ouve e entende.

Frame 16



Nessa produção, a imagem fixa produz efeitos discursivos de memória que cumpre seu papel de “descoberta visual” (AUMONT, 2007, p. 81), ou seja, sua função é garantir, reforçar, reafirmar e explicitar a relação com o mundo visual/real para que seja aperfeiçoada e mais bem dominada. Essa abordagem está relacionada com a função representativa e simbólica da imagem, compreendida respectivamente como reconhecimento e rememoração, por Aumont (2007, p. 81). Tal dicotomia permite que o sujeito reconheça e identifique na imagem o que pode ser visto no real, bem como as possíveis distorções decorrentes de sua representação. Nesse processo, enquanto instrumento de rememoração, a imagem apresenta de forma codificada o saber sobre o real, de forma legível e em constante atualização.

Consoante com essa perspectiva é oportuno para pensarmos sobre o papel das fotografias no documentário, a imagem também possui um caráter temporal de narrativa (MANGUEL, 2001, p. 27). Quando lemos uma imagem, “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias [...], conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”. Desse modo, ao observar as fotos, estabelecemos uma conexão entre o passado e o presente; as fotos funcionam como o “antes” e as imagens do documentário compõe o “depois”, o “presente” e nos faz construir uma narratividade dos acontecimentos que perpassaram a família de Ola, durante um período de tempo.

Além disso, é preciso ressaltar que “toda fotografia é um certificado de presença” (BARTHES, 1984, p. 129). Segundo Barthes, o efeito que a fotografia produz, e que parece condizer com sua utilização no documentário, é de atestar que o vemos existiu de fato. Assim, no documentário, percebemos que a fotografia “não fala *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*” (BARTHES, 1984, p. 127). Consequentemente, o efeito não é de nostalgia, mas o da certeza.

Outro ponto levantado por Barthes em relação à fotografia que nos ajuda a compreender esse recurso no documentário é a afirmação de que “a leitura de fotografias públicas é sempre, no fundo, uma leitura privada” (BARTHES, 1984, p. 145). Na esteira

dessa colocação, mesmo que as fotos da família de Ola não tenham qualquer vínculo com os espectadores, “cada foto é lida como a aparência privada de seu referente: a idade da fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público, ou antes à criação de um novo valor social, que é publicidade do privado: o privado é consumido como tal, publicamente” (BARTHES, 1984, p. 145-146). O estudioso acrescenta ainda:

Mas como o privado não é apenas um bem (que fica sob as leis históricas da propriedade), como ele é também, mais além, o lugar absolutamente precioso, inalienável, onde minha imagem é livre (livre para abolir-se), como ele é condição de uma interioridade que julgo confundir-se com minha verdade, ou, caso prefira, com o Intratável de que sou feito, acabo por reconstituir, por uma resistência necessária, a divisão do *público* e do *privado*: quero anunciar a interioridade sem ceder a intimidade. Vivo a Fotografia e o mundo de que ela faz parte de acordo com duas regiões: de um lado, as Imagens, de outro, minhas fotos; de um lado, a indolência, o deslizar, o ruído, o inessencial (mesmo que eu fique abusivamente ensurdecido com isso); de outro, o ardente, o ferido (BARTHES, 1984, p. 146).

Avançando um pouco sobre os mecanismos e estratégias de construção dos sentidos no documentário, depreendemos um eixo condutor, que organiza a leitura da sequência fílmica, a partir do silenciamento do confronto entre a posição-sujeito que se filia tanto ao campo científico e ao campo religioso. Observemos, primeiramente, alguns trechos elaborados por sujeitos que ocupam esses lugares nos quadros 26 e 27.

Quadro 26 - Acordando Ola. O discurso científico.



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4

[1] *Dra. Barbara Karkowska [Médica]*: No momento que Ola chegou aqui, ela estava numa condição trágica. Estava num coma profundo, sem reações, e todos os indicadores que tínhamos, todos os testes, eram bem negativos no início. Durante todo tempo em que esteve aqui, dois anos agora, temos observado uma lenta, porém constante melhora em Ola. O cérebro dessas crianças é espantosamente flexível. Ele briga sozinho para curar esses terríveis danos.

[2] *Ewa Blaszczyk (mãe)*: É tão fantástico ter a médica aqui com sua enorme experiência, e ela não avalia realmente ou faz um diagnóstico, mas admite uma espécie de milagre numa criança.

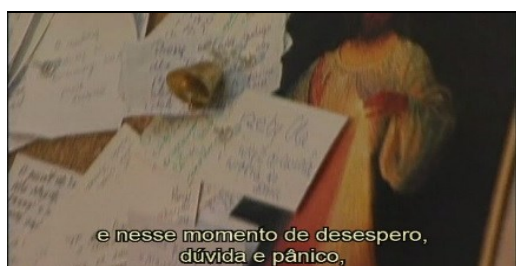
Quadro 27 - Acordando Ola. O discurso religioso.



Frame 1



Frame 2



Frame 1



Frame 2



Frame 1



Frame 2

[1] *Ewa Blaszczyk (mãe)*: Estava no local onde as meninas costumavam ir de férias. Fui na igreja de lá e conversei com o padre. A conversa acabou me convencendo de que deveria ir ao local onde as meninas foram batizadas logo depois de voltar para casa. Relembrei da cerimônia de batismo e as pessoas que estavam presentes. Algumas delas já morreram. De alguma forma, tudo ficou cristalizado por isso. Acho difícil falar sobre isso já que a fé parece ser uma questão profunda e muito íntima. Nem todo mundo tem a benção de ter certeza dela. Não posso falar sobre isso, mas encontrei paz e tranquilidade e nesse momento de desespero, dúvida e pânico, recorro à fé e sinto, quase que fisicamente, uma onda de, não sei, de paz e luz me atravessando. Fico mais calma e relaxo, não estou mais tão assustada.

[2] *Wojtek Drozdowicz (Padre)*: Para mim, a pequena Ola é uma pessoa muito próxima. Principalmente porque todas as pessoas que tocaram o outro mundo são próximas de mim, mas qual o destino delas? Em que realidade ou dimensão elas vivem? Eu não sei. Acho que a distância temporal nos permite ver que tudo nessa vida enrolada faz algum sentido. Todos os fatos, não ousou dizer isso quando Ewa está presente, mas até a doença de Ola, faz sentido. Não, por que deveria

acreditar que Ola voltará ao nosso mundo? Ela vai ficar lá, onde ela quer estar e para onde Deus a destinou. Não quero menosprezar o esforço de centenas de pessoas, o empenho de Ewa para salvar Ola, isso deve ser feito, eu também ajudo. Mas sou completamente contra forçar as pessoas, como um cachorro, a fazer o que provavelmente elas não querem. Esse é o melhor lugar para viver?

[3] *Ewa Blaszczyk (mãe)*: Ela está sempre entre mentes humanas, energias, corações e com pessoas. Acaba que são muitas. Dez Zlotys presos na carta. Vou ler um fragmento dela: “Ola tem que viver, os médicos vão fazer de tudo, vai dar certo, eu lhe daria o paraíso”. É isso, pequenas frases, cheias de alegria, que ajudam muito. Simplesmente porque são verdadeiras, diretas. Preciso devolver isso às pessoas, preciso fazer o que é certo. E resultou no fato de que o Padre Wojciech Drozdowicz e eu criamos uma fundação que vai motivar as pessoas, para que essa longa viagem, onde na verdade não há sucesso, mas sim trabalho duro, tenha continuidade. É muito arriscado, como direi, mas essa tentativa de fazer o bem e essa energia humana, há um caminho para a oração, para um fio metafísico que nos conduz a algo bom.

Como podemos observar, o campo científico materializa-se nos procedimentos médicos e terapêuticos que incentivam cada movimento de Ola. Já o equilíbrio é buscado na religião, que colabora para a busca do “sentido” de tudo o que acontece naquela família. Notamos que são campos de fronteiras tênues e interdependentes. O religioso não anula o científico assim como o científico admite um milagre. Os possíveis confrontos de verdades ou a sobreposição dos campos são silenciados, apagando-se as fronteiras discursivas.

Temos, pois, a partir da emergência discursiva de dar visibilidade à deficiência, uma prática de exposição de momentos íntimos da família de Ola, a partir de espaços institucionais, que contribuem para uma prática política do corpo: essa visibilidade reside na mudança do olhar sobre o corpo deficiente, que na dimensão política significa atender a uma emergência na atualidade. Logo, o festival, como um todo, atende a essa necessidade e o documentário atribui credibilidade ao efeito de verdade construído.

Em linhas gerais, esse movimento aponta para a mudança de conduta, pelo regime do olhar. Apesar de não ser confortável para o espectador ver a imagem de Ola, já que muitas vezes a expressão de seu rosto parece remeter à dor, o regime de olhar do documentário apela fortemente para modos de naturalização desse corpo. Dessa forma, o foco do documentário não é mostrar a inclusão, mas o cuidado para com a criança, o que pode caracterizar um recurso cinematográfico de apelo para que as pessoas se voltem para as ONGs e/ou sujeitos que se encontrem na mesma situação.

Constrói-se, pois, um efeito multiplicador de solidariedade: os sujeitos espectadores são convidados a se comover e persistir, caso tenham um familiar na mesma situação ou ajudem aqueles que não têm as condições financeiras semelhantes as da família de Ola. Tecnologia do biopoder, segundo Foucault: não mais centrada no corpo individual, mas no

corpo múltiplo, a população. O quadro-síntese dessas relações foi organizado da seguinte forma:

Quadro 28 – Quadro Síntese – *Acordando Ola*

Biopolítica	Relações de saber e de poder	DOCUMENTÁRIO: <i>Acordando Ola</i>		Legitimação da prática de normalização
		Plano da visibilidade	Plano da enunciabilidade	
		• Utiliza imagens fixas (fotos) tanto na composição de alguns lugares, como recurso que interrompe o movimento em algumas cenas; • Predominância de planos médios e <i>close</i>; • Depoimentos.	• Dispersão de Ewa, que ocupa diferentes posições: mãe, atriz, esposa e cuidadora; • O corpo de Ola opera na enunciação de um sujeito sofredor, limitado, dependente e incapaz.	
		REPRESENTAÇÃO		
		• Há uma narratividade sobre a história da Ola e de sua família: conhecemos como era a vida da família antes do acidente da menina e como foi o processo de superação; • Reconhecemos, também, as necessidades diárias de Ola, tanto no dia a dia, no âmbito privado, com sua família, como a intervenção de outras instituições, representadas pela fisioterapeuta, pela médica, pelo padre e pelos colegas da irmã de Ola.		
		(FUNCIONAMENTO D)O DISPOSITIVO		
		• É possível reconhecer os diferentes campos de saber que auxiliam na recuperação de Ola (saber médico, religioso, artístico e familiar); • Conhecimento de si, por parte de Ewa, que supera as tragédias pelas quais passou, e do outro, uma vez que busca explicações e suporte para lidar com as limitações de Ola; • Ao espetacularizar o corpo de Ola, em sua intimidade, ao enunciar sua história e, principalmente o empenho de sua mãe, produz-se o efeito de compaixão.		
		DISCURSIVIDADE		
		• O discurso de superação perpassa com mais vigor os sujeitos ao redor de Ola, que precisaram se adaptar à realidade dela; • Apagamento das fronteiras discursivas dos campos científico e religiosos; • A normalização é construída pelo domínio da superação, enquanto resistência à prática do abandono, que em outros momentos históricos foi firmada como verdade. Ewa não abandona a filha, independente das dificuldades, e os demais envolvidos, sejam integrantes da família ou profissionais envolvidos, assumem posições e lugares enunciativos que materializam essa resistência e materializam esse modelo de agir.		
		O SUJEITO COM DEFICIÊNCIA		

4.3 INTOCÁVEIS

Conforme exposto anteriormente, no Capítulo 1, a partir dos anos 2000 ocorre uma intensificação das produções cinematográficas que tratam sobre os sujeitos com deficiência de uma forma mais ampla, em que (novas) subjetividades e o cuidado de si atravessam as narrativas, a partir de uma complexa rede de memórias discursivas. Por meio dos documentários, percebemos que essa rede é formada por fios cada vez mais longos, que se entrelaçam de forma cada vez mais complexa. Os “nós” dessa rede se formam no cruzamento e nas movências dos sujeitos em lugares de irrupção em que acontecimentos discursivos aparecem.

Quanto aos longas-metragens, *Intocáveis* é uma produção representativa nessa prática e se torna um nó na rede. Um regime enunciativo que permeia a transposição da “história real” de Philippe para uma ficção cinematográfica é aquele em que o “processo tradutório” está imediatamente associado à construção de uma realidade outra, incursa na representação do real. Apesar de a produção fílmica ter sido inspirada em uma história real – e ter optado em mostrar as imagens de Philippe e Abdel ao final da narrativa –, a adaptação para uma obra cinematográfica é produtora de seus próprios significados, compondo, desse modo, uma obra distinta de qualquer outra forma de contar essa história, como nos livros publicados, conforme apontado na introdução deste trabalho.

Nessa perspectiva, a representação da história de Philippe no cinema deixa de ser cópia fiel da realidade para assumir aquilo que a posição do sujeito do discurso considera ser “original” – no caso do filme, a amizade, em detrimento do teor dramático causado pela tetraplegia. Para isso, a composição fílmica constrói rearranjos na formulação e na circulação dos discursos, à medida que estabelece relações significativas entre recortes do real, visando o funcionamento discursivo acerca dos corpos “intocáveis”¹².

Na adaptação da história de Philippe Di Borgo, os sentidos escapam da fragilidade física para diferentes modos de fragilidade, como a econômica e a social, e constroem a possibilidade dos sujeitos transitarem e apropriarem-se de outras subjetividades. Desenham-

¹² Pozzo di Borgo, no prefácio do livro *O segundo suspiro*, explica que tanto ele como Abdel são “intocáveis”, o que justifica o título do filme: “Abdel, de ascendência do Norte da África, sentiu-se marginalizado na França – tal como a classe dos intocáveis na Índia. Não se pode “tocar” nele sem o risco de levar um soco, e ele corre tão rápido que os tiras – repetindo sua palavra – conseguiram pegá-lo apenas uma vez em sua longa carreira de delinquente. Quanto a mim, atrás dos altos muros que cercam minha mansão em Paris – minha gaiola dourada, como diz Abdel –, abrigado da necessidade graças à minha fortuna, faço parte dos “extraterrestres”; nada pode me atingir. Minha paralisia total e a ausência de sensibilidade me impedem de tocar o que quer que seja; as pessoas evitam até roçar a minha pele, tamanho o medo que lhes causa minha condição física, e ninguém pode me tocar o ombro sem desencadear dores lascinantes. “Intocáveis”, portanto (POZZO DI BORGO, 2012, p. 12).

se, pois, percursos discursivos, que se materializam em dois sujeitos, que coincidem com os personagens principais: Driss e Philippe.

4.3.1 Driss e Philippe: modos de ser, emergências subjetivas

Driss nos é apresentado logo nas primeiras cenas da trama¹³. Em plano aproximado e com o movimento de *travelling* horizontal da câmera, o plano apresenta os pés de algumas pessoas. As três primeiras estão com sapatos escuros e podemos observar uma parte das calças, estilo social. A quarta pessoa, porém, está com tênis branco e calça *jeans*. Ao chegar nesse sujeito, a câmera, com um movimento de *travelling* vertical, mostra sua identidade: um jovem negro, cabisbaixo, que, ao fazer movimentos repetitivos com as mãos demonstra ansiedade. Na continuidade dos planos, a percepção do ambiente é feita por um plano geral. O rapaz observa o ambiente, olha para os homens sentados ao seu lado e para os móveis e peças decorativas que compõem o espaço, que aponta para uma sala requintada¹⁴.

Na sequência de planos que seguem, o que é enunciado por esses sujeitos, durante a entrevista, marca posições de sujeito assumidas para conseguir a vaga de cuidador. As respostas “prontas” revelam a reprodução de discursos sobre humanidade e solidariedade para com sujeitos com deficiência, que nem sempre correspondem às necessidades reais. Já Driss, o rapaz negro que se destacou nos primeiros planos, é prático e objetivo e não entra nessa ordem discursiva. Não percebe logo de início a deficiência de Philippe, para quem está sendo selecionado um cuidador. Deseja apenas uma assinatura para garantir o seguro desemprego.

Nessa relação entre o corpo e o espaço, a imagem de Driss está presa a uma rede de relações, sobretudo sociais e históricas, que coloca esse corpo em uma posição “aceitável”, a de empregado, mas em um lugar físico em que ele não se enquadra. Historicamente, um sujeito negro é um sujeito pobre, analfabeto, ex-presidiário, morador da periferia. O efeito de perigo atribuído a esse perfil é associado a alguns elementos e momentos durante a narrativa, por exemplo, no canivete que Yvone encontra na bolsa de Driss (30’35”) e na conversa entre Philippe e seu amigo, que tenta alertar sobre o perigo de ter alguém em casa que pode não ter “piedade” (34’19”).

¹³ O início da narrativa de *Intocáveis* conta com a técnica do *flashforward*, por meio da qual temos a interposição de uma cena que representa um fato que ocorrerá no futuro, após uma sequência de eventos. Neste momento, quando nos referimos às “primeiras cenas da trama” estamos nos referindo às cenas posteriores ao *flashforward*, que marcam o início da narrativa de modo cronológico; aquilo que seria o “tempo presente”.

¹⁴ Cf. Quadro 10, capítulo 2.

Esses espaços, revestidos de sentido, fazem parte do processo de significação e “os homens, sendo seres simbólicos e históricos, os textualizam pela maneira mesma como nele se deslocam, se inscrevem, investidos de sentidos. Corpos com suas materialidades significantes” (ORLANDI, 2004, p. 123). Esse corpo negro tem espaços demarcados no imaginário social e quando se encontra no espaço que não lhe é destinado, fora do “padrão” esperado – representado pelos demais candidatos ao emprego e pelo ambiente em que estão inseridos –, torna-se uma ameaça. Movimento que se assemelha àquele citado por Orlandi, ao se referir à migração das marcas ritualísticas da identidade:

Esvazia-se um sentido para se ter outro efeito: aquele que mostra a falta de sentido. É um gesto que desorganiza, que explode o efeito de evidência. Produz um mal estar simbólico na relação com o “outro” co-rompida, co-roida por práticas sociais que se historicizam por pesados processos de exclusão, de negação, de segregação, de apagamento, de silenciamento (ORLANDI, 2004, p. 124).

No filme, uma das formas de materialização desses espaços, aparece logo no início da narrativa; diz respeito à predominância nas cores quentes ao mostrar a casa do milionário Philippe, que é um espaço privilegiado, com um grupo grande de empregados que garante a ordem da casa e seu bem estar, e nas cores frias na representação da periferia, onde mora Driss. Esse contraste é claramente visível nas sequências em que Driss vai até a casa da tia e quando retorna à casa de Philippe e conhece a mansão e a rotina do patrão (Quadros 29 e 30).

Quadro 29 - Intocáveis. Recorte de planos em que é representado o universo familiar/social de Driss.



Frame 1



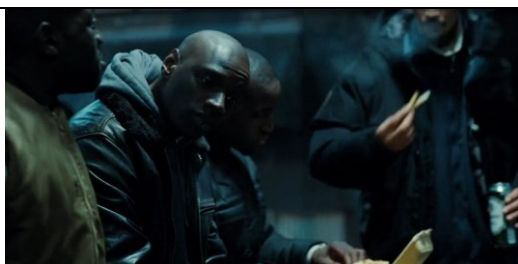
Frame 2



Frame 3



Frame 4



Frame 5



Frame 6



Frame 7



Frame 8

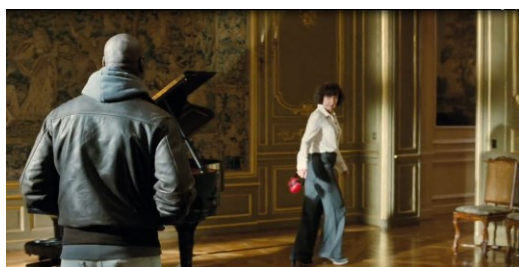


Frame 9



Frame 10

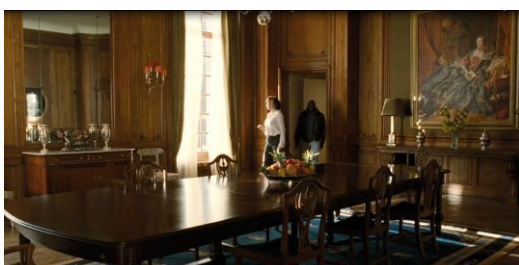
Quadro 30 - Intocáveis. Recorte de planos em que Driss conhece os cômodos da mansão de Philippe.



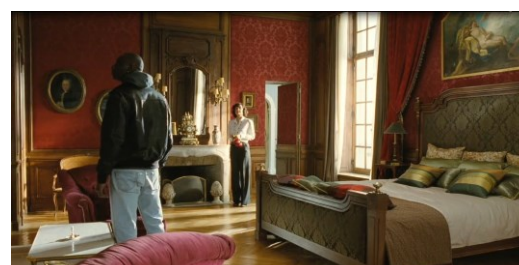
Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4



A partir da existência histórica desses corpos “intocáveis”, traça-se um percurso narrativo no qual se inscrevem formas de construção que desestabilizam seus modos de ser e os contornos de suas subjetividades. Driss ficou preso por seis meses devido a um assalto em uma joalheria, é analfabeto, fuma maconha e rouba uma peça decorativa de Philippe na ocasião da entrevista. **Deficiências sociais, já que fogem à norma esperada de convivência social.** Contudo, essa imagem ameaçadora (**à norma**) tem um outro efeito no filme, por causa de uma das táticas mais marcantes da produção: o humor. Causam riso a troca do *shampoo* (a partir de 23’e 51); a resistência de Driss em colocar as meias em Philippe, por causa de sua “masculinidade” (a partir de 24’28”); o modo violento como aborda o vizinho de Philippe que desrespeita a placa de proibido estacionar e para em frente ao portão (a partir de 31’40”); o chá quente derramado nas pernas do patrão e a falta de sensibilidade, que causa surpresa em Driss (a partir de 27’55”).

A forma de valoração de diferentes estilos musicais e outras formas de arte também compõe esse eixo de (des)construção das subjetividades de Driss. É inegável que a trilha sonora de *Intocáveis* potencializa várias cenas do filme. Uma delas é quando Driss conhece o banheiro privativo que terá na mansão, completamente oposto ao banheiro da casa da tia. Esse plano é potencializado pela dimensão sonora, com a *Ave Maria* de Schubert (Quadro 30, *Frame 5* e 6). Mas, para além dessa função de potencialização, a música é perpassada pela ordem simbólica que sustenta a narrativa. Temos, assim, a dicotomia: o erudito/clássico x popular.

Por um lado, a música clássica marca a posição de intelectualidade, atribuída à classe de elevado poder econômico da sociedade. Logo, no filme, esse estilo de música é utilizado para caracterizar Philippe que diz ser especialista em Berlioz, faz fisioterapia ouvindo *Ave Maria*, de Schubert, vai à ópera e em seu aniversário uma pequena orquestra se apresenta. A música erudita, contemplada pelas composições de Chopin, Bach, Vivalde e Ludovico Einaudi é, portanto, símbolo da classe aristocrática, da riqueza e da cultura. Por outro lado, Driss, que tem antecedentes criminais e carrega uma história de dificuldades na periferia,

gosta do estilo *folk*, *soul* e R&B, representados pelas canções de Terry Callier e Earth, Wind & Fire.

Nas cenas do aniversário de Philippe, tem-se uma sequência emblemática que demonstra essa dualidade. Apesar de ser uma data festiva, a sequência da apresentação da orquestra atribui um tom melancólico em que a condição de Philippe se estende aos convidados, que assistem à apresentação, mantendo-se quase imóveis, em silêncio (Quadro 7, Capítulo 2). A música clássica é, neste caso, sinônimo de cultura e riqueza, mas, também, de tristeza, de introspecção e falta de movimento corporal. Em seguida, Driss e os demais empregados, ao dançarem ao som de *Boogie Wonderland*, de Earth, Wind & Fire, emprestam seus corpos para fazer o que Philippe não pode mais; e, a alegria que se manifesta pelo movimento, pela dança e pelo sorriso se estende, por sua vez, a Philippe, que se contagia e é afetado, tocado. Eis a celebração de fato.

Outros espaços de produção de subjetividades e de pertencimento das posições sujeito assumidas por Driss e Philippe podem ser elencados a partir das categorias organizadas por Jullier (2012). A primeira função está relacionada ao papel sexual ou de gênero, que é aquele que demanda a virilidade da personagem. Driss, já na entrevista, demonstra esse papel, ao dizer que Magali é a sua motivação para o trabalho. Durante toda a narrativa, ele revela o desejo que sente em relação à secretária de Philippe e tenta conquistá-la: observa seu quadril enquanto alimenta o patrão; convida-a para tomar banho na banheira; tenta beijá-la enquanto ela avalia seu quadro e mostra-se decepcionado ao descobrir que ela tem uma namorada, razão pela qual ela nunca demonstrou interesse nele. Esse papel “viril” também é observado nas duas ocasiões em que Driss contrata garotas de programa, sequências essas sem cenas de sexo explícito: as garotas aparecem desempenhando apenas a função de massagistas eróticas, conforme o anúncio encontrado em meio às correspondências de Philippe.

Até a chegada de Driss, Philippe mantém um relacionamento amoroso com Eléonore apenas por correspondência. A conquista se dá pelas palavras e não pela atração física. Driss desestabiliza essa relação, ao obrigar o patrão a ligar para amada, incentivando-o a enviar uma foto e, ao final da narrativa, promove o encontro dos dois amantes. É Driss também quem promove um encontro de Philippe com uma garota de programa que acaricia suas orelhas, único ponto erótico do corpo que ainda possui.

Trata-se de uma desestabilização também discursiva, em que mais uma vez podemos acionar o investimento de sentidos que envolvem esse corpo ao se deslocar e corromper as práticas sociais que o historiciza (ORLANDI, 2004). Faz parte da memória discursiva, que constitui um corpo com deficiência física, o apagamento do sujeito de desejo. No filme,

colocam-se, em circulação, outros elementos, dentre eles a sexualidade, que aparecem em discursos que são incorporados à genealogia do corpo com deficiência próprias à inscrição dos saberes e poderes na contemporaneidade. Essa forma de irrupção dos discursos sobre a sexualidade desses sujeitos pode, por exemplo, se entrelaçar a outras materialidades fílmicas, como, por exemplo, os filmes *The sessions* (EUA, 2012), *Gabrielle* (Canadá, 2013), *Hasta la Vista!* (Bélgica, 2012).

No âmbito profissional e familiar, é interessante observar o papel ativo de Driss, tanto em relação a sua família como em relação à família de Philippe durante toda a trama. Driss, logo no início da trama, demonstra preocupação com o primo ao vê-lo descer de um carro preto, ao chegar à casa da tia. É ele que, a pedido da irmã, vai tirar o irmão da cadeia e que alerta Philippe sobre o comportamento de sua filha adotiva – e vibra quando ele toma uma atitude. É ele também que encontra a filha de Philippe chorando por causa do término de seu namoro e depois dá um susto no rapaz e o “obriga” a levar *croissants* todos os dias pela manhã para a ex-namorada. Já Philippe instaura uma nova maneira de pensar e de agir, à medida que assume uma postura mais enérgica em relação à filha.

Em relação ao papel situacional, importa destacar o apagamento que ocorre na relação patrão/empregado entre Philippe e Driss. Notamos que todos os demais empregados têm uma relação de obediência às ordens do patrão. Por exemplo, ninguém, exceto Driss, incentiva Philippe a conhecer Eléonore, mesmo sabendo que os dois se correspondem por seis meses, por cartas com forte peso intelectual e emocional, mas nunca se encontraram pessoalmente. O patrão tem confiança em seus empregados que leem e escrevem para ele, no entanto, Driss transgride essa posição, o que desloca os posicionamentos esperados por parte dos empregados. Essa relação pode ser visualizada, por exemplo, na cena em que Magali se espanta ao ver Driss ligando para Eléonore, contra a vontade do patrão. Desse modo, para Driss, não há diferença no tratamento, atitude que permite que Philippe saia da posição de vítima e também aprenda a enfrentar suas fraquezas – principalmente na insistência de esconder sua deficiência.

Em alguns enunciados, Driss ocupa um lugar de resistência ao que historicamente se construiu como o tratamento para com um sujeito tetraplégico. Vejamos:

- (a) (12’15”) Na entrevista de emprego, ao perceber que Philippe não pode se locomover:

Driss: Que falta de sorte!

- (b) (21’37”) Na sequência em que Driss vai buscar o papel do seguro desemprego assinado:

Philippe: Como você se sente dependendo dos outros?

Driss: Não sei, e você?

(c) (1h 17'14') No avião, com Philippe:

Driss: É que você é meio azarado.

(d) (1h 21'22") No avião, com Philippe:

Driss: Você está acostumado a tragédias/dramas, eu não.

Enunciar dessa forma e não de outra pode ser tomada como uma ruptura da parte da constituição de uma subjetividade que seria a esperada por Philippe, que, comumente, ouve colocações sentimentalistas ou fora da realidade, como podemos observar nas entrevistas ao cargo de cuidador, no início do filme. É justamente essa fuga aos preceitos que se apreende na constituição da relação entre o sujeito-patrão e o sujeito-empregado, que, neste caso, não assume uma posição totalmente subalterna, que torna o trajeto discursivo singular nesta produção fílmica.

Essas relações são, na perspectiva sobre a qual nos debruçamos, feixes de relações, cujas estratégias possibilitam determinar pontos de divergência conceituais que coexistem a partir das posições que o sujeito do discurso ocupa em relação ao domínio de objetos de que fala. Dessa forma, filiando-nos a Foucault (2007a, p. 81), “existe um sistema vertical de dependências: todas as posições do sujeito, todos os tipos de coexistência entre enunciados, todas as estratégias discursivas não são igualmente possíveis, mas somente as que são autorizadas pelos níveis anteriores”.

Todas as rupturas subjetivas assinaladas em Driss e Philippe são produtivas, à medida que fazem irromper subjetividades em relação à linearidade da ordem discursiva esperada para esses sujeitos. Esse fenômeno acentua-se à medida que ele é formado por lugares institucionais dispersos e heterogêneos. Nesse processo de escritura de si, os sujeitos são objetivados por diversos domínios que constroem, por sua vez, o que pode e o que não pode existir na prática da representação da normalidade na espessura cinematográfica. Ancorados nessas condições da ordem da linguagem e da ordem da história, que atribuem existência singular às espessuras fílmicas, desloca-se a concepção de um corpo biológico para a de um corpo simbólico e investe-se em uma maquinaria política de produção de subjetividades (individuais e coletivas) e de normalização conforme uma ordem moral, social e discursiva.

Tomando os dois sujeitos como objetos do discurso historicamente constituídos por sua exterioridade, o modo como seus espaços de pertencimento foram construídos no filme funcionam como estratégia para que os sujeitos façam a experiência de si mesmos, a partir de jogos de verdade. Essa construção de subjetividades contínuas e múltiplas, se dá, portanto,

tanto quanto produto de determinações históricas como deslocamento íntimo e se desdobram numa via de mão dupla. Não apenas Driss provoca a ressignificação dos espaços íntimos e sociais ocupados por Philippe, mas também Philippe é responsável pelos rearranjos nas relações estabelecidas por Driss, por exemplo, na união de sua família e no seu novo emprego. Apagamento das pessoas para construção de lugares institucionais a partir de uma ordem diferente daquela até então conduzida, que formam uma (nova) história. Sintetizando esses aspectos, temos a formação do seguinte quadro:

Quadro 31 – Quadro síntese - *Intocáveis*

Biopolítica Relações de saber e de poder	FILME: <i>Intocáveis</i>		Legitimação da prática de normalização
	Plano da visibilidade	Plano da enunciabilidade	
	• Cores quentes e frias, para caracterizar dois espaços da intimidade dos personagens principais: a periferia e a mansão; • Canções clássicas x <i>folk</i>, <i>soul</i> e R&B;	• Apagamento do teor dramático que poderia ser produzido pela tetraplegia; • Dispersão dos sujeitos (personagens principais): filhos/sobrinho, pai, patrão/empregado, trabalhador, amante.	
	REPRESENTAÇÃO		
	• Funcionamento dos espaços a que pertencem o sujeito que vem da periferia e o sujeito milionário tetraplégico; • Transgressão dos corpos para outros espaços íntimos e sociais de ação.		
	(FUNCIONAMENTO D)O DISPOSITIVO		
	• Espetacularizam-se as necessidades de diversas ordens do sujeito com tetraplegia, sua rotina e seu conhecimento intelectual (materializado pelas preferências musicais e artísticas); • Espetaculariza-se uma rede de relações, sobretudo, sociais e históricas, que discursivizam o corpo negro; é um sujeito que ocupa um lugar historicamente atribuído a ele: empregado, pobre, analfabeto, ex-presidiário, morador da periferia; • O funcionamento discursivo se dá pela irrupção de subjetividades múltiplas em relação à prática discursiva construída historicamente para os sujeitos, que são deficientes social e fisicamente.		
DISCURSIVIDADE			
• Possibilidade dos sujeitos transitarem e apropriarem-se de outras subjetividades, produzindo e caracterizando condutas, atitudes e subjetividades; • Produção de formas de existência do corpo com deficiência e do corpo negro, que se estende do âmbito privado para relações sociais diversas; • A normalização se dá pela transgressão de subjetividades e pelos modos de resistência em relação às formas de existência historicamente construídas e atribuídas a esses sujeitos.			
O SUJEITO COM DEFICIÊNCIA			

4.4 COLEGAS

Colegas é um filme de ficção, classificado como comédia. A narrativa tem como personagens principais três adolescentes com Síndrome de *Down*: Stalone (Ariel Goldenberg), Márcio (Breno Viola) e Aninha (Rita Pokk), que, inspirados pelo filme *Thelma & Louise* (1991), fogem do instituto Santa Lúcia, onde moram, em busca da realização de seus sonhos, que era o de reencontrar suas famílias. No filme de 1991, as amigas interpretadas por Gina Davis (Thelma) e Susan Sarandon (Louise), cansadas de suas rotinas monótonas, decidem ir passar um final de semana nas montanhas, longe do marido machista de Thelma e do namorado ausente de Louise. Tem-se, nessa inspiração, um deslocamento significativo, já que a trama narrativa de *Thelma & Louise* e de *Colegas* convergem para um percurso sobre a prática da liberdade sobre si mesmo; trata-se do cuidado de si constituindo esses sujeitos como objeto de conhecimento e de ação, transformando e valorizando regras de conduta e verdades sobre si próprios.

A fim de demonstrar as formas de poder que se aplicam a essa vida cotidiana, que marcam a individualidade e a identidade dos sujeitos, elegemos dois percursos que tratam das emergências subjetivas dos adolescentes protagonistas em *Colegas*, que se inscrevem (a) em práticas institucionais que delimitam posições de subjetividade desses sujeitos e (b) em processos de conversão do sujeito para si mesmo, que, por meio de ações, na prática social, traz à tona a emergência da reinvenção de sua própria existência.

4.4.1 Práticas institucionais e produção de subjetividades

É na microfísica das relações sociais – espaço de luta contínua pelo estabelecimento de verdades – que os sujeitos são construídos e normalizados. A partir dos dispositivos vigentes, diferentes instituições categorizam os sujeitos por sua individualidade e associam a eles uma identidade, “impõem-lhes uma lei de verdade que é necessário reconhecer o que os outros devem reconhecer neles” (GREGOLIN, 2008, p. 94). Nessa produção de subjetividades, ressalta-se, consequentemente, o desejo pelo poder. E, para isso, diferentes campos do discurso legitimam os saberes e práticas sobre os sujeitos.

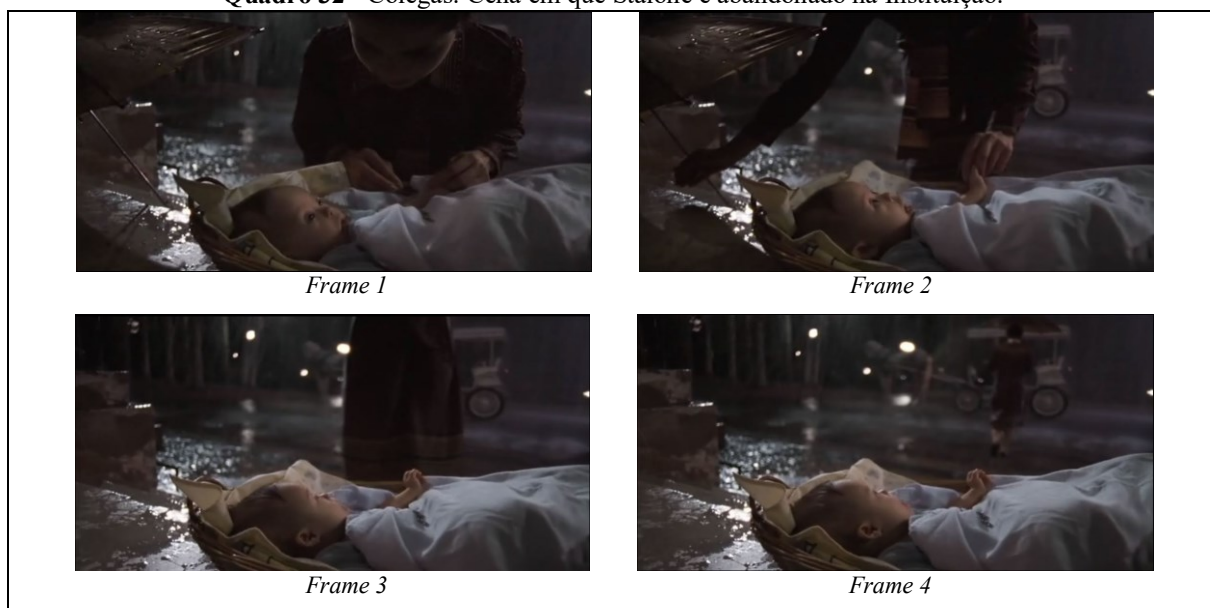
Um dos campos que materializam os conflitos que alicerçam os modos de existência dos adolescentes com Síndrome de *Down* é a família dos jovens, que nos é apresentada utilizando-se do narrador em *off* e com o mecanismo de *flashbacks*. O que esse narrador diz

sobre a história desses sujeitos e o modo como se diz (tanto verbalmente como nas imagens que os adolescentes são mostrados) nos leva a uma família que funciona como agente de operacionalização de relações de poder: é ela que abandona e é também ela produtora de condutas e atitudes (negativas ou não) quando os jovens tentam reencontrá-la; enquanto microestrutura de poder, é a instituição família que atravessa, caracteriza, constitui e produz subjetividades.

Sobre a família de Stalone, o narrador explica que seu nome foi uma homenagem do pai – que se vestia como o personagem Rambo, com cabelo comprido e uma faixa vermelha na cabeça – ao seu ator preferido. Logo depois do nascimento do filho, o pai de Stalone abandonou a família e sua mãe “teve que viajar para cuidar do castelo que o seu avô deixou em Atlântida, aquela cidade debaixo do mar. Stalone não foi porque não sabia nadar. Isso era o que ele contava a todos que perguntavam sobre seus pais” (a partir de 4’02”).

Ao acompanhar as imagens que representam o abandono do bebê pela mãe (Quadro 32), percebemos na composição da cena um dia chuvoso; a câmera fixa colocada próxima ao bebê e os movimentos da criança promovem a sensação de que ela observa a mãe se distanciando e entende o que está acontecendo, apesar de manter-se tranquila. Além disso, temos poucos traços perceptíveis da Síndrome, apenas uma leve alteração no formato dos olhos. Apesar de não estar explícito verbalmente, a composição imagética aponta para a Síndrome como motivo do abandono tanto do pai – que diz que está indo para *Hollywood* fazer um filme – como da mãe.

Quadro 32 - Colegas. Cena em que Stalone é abandonado na Instituição.





Frame 5



Frame 6



Frame 7



Frame 8



Frame 9

Essa é a história de como Stalone chegou ao instituto onde, segundo o narrador, foi “para viver com várias pessoas iguais a ele” (4’25”). Não há menção verbal do que significa “ser igual”. Essa percepção é feita somente pelas imagens de três crianças que brincam (Quadro 32, *Frame 8*): trata-se de uma instituição que abriga pessoas com Síndrome de Down. E “colegas”, título do filme, se refere à expressão que Stalone utiliza para referir-se aos seus “semelhantes”.

Já os pais de Márcio morreram quando ele era criança e suas irmãs o levaram para o instituto. Elas contavam para Márcio que os pais tinham se tornado anjos e estavam construindo uma casa na lua, para todos morarem juntos novamente. As visitas mensais aos poucos se tornaram raras, até que nunca mais aconteceram.

Aninha, por sua vez, tinha pais, mas nunca os conheceu. Eles enviavam presentes para a adolescente com frequência e impunham uma condição para todos se encontrarem: ela deveria se casar com um cantor, no dia de São Judas Tadeu. Percebemos que apesar de não conhecer os pais, Aninha demonstra o carinho que tem por eles ao abrir os presentes, com expectativa, e ao guardá-los organizadamente em seu armário (*frames 7 e 8*, Quadro 33). Ao contrário, os pais parecem desconhecer as condições de Aninha e as características da

Síndrome que ela porta. Além disso, ignoram, também, a realidade do instituto, que tem uniformes padrão para todos os alunos, ao enviar-lhe um sapato de salto alto (Quadro 33, *Frame 5 e 6*).

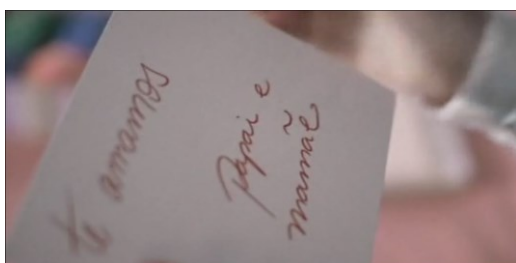
Quadro 33 - Colegas. Ana recebe presentes de seus pais.



Frame 1



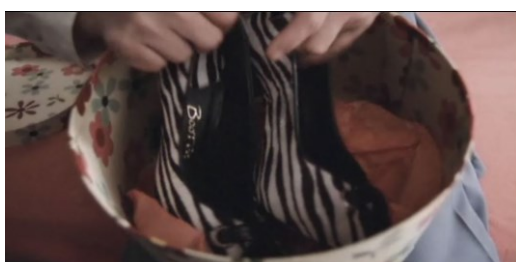
Frame 2



Frame 3



Frame 4



Frame 5



Frame 6



Frame 7



Frame 8

Nota-se que a instituição é convocada, pela família, para a normalização do corpo marcado pela Síndrome, que, para ser “normal”, deve ocupar um espaço específico, junto com outros sujeitos que são iguais a ele – possuem a mesma Síndrome. Essa prática de demarcar um espaço para sujeitos que fogem à normalidade, imposta pelas relações sociais, impõe formas de individualidade que fazem parte de um paradigma de institucionalização vigente

em outros momentos históricos, com o objetivo de abrigar os sujeitos com deficiência que eram estigmatizados e excluídos do convívio social.

Temos, então, o atravessamento discursivo de outro campo, que produz uma forma de existência desses corpos. Trata-se do instituto que abriga exclusivamente crianças e adolescentes com Síndrome de *Down*. A partir da forma como os planos capturam esse espaço, prima-se pela organização dele, dado que meninos e meninas dormem em alojamentos separados, têm hora para acordar, estudar e irem ao refeitório. Há que se observar, sobretudo, a organização das filas pelos corredores ser impecável (Quadro 34).

Quadro 34 - *Colegas*. Organização da instituição.



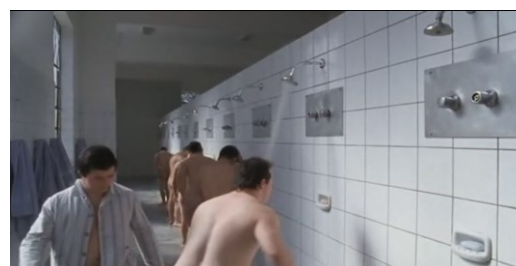
Frame 1 (3'14'')



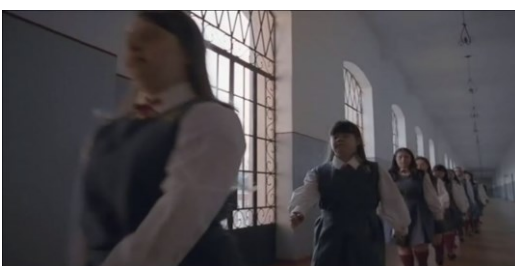
Frame 2 (3'16'')



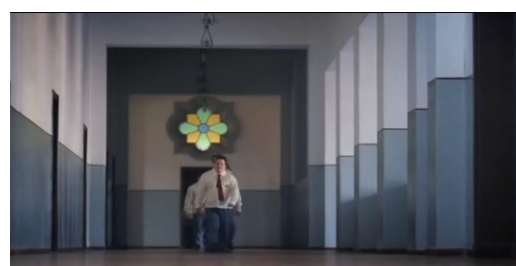
Frame 3 (3'27'')



Frame 4 (3'30'')



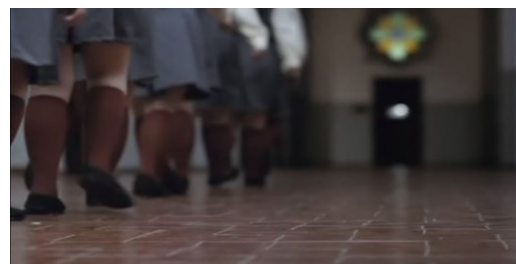
Frame 5 (3'33'')



Frame 6 (5'30'')



Frame 7 (5'32'')



Frame 8 (5'33'')



Exceto durante a refeição, meninos e meninas ocupam espaços diferentes. O modelo de instituição se caracteriza por uma concepção tradicional de organização de instituições escolares e aponta, enquanto estratégia normalizadora, para o exercício de mecanismos de disciplinarização por meio da distribuição dos corpos no espaço físico e temporal. Reproduz, dessa forma, relações de força e se sustenta em práticas discursivas de docilização dos corpos, que preveem o controle minucioso de suas forças, tornando-os mais obedientes e úteis.

O poder disciplinar que organiza o espaço, controla o tempo e que tem como instrumento de controle a vigilância produz, também, saber (MACHADO, 2007) e fábrica individualidades, como parte de um dispositivo político que se articula com instâncias sociais, sobretudo, a econômica. Esses saberes produzidos pela individualização e regulação dos corpos são, segundo Machado (2007, p. XXI) políticos, já que “todo saber tem sua gênese em relações de poder”.

A ordenação dos corpos, enquanto produção histórica desse tipo de instituição, (re)produz “relações de força – dominação, luta e resistência – que as engendram em determinada época e que se instrumentam nos estabelecimentos e nos dispositivos de poder que as mantêm” (LOBO, 2008, p. 345). Lobo considera ainda, fundamentando-se na

perspectiva foucaultiana, que o processo de institucionalização é sustentado tanto pelas práticas discursivas de separação quanto pela validação de saberes que promovem o verdadeiro de uma época. Desse modo,

forma-se então uma política das coerções, que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita (FOUCAULT, 2005, p. 119).

Aqui chegamos a um ponto de conflito que se forma no processo de produção de individualidades pelo instituto. No âmbito do privado, no funcionamento da instituição, os adolescentes atingem a normalidade pela igualdade, por meio da docilização dos corpos, que ocorre pelo domínio do tempo e dos espaços, pela padronização da forma de se vestirem e de se organizarem. Já a normalidade atribuída por sujeitos que estão fora desse espaço, especialmente os policiais que ficam responsáveis pelo caso do sumiço dos adolescentes, é diferente. Há um apagamento da característica que marca os adolescentes – a Síndrome – e espera-se que eles forneçam informações sobre o paradeiro dos colegas que fugiram, quase que como cúmplices (Quadro 35).

Quadro 35 - *Colegas*. Interrogatório dos jovens da instituição pelos policiais escalados para o caso.



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4



Frame 5



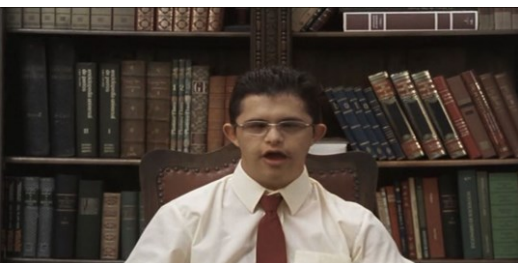
Frame 6



Frame 7



Frame 8



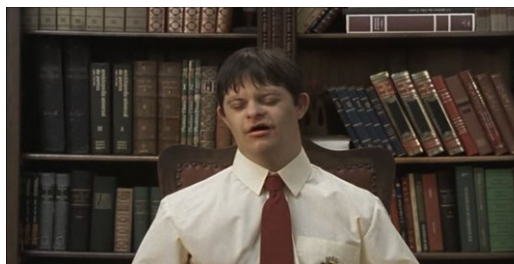
Frame 9



Frame 10



Frame 11



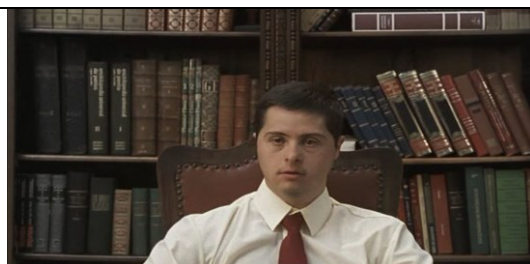
Frame 12



Frame 13



Frame 14



Frame 15



Frame 16



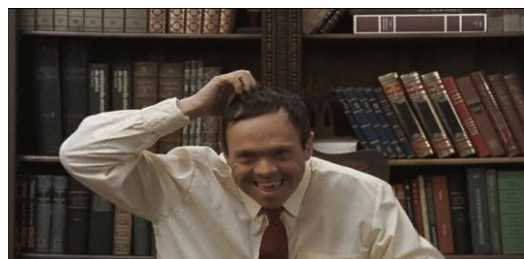
Frame 17



Frame 18



Frame 19



Frame 20



Frame 21

Com a câmera fixa, os rostos dos sujeitos ganham destaque no enquadramento. Em meio às histórias fantasiosas dos adolescentes, os gestos vão ganhando espaço, que uma vez caricaturados, formulam sujeitos que ocupam lugares dispersos; sujeitos desequilibrados mentalmente, sujeitos “perversos” (*Frames* 11 e 17, Quadro 35), sujeitos primatas, sujeitos infantis. Marcas corporais que demonstram os modos de subjetividade que devem exercer os sujeitos ali confinados, cuja deficiência poucas vezes é nominalizada no filme e não justificada pelo discurso médico.

Essas construções vão tomando contornos dispersos na medida em que outros campos do saber se entrecruzam na tessitura da rede discursiva e buscam legitimar as posições do sujeito. Um desses saberes está no discurso jurídico, no tratamento do caso pela polícia. Durante a viagem, Stalone, Márcio e Ana fazem paradas estratégicas para assaltarem lojas de

conveniência, munidos de uma arma de brinquedo. São tratados como bandidos que infringem a lei e suas peculiaridades genéticas, características da Síndrome, são ignoradas ou completamente desconhecidas. A anormalidade reside nessas ações que vão contra a lei e não no desvio da natureza biológica.

Essa imagem se multiplica por meio do tratamento que a mídia dá ao caso. Vejamos trechos de alguns relatos de vítimas, que são entrevistadas pela repórter de um jornal televisivo (Quadro 36):

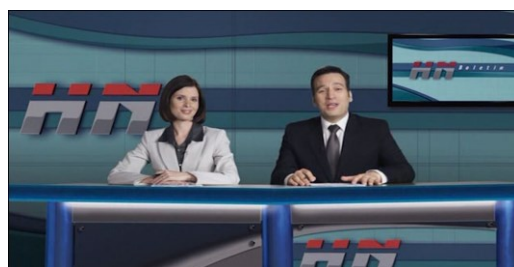
Quadro 36 - Colegas. Entrevistas concedidas pelas vítimas da “gang” para programas televisivos.

Recorte 1:

[início: 20’48”]



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4



Frame 5



Frame 6



Frame 7



Frame 8



Frame 9

Otávio Galvão (âncora 1): Bom dia. Eu sou Otávio Galvão.

Elisa Gíria (âncora 2): E eu, Elisa ...

Otávio Galvão (âncora 1): Começamos mais um jornal de hoje, com o caso dos três palhaços que vêm causando terror por onde passam. [...] Com um carro roubado e fortemente armados, esses três indivíduos fugiram do instituto onde viviam e assaltaram ontem à noite uma loja de conveniência. É com você Novaski.

Gustavo Novaski (Repórter): César, apesar de eles estarem mascarados, você conseguiu identificar algum dos assaltantes?

César Birindeli (Atendente): Não, cara, eles foram muito rápidos, foram bem profissionais, sabe... não deu pra ver muita coisa não.

Gustavo Novaski (Repórter): Você ficou com medo?

César Birindeli (Atendente): (risada) Oh, brother, que é isso? Medo, eu? Tô pra pegar minha faixa azul aí de jiu jitsu. Aí mestre Robertão, tamo junto aí irmão. E comecei a lutar muay thai, cê tá ligado muay thai né? Então, aí se os caras viessem mexer no meu caixa, cara, aí ia ter problema né...

Gustavo Novaski (Repórter): Pra você ver Otávio, a situação aqui não foi nada fácil.

Recorte 2:

[início: 21'53"]



Frame 10



Frame 11

Patrícia Guerra (Repórter): Estamos aqui com o *Simple Jack*, outra vítima da gangue dos palhaços. Bom dia *Simple*, como eles abordaram vocês?

Simple Jack: Eles vieram mesmo no susto, quando percebemos eles já estavam lá, e na ação assim, arma em punho, entendeu, já vieram falando frases estrangeiras, frases de filme, máscaras, eles eram profissionais. E temos aí o Billy Jhon, que é o que tava comigo. Billy Jhon, vem pra cá!

Patrícia Guerra (Repórter): Eles ameaçaram o garoto, correto?

Simple Jack: Ah cê viu? Mas eu já cheguei aqui ó, protegendo aqui e falei: Peraí! Não mexe com a criança não. Se vocês forem fazer isso vão ter que fazer comigo. Chamei pra cima né?! Aí eles já falaram, o líder falou: não, nós não matamos crianças. Aí eu já fiquei mais tranquilo, por um lado, por eles, mas eu fiquei preocupado pelo meu lado, porque não é fácil não, um cara fala assim "não matamos criança", mas e aí por você ser um adulto?

Patrícia Guerra (Repórter): Pra você ver, Otávio, a quadrilha escolhe bem suas vítimas.

Recorte 3:

[início: 35'57"]



Frame 12



Frame 13

Otávio Galvão (Âncora do jornal): Olha, agora nós vamos ao vivo com Patrícia Guerra, diretamente de mais um estabelecimento vítima dessa terrível gangue.

Patrícia Guerra (Repórter): Olha Otávio, nós não estamos no estabelecimento do assalto, nós estamos saindo do culto, com o pastor Tonico, outra vítima da gangue. O senhor conseguiu identificar algum deles?

Antônio Baccili (Pastor): Olha, eram asiáticos, meio esquimó. O que estava conversando comigo já tinha matado um e comido o fígado dele.

Patrícia Guerra (Repórter): Obrigada, nós voltamos a qualquer momento com mais notícias sobre essa sanguinária gangue de palhaços.

Recorte 4:

[início: 46'41"]



Frame 14



Frame 15

Guarda rodoviário (Mario T. Peixoto): O garoto que estava atrás usava um *collant* grudado ao corpo, azul... claro com uma sunga amarela, que combinava com o capacete amarelo. Ele usava também uma capa verde com estrelinhas amarelas, que pra mim era tudo.

Gustavo Novaski (Repórter): Você viu se eles estavam armados?

Guarda rodoviário: Eles estavam a fim de outra coisa, eles estavam a fim de uma farra... se é que cê me entende.

Recorte 5:

[início: 47'26"]



Frame 16



Frame 17

Patrícia Guerra (Repórter): Como o senhor explica, eles usarem frases de filmes para assaltarem os

estabelecimentos?

Jardineiro (Arlindo Mamfrim): Trabalhando na videoteca. Eles veem muitos filmes lá e eles decoram as frase dos filme... eles gostam de ficar falando aquelas frases que os artista fala... O Stalone sabe até a fala do filme “O Corintiano”... ele sabe todas as palavra que o Mazzaropi fala e até a música que o Mazzaropi ele fala também. Ele canta.. pede pra ele que ele canta nheco nheco..

Destaca-se, nesses depoimentos, o movimento ficcional dinamizado pelo discurso midiático que concerne no relato dos acontecimentos a partir de diferentes versões e ponto de vista, que constroem diferentes “verdades” sobre os acontecimentos. As vítimas relatam as abordagens a partir dos elementos que queriam destacar, como podemos ver no Recorte 2 (Quadro 36), o relato do empresário da banda *Simple Jack*.

Esse modo de caracterização da criminalidade tem a ver com a preocupação moral com as enfermidades. Trata-se, segundo Foucault (2001), da emersão da concepção da criminalidade monstruosa, que tem seu ponto de efeito não na natureza e na desordem das espécies, mas no próprio comportamento. Dessa forma, tem-se, em *Colegas*, a apropriação de um tipo de monstruosidade que carrega uma memória discursiva, que é descrita a partir de suas vertentes epistemológicas. Podemos visualizar uma amostra desse processo aos 50’e 35” de filme, em que são exibidas cenas de um programa de entrevistas televisivo. Nele, alguns convidados tentam analisar os acontecimentos envolvendo os adolescentes pautando-se em suas “verdades”. Vejamos o Quadro 37:

Quadro 37 - *Colegas*. Entrevistas concedidas pelas vítimas da “gang” para programas televisivos.



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4



Frame 5



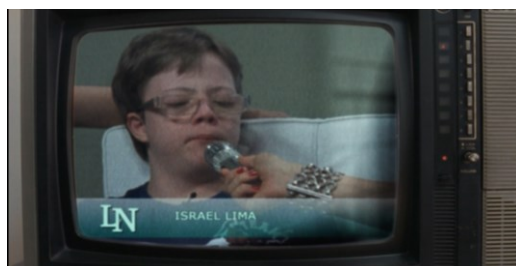
Frame 6



Frame 7



Frame 8



Frame 9

[início: 50'35"]

Psicólogo (Rodrigo Avelino): É, essa figura do palhaço nada mais é do que uma forma irônica e até mesmo debochada que eles encontraram de dizer o que pensam da nossa sociedade.

Apresentadora: Olha, que interessante.

Psicólogo: Mas olha, é preciso muito cuidado.

Apresentadora: Por que, Rodrigo?

Psicólogo: Porque são deficientes mentais, vivendo um mundo lúdico do cinema.

Mãe: que que é isso?

Policial: Eu vou pedir aqui a atenção da senhora mãe, pelo seguinte, nós estamos falando de sequestro e isto aqui é um crime hediondo, dispensa qualquer comentário.

[...]

Apresentadora: Olha, vamos conversar, eu quero conversar com Israel, porque eu acho que o Israel é o mais interessado nisso tudo, não é? É ou não é?

Plateia, em coro: É.

Apresentadora: Então vamos falar com o Israel. Tudo bom? Israel, conta pra gente, pra essa plateia maravilhosa, e pra esse pessoal querido que tá assistindo a gente em casa, você é perigo?

Israel: Eu sou muito, mas muito perigoso (som imitando um animal feroz)

[risadas]

Notamos que a declaração de Israel, a criança com Síndrome de *Down* convidada para o debate no programa, revela também uma declaração “fictícia”, no sentido de ser criada, fantasiosa. Postura essa deturpada ou ignorada em vários momentos da trama, como, por

exemplo, no relato do pastor, que acreditou nas histórias contadas pelos jovens (Recorte 3, Quadro 36). Essas declarações não são ditas de um lugar qualquer, mas são enunciados que legitimam a subjetividade construída para esses sujeitos com Síndrome de *Down*, nesse contexto de discussão sobre os atos praticados. Israel diz “ser perigoso” porque é a posição de criminoso que lhe é atribuída nesse regime regulador construído pela mídia para noticiar o caso.

Conforme destacado anteriormente, a dispersão desses discursos institucionais – da família, do instituto, do discurso jurídico, da psicologia, da mídia – demonstra como eles exercem formas de poder que “categoriza o indivíduo, marca-o sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm de reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos” (FOUCAULT, 2010a, p. 278).

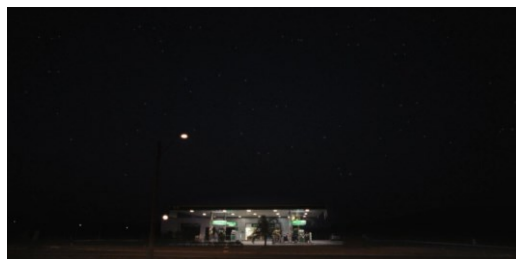
Temos, contudo, três sujeitos, os protagonistas do filme, que trazem à tona a emergência da reinvenção de sua existência. Há um elemento narrativo que provoca tal prática: derivadas de suas respectivas histórias de vida, Stalone quer conhecer o mar, para poder reencontrar sua mãe em Atlântida; Márcio quer voar, para ajudar seus pais a construírem a casa na lua e Aninha quer se casar com um cantor, no dia de São Judas Tadeu, para atender ao pedido dos pais e, assim, poderem se encontrar. Tomemos, então, o segundo processo a que nos propomos abordar.

4.4.2 A reinvenção de si e a produção de subjetividades

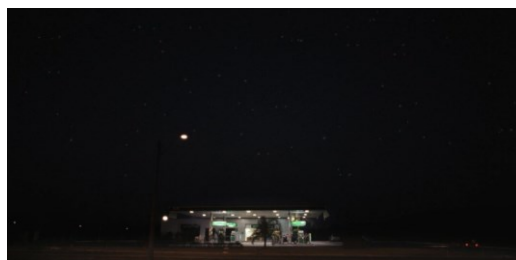
Na cena de abertura do filme, uma câmera fixa mostra o céu estrelado e, ao centro, há um posto de gasolina. Um carro vermelho, que seguia pela estrada, adentra a um posto de combustível (Quadro 38). O narrador em *off* faz uma colocação um tanto emblemática, já que não apresenta o nome de qualquer personagem, nem descreve a sequência. Apenas anuncia uma “frase de efeito” pela qual traça o que viria a ser o principal perfil daqueles jovens felizes: “eles adoravam filmes!” e “filmes são inspiradores”. Eis o que anuncia na íntegra:

Quadro 38 - *Colegas*. Cena inicial.

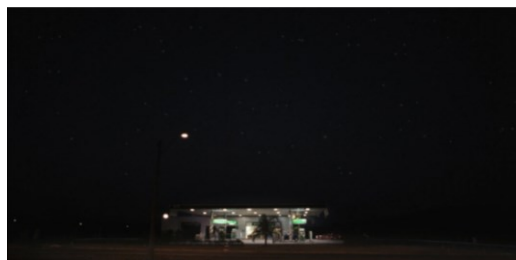
Narrador em off: Não sei onde ouvi, mas me lembro de um ator em um filme que dizia “O nosso destino, é a gente quem faz”. E acho que é por isso que eles adoravam filmes. Os filmes são realmente inspiradores.



Frame 1



Frame 2



Frame 3

Algumas questões já são suscitadas: quem são “eles”? Se considerado que a leitura sinopse do filme precede o assistir ao filme – razão de se escolher este e não outro filme para assistir – pode-se partir da possibilidade de que “eles” sejam os adolescentes com Síndrome de *Down*. Tomando isso como pressuposto, como considerar o termo “inspiradores”. Para quem é inspirador? Uma das possibilidades é que essa colocação estaria se referindo apenas ao interior da trama, portanto se restringiria a “eles”, personagens protagonistas que “adoravam filmes”. Já outra possibilidade é que *Colegas* viria a ser inspirador a outrem não “portador” da mesma Síndrome (espectador?), referindo-se ao “fora de campo”, aos desdobramentos exteriores em que os sentidos produzidos no filme poderiam circular.

Além disso, ao citar a afirmação de que “o nosso destino, é a gente quem faz”, o narrador traz à tona a complexa (e interminável) discussão sobre a crença no destino, que pode ser potencializada se considerarmos que “eles” se refere aos adolescentes com Síndrome de *Down*. Uma vez que por muito tempo, muitos sujeitos – família, instituições – falaram em

nome das pessoas com alguma deficiência, como é possível verificar na seção anterior, hoje em dia, a afirmação lança o questionamento sobre a capacidade de as pessoas com a Síndrome tomarem suas próprias decisões.

Decorrente das colocações que fizemos do tópico anterior, essa “tomada de decisões” tem a ver com a expressão das lutas em torno dos dispositivos identitários assinalados, em que os adolescentes, enquanto sujeitos do discurso, buscam fazer a experiência de si mesmo, atribuindo-lhes subjetividades que se chocam com aquelas construídas historicamente e socialmente. No filme, o processo de metamorfose dos adolescentes se materializa por meio de três elementos: as máscaras, a arma de brinquedo e as fantasias encontradas no circo.

Quadro 39 - *Colegas*. Após lancharem, os adolescentes saem sem pagar e Marcio mostra a arma.



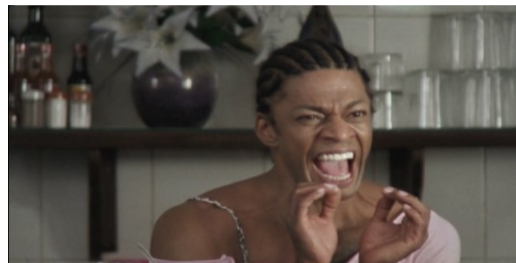
Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4



Frame 5

As máscaras, apontadas na ocasião da fuga como disfarce, a arma e as fantasias suspendem a realidade até então conhecida e constroem uma nova identidade, uma nova função na sociedade. É preciso abandonar a padronização dos uniformes do instituto e esses elementos dão um novo rosto e um novo corpo aos personagens. A narrativa visual materializada no modo de se vestir investe valores e práticas, viabilizando que os adolescentes

sejam “o outro”, com poderes e posições instauradas em outras condições de possibilidade de relações sociais. É a posição de bandidos que os adolescentes passam a ocupar.

A experiência de si também passa pela sexualidade dos jovens, que é manifestada em Márcio ao pegar uma revista direcionada ao público masculino durante o assalto à loja de conveniência no posto de combustível e em Stalone e Ana, na consumação de seu casamento. A forma como essa sexualidade é apresentada difere daquela apresentada, por exemplo, por um colega do instituto, ao dar seu depoimento para os policiais (*Frames* 11 e 19, Quadro 35). Trata-se, no depoimento, de uma (re)ação mais “incontrolável” do que aquela apresentada pelos protagonistas. Até mesmo o efeito de imaturidade construído nessa sequência de depoimentos não se iguala às atitudes apresentadas pelos protagonistas. Este é, a propósito, um parâmetro importante para percebemos os deslocamentos identitários entre os adolescentes que permanecem no instituto e os protagonistas que fogem de lá, que passam a agir socialmente.

Stalone, Marcio e Ana, ao abandonarem o instituto, criam uma outra normalidade para os seus próprios corpos, em comparação com os sujeitos que continuam trancados naquele espaço de observação, que permanecem excluídos por serem “diferentes, anormais”. Longe da imagem caricatural atribuída aos internos, os personagens principais se mostram seguros e maduros para assumirem diferentes posições, seja em relação a sua sexualidade, ao casamento, às estratégias que utilizam para praticar os assaltos ou a outras habilidades, como Stalone, que sabe dirigir um automóvel, apesar de sempre viver no instituto e, aparentemente, nunca ter tido contato com a prática real. Em sua visibilidade, apesar de conterem traços da Síndrome, esses corpos neutralizam o exagero dos gestos e produzem discursivamente formas de transgressão, modos de resistência. Ser bandido, ser marido/mulher, ser ativo sexualmente constitui a produção de subjetividades, de verdades e, conseqüentemente, de normas.

Quadro 40 – Quadro síntese - *Colegas*

Biopolítica Relações de saber e de poder	FILME: COLEGAS Plano da visibilidade • Narrador em <i>off</i>; • Trechos de falas de filmes famosos; • Planos geral e médio para a apresentação do instituto; • Plano próximo, câmera fixa e gestos caricaturados no “depoimento” dos alunos do instituto; • Máscaras, a arma de brinquedo e as fantasias utilizadas pelos adolescentes para assaltarem; Plano da enunciabilidade • Corpo com deficiência capaz de transfigurar subjetividades historicamente atribuídas a eles; • Dispersão do sujeito: alunos, filhos, colegas, adolescentes desequilibrados, perversos, infantis, bandidos perigosos, ladrões.		Legitimação da prática de normalização
	REPRESENTAÇÃO • Posições-sujeito construídas no interior de práticas institucionais, materializadas pela família e pelo instituto onde as crianças moram, enquanto instituições; • Distribuição dos corpos no espaço físico e temporal da instituição; • Transgressão dos corpos para outros espaços sociais de ação.		
	(FUNCIONAMENTO D)O DISPOSITIVO • Espetacularizam-se a relação dos adolescentes com suas respectivas famílias (história de vida), sua paixão pelos filmes, sua rotina no instituto e sua sexualidade; • Funcionamento discursivo das instituições e do saber jurídico, da psicologia e da mídia, que demonstram o modo como a Síndrome e os atos praticados pelos adolescentes são enunciados e constroem, consequentemente, verdades sobre esses sujeitos.		
	DISCURSIVIDADE • Enquanto microestruturas de poder, as instituições produzem e caracterizam condutas, atitudes e subjetividades; • Produção de formas de existência do corpo com deficiência, que se dá no conflito entre a obediência disciplinar (materializada na ordem instituída na rotina no instituto) e a construção de outras condições de possibilidade de relações sociais; • A normalização se dá pela transgressão de subjetividades e pelos modos de resistência em relação às formas de existência historicamente construídas e atribuídas a esses sujeitos.		
	O SUJEITO COM DEFICIÊNCIA		

5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O DOMÍNIO CINEMATOGRAFICO: CORPO, SUBJETIVIDADE, NORMALIZAÇÃO E BIOPOLÍTICA

As relações de poder são, antes de tudo, produtivas.
(FOUCAULT, 2007d, p. 236)

Conforme destacado neste trabalho, a visibilidade do corpo com deficiência está presente em produções cinematográficas desde o surgimento deste dispositivo de registro. A oscilação das demandas histórico-sociais e econômicas construiu e produziu diferentes modos de ver e de enunciar a normalização desses corpos e as rupturas discursivas entram em jogo nesse processo de significação do sujeito: transita-se pelos efeitos de humor, de admiração/horror pelo diferente, de sensibilização e de humanização.

Tratamos, neste trabalho, sobre o discurso cinematográfico contemporâneo, particularmente produções cinematográficas lançadas após o ano 2000. O dispositivo discursivo e a representação foram conceitos significativos para mobilizar os procedimentos de significação do corpo com deficiência nessas materialidades e, para esse espaço de finalização do texto, trazemos algumas considerações sobre as estratégias e regularidades encontradas.

Primeiramente, a partir do que foi destacado sobre o dispositivo, segundo o projeto foucaultiano, é possível afirmar que o dispositivo da espetacularização da intimidade, operacionalizado no *corpus* de pesquisa, é formado por um conjunto de elementos prático-discursivos em torno do sujeito com deficiência, que, dispersos, se materializam em práticas institucionais – escola, família, igreja, hospital etc. A urgência histórica, à qual esse dispositivo surge como resposta, vem, desde o nascimento do capitalismo, da necessidade de minimizar os desvios, tomando como critério a anormalidade. De uma preocupação individual, que permanecia no seio da família, essa forma de visibilidade do sujeito com deficiência ganha um *status* de discurso e, por ser produtivo do ponto de vista econômico, filosófico e científico, passa a operar sobre a necessidade de inclusão social desses sujeitos.

Esses regimes de verdade implicam complexas relações de saber e de poder sobre esses sujeitos, já que “a verdade não existe fora do poder ou sem poder” (FOUCAULT, 2007d, p. 12). A fim de investigar a materialização das descontinuidades e regularidades desse processo no domínio cinematográfico, a pergunta que norteou este estudo foi: de que modo o dispositivo da espetacularização do corpo, por meio da construção de redes de

enunciação sobre a deficiência no e pelo discurso cinematográfico, legitima a prática de normalização, enquanto mecanismo da biopolítica? Com base nesse questionamento, estabelecemos como objetivo principal deste trabalho compreender o modo como o dispositivo da espetacularização da intimidade do corpo com deficiência, a partir de amostras de histórias, de necessidades e de afetos, organiza a prática discursiva cinematográfica contemporânea e coloca em funcionamento jogos enunciativos, a partir de uma conduta ética do campo individual, social e político.

O movimento teórico-analítico empreendido possibilitou a abordagem de quatro funcionamentos: a relação entre o plano da visibilidade e da enunciabilidade; a forma de representação; o funcionamento do dispositivo; e a discursividade que produz diferentes modos de normalização do sujeito com deficiência. Nesses trajetos, que foram destacados nos quadros síntese, ao final da interpretação de cada materialidade, reconhecemos um modo de existência, em que a produtividade desses sujeitos em espaços íntimos ecoa socialmente, o que favorece a condição para a vivência da cidadania.

Considerando esse processo como uma técnica de produção de saber, atravessado por relações do poder que caracterizam as práticas da biopolítica, os resultados apontam para a constituição de um corpo disperso em práticas discursivas que se constrói a partir de regularidades, que dizem respeito ao “conjunto das condições nas quais se exerce a função enunciativa” (FOUCAULT, 2007a, p. 163), o que assegura e define a existência dos enunciados sobre a deficiência, na e pela espessura filmica.

A forma como os corpos são construídos, estruturalmente e discursivamente, revela funcionamentos diferentes “dentro de um quadro histórico, determinado por relações exteriores” a eles do qual não são a origem nem do dizer nem do fazer (MILANEZ, 2013). Os lugares de enunciação desses sujeitos demonstram a inscrição e intervenção social do que, a princípio, seriam suas experiências mais íntimas, revelando, assim, o cuidado consigo mesmo e com o outro, enquanto práticas que definem condutas pessoais e sociais da convivência com as deficiências.

Esse processo, além de demonstrar o modo encontrado para estabelecer um regime do olhar os sujeitos com deficiência, ratifica que “há um conjunto de procedimentos que controlam a nossa maneira de viver e que determinam nossa forma de estar no mundo. Isso não quer dizer que estamos assujeitados a essa história, mas que fazemos parte dessa engrenagem” (MILANEZ, 2013, p. 373). Há uma série de relações sociais e históricas que localizam os corpos em determinadas categorias que atestam, por sua vez, uma ordem discursiva que age sobre esses corpos, em sua vida cotidiana, privada, transformando esses

indivíduos em sujeitos do discurso. Temos, assim, lugares de sujeitos que ocupamos, numa produção histórica de subjetividades, que pertence, segundo Revel (2005, p. 85),

à descrição arqueológica da constituição de um certo número de saberes sobre o sujeito, à descrição genealógica das práticas de dominação e das estratégias de governo às quais se pode submeter os indivíduos, e à análise das técnicas por meio das quais os homens, trabalhando a relação que os liga a si mesmos, se produzem e se transformam.

Esse lugar é, entretanto, deslocado continuamente, constituído de uma série de subjetividades construídas tanto por condições históricas externas sobre si como nas resistências subjetivas que se dão no domínio da intimidade, do próprio sujeito. Na esteira de Milanez (2013, p. 377), compreendemos subjetividade como uma “marca formal, moral e discursiva que brota do desejo do sujeito em contradição com as condições de harmonia que o mundo e suas relações a montaram enquanto sujeito e que foram ao longo do tempo por ela assumidas como verdadeiras”. Vejamos, então, como compreendemos a construção de subjetividades no *corpus* de pesquisa, por meio dos modos de enunciar o corpo com deficiência.

Ola, Sergey, Edward, Doménique, Philippe, Márcio, Ana e Stalone são corpos marcados em dimensões e intensidades diferentes. Corpos que projetam para si e para o outro desejos, angústias, frustrações individuais e coletivas. Corpos que, cada um à sua maneira, enunciam e pela ordem do olhar, enquanto processo interpretativo, constroem posicionamentos discursivos. Nessa perspectiva,

o corpo é o sujeito em sua materialidade, o sujeito em si, sujeito de corpo de linguagem, que funciona por ser constituído por e na memória discursiva, que é espaço de interpelação. O olhar, por sua vez, é tanto gesto de interpretação opticamente possível no discurso, como a espessura material que, como o corpo, significa também quando olhada no discurso. É o olhar-gesto que interpreta o olhar-espessura material (HASHIGUTI, 2008, p. 68).

Um desses olhares é o olhar da superação, presente com maior força nos documentários do que nos longas-metragens. Nessas materialidades, apenas Ola não está nessa ordem. Apesar de ter recuperado alguns movimentos, ela não fala e depende de outras pessoas para realizar ações de necessidades básicas. O que enuncia é seu corpo e não o verbal. E é essa marca corporal, na ordem do olhar, que constrói o apelo à emoção, à comoção. Um recorte possível para a visualização dessa marca está logo na revelação do título do filme, em que temos a transição de dois planos por meio da técnica da sobreimpressão (DUBOIS, 2011).

Divisão e multiplicação de imagens que revelam olhos lacrimejados da mãe, olhando para o alto, e o olhar impreciso e distante de Ola (Quadro 41).

Após a transição dos quadros, ainda ouvimos Ewa cantar, enquanto nos aproximamos do rosto de Ola, por meio de um *zoom*. Pelo modo de enquadramento, pela perspectiva que se toma do sujeito-objeto e pela aproximação da câmera, o funcionamento do *status* desse enunciado se constrói pela dor, pela incapacidade e pela dependência, da mãe e da filha. Em relação com a memória e a história, a composição nos leva a atribuir à deficiência uma imagem de sofrimento e de pena, regime discursivo este predominante em alguns recortes histórico-sociais.

Quadro 41 - *Acordando Ola*. Cenas iniciais do documentário *Acordando Ola*.



Já Marcio, Stalone e Ana, personagens principais do filme *Colegas*, possuem também traços corporais que permitem a visualização da deficiência. Entretanto, os efeitos produzidos não são os mesmos que no documentário, uma vez que temos algumas estratégias que possibilitam a construção de outras enunciabilidades. Uma delas é o tom fabular atribuído à narrativa, obtido por meio da ficcionalização do enredo. O funcionamento discursivo da emoção, neste caso, não tem contornos apelativos, mas constrói-se a partir do corpo que transfigura seu mundo e expressa a capacidade de se metamorfosear, de desejar, de viver e de atravessar resistências.

Outra estratégia, também presente em *Colegas*, que aparece com mais vigor em *Intocáveis* é o humor. Enquanto elemento estratégico da trama, o humor refina os sentidos, fazendo com que o filme escape de uma mera utilização pedagógica, que clama pela piedade e

comoção dos espectadores, a partir de emocionantes (e tristes) histórias de vida, que ou são tragicamente surpreendidas por uma limitação física (Philippe) ou que lutam pela sobrevivência na periferia da cidade (Driss). O espectador do filme que lê a versão reeditada do livro *Le second souffle* percebe, logo no início, que toda a carga dramática da tragédia ocorrida com Philippe na vida real é apagada. Na produção fílmica, temos apenas alguns momentos em que Philippe passa mal, durante a madrugada. Afasta-se de possíveis dramas e/ou dificuldades que esse sujeito possa ter, em uma relação direta com a deficiência. O foco, no filme, é compreender como a improvável amizade entre homens tão diferentes pode se tornar intensa, sem qualquer impedimento por causa da tetraplegia ou da pobreza. O viés cômico e dramático se dá em relação às diferenças culturais, sociais e econômicas e não pelas dificuldades que poderiam existir com a deficiência física.

As deficiências – social no caso de Driss e física no caso de Philippe – não são perceptíveis apenas no corpo negro e no corpo imóvel, mas precisam de elementos externos para se sustentarem: é preciso entrar em contato com a casa da tia de Driss, na periferia, e Philippe precisa de um elemento externo, a cadeira de rodas. Essa forma de construção do corpo com deficiência pode ser visualizada na abordagem dos policiais, que só acreditam que Philippe não pode andar quando veem a cadeira no porta-malas (*Frames 1 e 2*, Quadro 42) e no comentário de Driss, quando escolhe uma foto de Philippe para enviar para Eléonore: “Nesta aparece a cadeira, mas parece que não tem nenhum problema” (*Frames 3 e 4*, Quadro 42).

Quadro 42 - *Intocáveis*. A identificação da deficiência de Philippe.



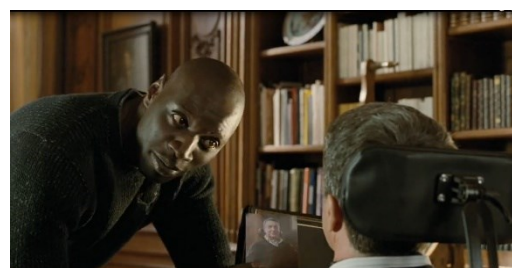
Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4

Outra forma de enunciação está em Sergey e em Doménique. Nesses casos, o plano verbal e a imagem em movimento têm papel fundamental na compreensão desses sujeitos. Isso porque, a construção desses sujeitos se dá mais pelo modo de vida enunciado do que no plano da visibilidade de seu corpo. Sergey, por exemplo, aparece em várias cenas caminhando sem o auxílio de bengala, ou mesmo quando desempenha algumas tarefas com mais êxito que sua colega (Quadro 18¹). O mesmo acontece com Doménique; apenas os *frames* recortados não possibilita visualizar qual é a deficiência do garoto. Para isso, precisamos da imagem em movimento, da verbalização dos depoimentos e do corpo em ação, em relação a elementos externos.

Por fim, Edward, em *Masters*, possui marcas corporais visíveis, mas que não produzem a apelação para a emoção. No documentário, o eixo condutor é o deslocamento de uma memória sobre a capacidade corporal na melhor idade. A capacidade biológica é superada pela possibilidade histórico-social das relações interpessoais, cuja dedicação para realizarem o desejo de um colega dá visibilidade a uma prática que pode inspirar tanto o cuidado de si mesmo como o cuidado com o outro.

Como é possível verificar, o modo como os sujeitos com deficiência são construídos nas materialidades fílmicas diz respeito a momentos de irrupção, em que “o sujeito foge dos grilhões de sua história para reinventar-se a si” (MILANEZ, 2013, p. 377). Doménique, Sergey, Edward, Philippe, Stalone, Ana e Marcio são lugares de resistência à constituição de sujeitos construídos histórico-socialmente, por muito tempo tidos como verdadeiros.

Especialmente Doménique, Sergey e Edward rompem com as condições de sujeitos incapazes e inúteis para construírem as suas verdades. É como se transgredissem os lugares socialmente marcados para ocupar. Philippe, em *Intocáveis*, por exemplo, na primeira vez que ele sai com Driss de carro (3’50”), o cuidador deveria acomodar Philippe em um carro adaptado. Esse é o lugar que Philippe, na condição de cadeirante, deveria ocupar. O cuidador, entretanto, não aceita carregar o patrão “como um cavalo” e coloca-o em outro carro. Esse tipo de situação está presente em vários outros momentos já destacados: quando Philippe fuma maconha, recebe uma massagista oriental em sua casa, se impõe perante a filha, que não respeita os empregados da casa, ou quando engana o amigo vendendo um quadro que Driss pintou como se fosse de um pintor profissional. Nota-se que essas ações não são apenas práticas de um indivíduo qualquer, mas elas vão de encontro às condições impostas ao sujeito privado de movimentos, que na norma social é um sujeito que não tem desejos sexuais, que

¹ Capítulo 4.

não deve cometer qualquer deslize em relação a sua saúde e que é, em sua essência, frágil. Por isso, a afirmação de que se trata de uma “ruptura da parte da constituição de sua subjetividade, pois foge aos preceitos que capturamos da sua constituição enquanto sujeito (MILANEZ, 2013, p. 377)”.

Em *Colegas*, temos o mesmo movimento. Entretanto, as subjetividades, que se constroem na ruptura de uma ordem estabelecida, são consideradas negativas, já que os adolescentes agem por meio de assaltos, ameaças e desrespeito. Ela é negativa não pela ação em si, mas pela transgressão de um espaço que, *a priori*, não deve ser ocupado por sujeitos com Síndrome de *Down*, amáveis e ingênuos em sua essência, segundo o discurso verdadeiro construído para esses sujeitos. A estratégia, adotada pelos adolescentes que utilizam máscaras para assaltar, faz “emergir a busca pelo discurso verdadeiro” (MILANEZ, 2013, p. 378) demonstrando que eles são capazes de agir socialmente. Segundo Milanez,

a questão é mais ou menos assim: se eu sou isto mais aquilo e aquilo outro que talvez nem tive a chance de escolher, eu quero como Alice conhecer a verdade daquilo que não me é dado a ver. A incitação das vontades interditadas na ruptura com a história de um sujeito determinado é que regularão quais são os fatos dos acontecimentos discursivos que me vão fazer diferente do que eu sempre fui (MILANEZ, 2013, p. 378).

Nessa perspectiva, o que dizer, então, sobre *Ola*, já que, pela ausência de movimentos independentes e de enunciação, não seria possível afirmar algo sobre sua subjetividade. Para nós, essa ruptura não acontece necessariamente com *Ola*, mas se estende aos sujeitos que estão em contato direto com ela. E é aí o ponto nevrálgico de nossa pesquisa: corpos tão dispersos – considerando todas as materialidades – formam uma unidade discursiva a partir de sua produtividade, que se dá tanto com o próprio sujeito quanto com o outro. E, essa produtividade está no exercício e na ruptura das subjetividades, que está na esteira da vontade de saber: “a vontade está no domínio do interdito, porque ela não é dada, não é mostrada, é apenas incitada” (MILANEZ, 2013, p. 379).

Confirmamos, assim, as duas possibilidades de funcionamento propostas, que consistiram em: (a) conceber que o discurso cinematográfico, ao promover as condições para o exercício do olhar a deficiência, gerencia o processo de transformação do ordinário para o cinematográfico, em que se colocam em jogo a luta pela construção de verdades; e (b) afirmar que o dispositivo investe, no campo cinematográfico, em uma maquinaria política de produção de subjetividades e de normalização, e uma das regularidades discursivas que sustentam essa prática é a transição de um discurso de “anormalidade” para uma

“normalidade parcial produtiva”. Além disso, é a produção dessas subjetividades que sustentam a tese desse estudo: o dispositivo da espetacularização da intimidade do sujeito com deficiência é uma forma de agenciamento da ficcionalização do corpo que tanto coloca em funcionamento jogos enunciativos entre o real e a representação, quanto produz desdobramentos estratégicos para a normalização. Essa relação, que encontra no cinema um suporte de visibilidade e de enunciabilidade, constitui um complexo instrumento político de regulação da população. A deficiência deixa de ser uma questão limitada à família e se torna uma questão social, em que diferentes domínios discursivos entram em relação para gerenciar as possibilidades de reconhecimento de si e inserir esses sujeitos em sistemas de utilidade.

Temos, desse modo, a emergência discursiva de um governo do corpo que se constrói a partir de uma maquinaria política de produção de subjetividades. Em uma perspectiva ético-política, segundo Foucault (2010, p. 283), “talvez, o objetivo hoje em dia não seja descobrir o que somos, mas recusar o que somos”. Enquanto exercício de poder, esse processo é um modo de ação entre o individual e o coletivo, entre o privado e o público, pois “aquilo que define uma relação de poder é um modo de ação que não age direta e imediatamente sobre os outros, mas que age sobre sua própria ação. Uma ação sobre a ação, sobre ações eventuais ou atuais, futuras ou presentes” (FOUCAULT, 2010a, p. 287). Isso posto, as relações de poder que perpassam os sujeitos com deficiência na contemporaneidade produzem corpos produtivos porque funcionam como estratégias discursivas que atendem a uma demanda da política moderna, que consiste em colocar o sujeito com deficiência na cadeia produtiva, tornando-o, assim, um sujeito parcialmente deficiente.

O levantamento desses regimes enunciativos sobre o corpo com deficiência revela, também, em seus entrecruzamentos discursivos constitutivos, táticas de visualização desenvolvidas em diversos campos do saber que permitiram a criação de “corpos legíveis”. Ao tratar sobre as contribuições foucaultianas para uma historicização do corpo, Bert (2006) afirma que o corpo, que é tanto individual como coletivo, torna-se o ponto de articulação entre o nível anatômico e político ou biopolítico. Nessa perspectiva, acreditamos que as reflexões e investigações sobre o sujeito com deficiência como um corpo produtivo podem partir dos pontos de contato entre o corpo, a vida e o poder, considerando o conjunto das realidades sociais e das práticas de poder que constituem essas relações.

O que se colocou em questão aqui não foi tomar o cinema apenas como uma técnica de visualização, mas como uma superfície de inscrição em função da singularização do sujeito com deficiência, o que implica considerar a gestão da população, em consonância com os discursos autorizados a circular e com as respectivas formas de poder que os justificam, na

contemporaneidade. Isso porque é no social que se definem as posições-sujeito, marcadas pelas transformações históricas e pelos deslocamentos de subjetividade e para a subjetivação dos corpos com deficiência. É no social que os sujeitos se inscrevem em práticas discursivas, pelas diferentes formas de linguagem, e as realizam em forma de ação.

É também no social que as relações de poder que constituem a inscrição dos sujeitos nos discursos estão presentes, numa certa “economia política do corpo”:

[...] o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade também é um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (FOUCAULT, 2005, p. 25-26).

Os saberes e as formas de controle desse corpo, que podem ser diversas, segundo o filósofo, constituem o que ele chama de “tecnologia política do corpo”, que podem recorrer a diferentes tipos de instituição para se legitimarem e produzirem seus efeitos. Esse exercício do poder “opera sobre o campo de possibilidades em que se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos; ele incita, induz, desvia, facilita ou dificulta, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite, coage ou impede absolutamente mas é sempre um modo de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir” (RABINOW; DREYFUS, 2010, p. 288). Trata-se do biopoder, ou o “poder sobre a vida”, que conheceu profunda transformação a partir do século XVIII. O poder de soberania – “o velho direito de *causar* a morte ou *deixar* viver” foi substituído por uma série de intervenções e controles reguladores: uma biopolítica da população, caracterizada pelo poder de “causar a vida ou *devolver* à morte” (FOUCAULT, 2009c, p. 152).

Para Foucault (2009c), o século XVIII marca a emergência dos fenômenos próprios à vida humana, à ordem do saber e aos mecanismos de poder, no campo das técnicas políticas, que passam a controlá-los e a modificá-los. “O homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo”. Para o filósofo, biopolítica designa

o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana; não é que a vida tenha sido exaustivamente integrada em técnicas que a dominem e gerem; ela lhes escapa continuamente. [...] O homem, durante milênios, permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal, em cuja política, sua vida de ser vivo está em questão (FOUCAULT, 2009c, p. 156).

Enquanto modelo de poder que contrasta com os modelos tradicionais soberanos fundamentados em “causar a morte”, a biopolítica perpassa a população a partir da governamentalidade, que se constitui de um conjunto de instituições, práticas e formas de pensamento que tem como alvo a economia política e os dispositivos de segurança. O que se reivindica é a vida, “entendida como as necessidades fundamentais, a essência concreta do homem, a realização de suas virtualidades, a plenitude possível” (FOUCAULT, 2009c, p. 158). E estamos, pois, em uma sociedade da “inclusão”, os mecanismos de poder que se dirigem ao corpo, visam sua proliferação, seu vigor, sua capacidade de dominar e de ser utilizado.

Uma das consequências desse poder que promove a vida na ordem do saber e nas estratégias do poder é a instauração da norma. Pela perspectiva dos dispositivos de regulamentação, caros à biopolítica, ao mesmo tempo em que o poder tenta homogeneizar as diferenças entre o que é normal e anormal, ele individualiza e permite que as diferenças se tornem úteis e se ajustem umas as outras, identificando-se, desse modo, curvas de normalidade. A norma consegue, dessa forma, estabelecer um vínculo entre o elemento disciplinar do corpo individual – aquilo que se pode aplicar a um corpo – e o elemento regulador que deseja gerir a população. Forma-se, nessa perspectiva, um pensamento econômico-político em que aquele que governa sabe dizer “sim” aos desejos da população e que instaura as tecnologias disciplinares e regulamentadoras desde o corpo até a população. O corpo é, portanto, ponto de apoio para o assujeitamento dos indivíduos, em que suas condutas podem ser conduzidas, reguladas e úteis.

Desenham-se, desse modo, por meio do exercício do dispositivo da espetacularização da intimidade dos sujeitos com deficiência, uma genealogia do sujeito que participa de práticas de liberdade em busca de novas formas de vida. Essa forma de governo dos homens implica sujeitos (individuais e coletivos) que “têm diante de si um campo de possibilidades em que diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer. [...] Não há relações de poder onde as determinações estão saturadas [...] mas

apenas quando ele pode se deslocar e, no limite, escapar” (FOUCAULT, 2010a, p. 289). A liberdade desses sujeitos é, portanto, condição de existência do poder.

Na contemporaneidade, o conceito de biopolítica reclama por outros desdobramentos, tendo em vista a ramificação de dispositivos de produção e circulação de imagens. A genealogia dos regimes de existência da deficiência no cinema, sinalizada neste trabalho, aponta a operacionalização social de práticas regulamentadoras por meio de instrumentos audiovisuais e tecnológicos. A partir de uma dimensão estética, em sua versão contemporânea, é possível pensar a biopolítica como uma forma de poder que investe na reordenação da experiência sensível, nos subjetivando, pela espessura cinematográfica, a outro espaço-tempo de circulação e (re)produção dos corpos, operacionalizado deslocamentos simbólicos a serviço das demandas por liberdade, por prazer e por produtividade. O domínio cinematográfico é, portanto, uma estratégia de poder, que é definida por Foucault (2010a, p. 293) como “o conjunto dos meios operados para fazer funcionar ou para manter um dispositivo de poder”. O discurso cinematográfico é uma das formas institucionais que viabiliza a validação da vida ordinária pelas estratégias de produção de subjetividade, por meio das quais a deficiência se virtualiza, se espetaculariza, se diferencia, se normaliza. Trata-se, portanto, de uma gestão biopolítica que (re)produz a emergência do pensamento da atualidade: transferir o corpo com deficiência da anormalidade para a cadeia produtiva.

Sobre a atualização do corpus e possibilidades de abordagem

As análises empreendidas neste trabalho abrem possibilidades teórico-metodológicas outras. Nas materialidades analisadas, notamos que a inserção dos indivíduos no aparelho de produção, por meio da torção de subjetividades, não se trata apenas de uma relação do sujeito consigo mesmo, mas do governo de si. Vinculada ao exercício do poder, o cuidado de si verte para a Ética de si, fase em que Foucault reflete sobre a relação entre discurso e subjetividade a partir da noção grega de “cuidado de si”.

Foucault, em *A hermenêutica do sujeito* (2010b), explica que os processos que constituem a subjetividade/o sujeito têm uma vigência milenar e que Alcebiades representa as primeiras reflexões filosóficas sobre o cuidado de si, na história. O filósofo se interessa pelos princípios gregos materializados nas expressões *epiméleia heautôu* (cuidado de si) e *gnôthi seautôn* (conhece-te a ti mesmo) e observa que apesar das expressões se centrarem em “si”, esses processos não se resumem simplesmente na preocupação com o “eu”, mas devem ser

entendidos como um movimento subjetivo pautado pela necessidade de se fazer da vida uma obra de arte, em relação ao que a rodeia. Nas palavras de Foucault (2010, p. 53), “ocupar-se consigo mesmo será ocupar-se consigo enquanto se é ‘sujeito de’, em certas situações, tais como sujeito de ação instrumental, sujeito de relações com o outro, sujeito de comportamentos e de atitudes em geral, sujeito também de relações consigo mesmo”. O cuidado de si, portanto, tem como finalidade a cidade (FOUCAULT, 2010a, p. 77), tornando-se coextensivo à vida (FOUCAULT, 2010a, p. 79).

Foucault se interessou pelos efeitos desses princípios na Antiguidade e também no mundo moderno. A pesquisa sobre esses modos de conhecimento de si aponta para os diferentes processos de subjetivação que funcionam em diferentes épocas. Assim, para Foucault, a subjetividade diz respeito às práticas e às técnicas, por meio das quais o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade: “como um sujeito foi estabelecido, em diferentes momentos e em diferentes contextos institucionais, como objeto de conhecimento possível, desejável ou até mesmo indispensável?” (FOUCAULT, 1997, p. 109). Segundo o filósofo

a história do “cuidado” e das “técnicas” de si seria, portanto, uma maneira de fazer a história da subjetividade; porém, não mais através da separação entre loucos e não loucos, doentes e não doentes, delinquentes e não delinquentes, não mais através da constituição de campos de objetividade científica, dando lugar ao sujeito que vive, que fala e que trabalha. Mas através do empreendimento e das transformações, na nossa cultura, das “relações consigo mesmo”, com seu arcabouço técnico e seus efeitos de saber. Seria possível, assim, retomar num outro aspecto a questão da “governamentalidade”: o governo de si por si na sua articulação com as relações com o outro (como é encontrado na pedagogia, nos conselhos de conduta, na direção espiritual, na prescrição dos modelos de vida etc.) (FOUCAULT, 1997, p.111).

O cuidado de si e as técnicas estão voltadas, segundo o filósofo, para a conduta. Sobre essa noção, Rabinow e Dreyfus (2010, p. 288) explicam que é, ao mesmo tempo, “o ato de ‘conduzir’ os outros e a maneira de se comportar em um campo mais ou menos aberto de possibilidades”. Relação essa de poder que se exerce pelo governo, e não pela violência ou pelos instrumentos jurídicos de imposição.

O funcionamento dessas práticas, portanto, podem dar continuidade a esta pesquisa, acionando algumas noções teóricas que complementam aquelas até então discutidas. Outro movimento possível é em relação ao *corpus* de pesquisa, crescente e provocativo a cada novo lançamento midiático/cinematográfico.

Um dos exemplares mais significativos que podemos citar é a série *American Horror Story*, série de televisão norte-americana, cuja quarta temporada, intitulada *American Horror Story: Freak Show* (2014) traz para as telas novamente um “espetáculo de aberrações”. Para isso, escolhe a década de 1950, período em que a prática circense de exibição dos monstros já estava em decadência, e a cidade de Jupiter, Flórida, para explorar o destino das aberrações com a perda do público. No enredo, Elsa Mars (Jessica Lange), dona do circo, recruta as aberrações, cujas histórias são, assim como suas aparências, perturbadoras e marcantes. Nota-se que a produtividade do campo imagético, seja na materialidade cinematográfica como midiática, revela, mais uma vez, o exercício do dispositivo da espetacularização da intimidade do sujeito com deficiência, em outras possibilidades discursivas de interpretação, paráfrase e (co)existência enunciativa, que colocam em jogo rupturas culturais, política e sociais, e instauram processos de produção de sentidos pela visibilidade e pela enunciabilidade.

Por fim, esperamos que esse trabalho seja e também inspire elos de ligação entre as práticas acadêmicas que tratam dos procedimentos de governamentalidade de diferentes sujeitos, em diferentes materialidades. Para nós, traçar o modo como as condições de visibilidade e de enunciabilidade trazem à tona a opacidade dos processos de normalização em relação à história que os constituem implica mobilizar domínios políticos que, por meio da linguagem verbo-visual legitimam demandas atuais de tecnologias de poder, sob os princípios da biopolítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 12. ed. Campinas, SP: Papirus, 2007. (Coleção Ofício de Arte e Forma)
- _____. O filme como representação visual e sonora. In.: AUMONT, Jacques *et al.* *A Estética do filme*. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008, p. 19-52. (Coleção Ofício de Arte e Forma)
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERT, Jean-François. La contribution foucauldienne à une historicisation du corps. *Corps: Écrire le corps*, v. I, n.1, 2006. p. 53-60.
- BONNEFON, Gérard. *Handicap et cinéma*. Lion, França: Chronique Sociale, 2004. (Coleção Comprendre la société)
- CAMPOS, Jorge Lucio de. Eis dois cachimbos: roteiro para uma leitura foucaultiana de Magritte. *Revista de estudos literários*. Universidad Complutense de Madrid, no. 27, año IX, julio-octubre 2004.
- CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Tradução Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas e Luiz Octávio Ferreira Barreto Leite. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- CARVALHO, Carolina Alfaro de Carvalho. *Tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- CASTILHO, Ataliba T. de. *Nova gramática do português brasileiro*. 1ª ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.
- CHIARO, Delia; HEISS, Christine; BUCARIA, Chiara (Orgs.). *Between text and image: undating reserch in screen translation*. Philadelphia, USA: John Menjamins B.V., 2008.
- CHION, Michel. *A audiovisão: o som e a imagem no cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Textos & Grafias, 2008.
- CHIVERS, Sally. The Horror of Becoming “One of Us”: Tod Browning’s *Freaks* and Disability. In.: ENNS, Anthony; SMIT, Christopher R. (orgs.). *Screening Disability: essays on cinema and disability*. Maryland: University Press of America, 2001.
- COOK, Méira. None of Us: Ambiguity as Moral Discourse in Tod Browning’s *Freaks*. In.: ENNS, Anthony; SMIT, Christopher R. (orgs.). *Screening Disability: essays on cinema and disability*. Maryland: University Press of America, 2001.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: EdUSCar, 2009.
- _____. *Decifrar o corpo – pensar com Foucault*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis RJ: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Volume 3. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In.: _____. *O mistério de Ariana*. Passagens. Lisboa: Ed. Vega, 1996.

_____. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins; revisão da tradução Renato Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2010.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. 2a. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ENNS, Anthony; SMIT, Christopher R. (orgs.). *Screening Disability: essays on cinema and disability*. USA: Rowman & Littlefield, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Resumos do curso do Collège de France (1970 – 1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos)

_____. O Cuidado com a Verdade (1984a). In: MOTTA, M. B. da (Org.). *Ética, Sexualidade, Política*: Michel Foucault. Tradução de Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Coleção Ditos & Escritos, v. V, p. 240-251.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 30.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a.

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 15.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007b. (Coleção Leituras Filosóficas)

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muhail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007c. (Coleção Tópicos)

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007d.

_____. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. Edição estabelecida por Michel Senellart, sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Tradução Eduardo Brandão. Revisão da tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2008a (Coleção Tópicos)

_____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008b.

_____. Retornar à História. In.: _____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008c, p. 282-295. (Coleção Ditos e escritos, II)

_____. O que é um autor? In.: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a. p. 264- 298. (Coleção Ditos e Escritos, III)

_____. Anti-retro In.: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b, p. 330-345. (Coleção Ditos e Escritos, III)

_____. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 19. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009c.

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

_____. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France*. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b. (Obras de Michel Foucault)

_____. *História da Loucura: na Idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2011. (Coleção Campo Imagético)

GREGOLIN, Maria do Rosário. Identidade. Objeto ainda não identificado? *Estudos da Língua(gem)*. Vitória da Conquista: UESB, v.6, n. 1, 2008. p. 81-97.

GIORDANO, Isabelle. *Dans les coulisses d'Intochables*. Paris: Bernard Grasset, 2013.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In.: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (orgs.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

HASHIGUTI, Simone. *Corpo de Memória*. 2008. 124 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, São Paulo.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens no cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

JULLIER, Laurent. *Analyser un film – de l'émotion à l'interprétation*. Paris: Flammarion, 2012. (Collection Champs arts)

KESSLER, Frank. La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire. *Cinemas – Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)*. Montréal (Quebec) – Canadá, v. 14, n. 1, 2003.

KREMER-MARIETTI, Angèle. *Introdução ao pensamento de Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

LOBO, Lília Ferreira. *Os infames da história: pobres, escravos e deficientes no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a ciência e o saber*. 3. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. Introdução: Por uma genealogia do poder. In.: Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007, p. VII – XXIII.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARIE, Michel. Cinema e Linguagem. In.: AUMONT, Jacques *et al.* *A Estética do filme*. 6ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2008, p. 157-222. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

MILANEZ, Nilton. A dessubjetivação de Dolores - escrita de discursos e misérias do corpo- espaço. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*. Catalão-GO, vol. 17, n. 2, p. 367-390, jul./dez. 2013

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético)

NORDEN, Martin F. *The cinema of isolation: a history of disability in the movies*. New Jersey: Rutgers University, 1994.

ORLANDI, Eni P. Textualização do corpo: a escritura de si. In.: _____. *Cidade dos Sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2004, p. 119-128.

ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In.: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (orgs.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã: Labcom, 2007, p. 03-32.

PÊCHEUX, Michel. A análise de discurso: três épocas [1983]. In.: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997, p. 61-162. (Coleção Repertórios)

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução Eni P. Orlandi. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

POZZO Di BORGO, Philippe. *O segundo suspiro*. Tradução Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012, 230 p.

RABINOW, Paul e DREYFUS, Hubert L. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RAFFNSØE, Sverre; GUDMAND-HØYER, Marius T.; THANING, Morten Sørensen. *What is a Dispositive?: Foucault's Historical Mappings of the Networks of Social Reality*. Frederiksberg, Copenhagen Business School, 2014, 27 p. Disponível em: <<http://openarchive.cbs.dk/handle/10398/9077>>. Acesso em 04/02/2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Como chamar as pessoas que têm deficiência? In.: _____. *Vida Independente: história, movimento, liderança, conceito, filosofia e fundamentos*. São Paulo: RNR, 2003, p. 12-16.

SELLOU, Abdel. *Você mudou a minha vida*. Rio de Janeiro: Record, 2012, 239 p.

SILVA, Otto Marques da. *A epopéia ignorada: a pessoa deficiente na História do mundo de ontem e hoje*. São Paulo: Cedas, 1987.

TASSO, Ismara. Discurso em imagem: verdade, fotografia-documentário e inventário do real. *Revista Científica Ciência em Curso*. Palhoça, SC, v. 2, p. 113-124, jul./dez. 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault & a Educação*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In.: AUMONT, Jacques et al. *A Estética do filme*. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008, p. 89-156. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

ZABUNYAN, Dork. Ce que peut un film: Foucault et le savoir cinématographique. In.: MANIGLIER, Patrice; ZABUNYAN, Dork (orgs.). *Foucault va au cinema*. France: Bayard Éditions, 2011, p. 11-47. (Colletion Logique des images)

FILMOGRAFIA

À LA VIE, A LA MORT. Direção: Mireille Dumas. Produção: Jean-Pierre Devillers e Isabelle Contenceau, França, 2003. 51 min. Col., Son. Documentário.

ASSIM VIVEMOS. Filmes e Debates. 3º Festival Internacional de filmes sobre deficiência. Direção Lara Pozzobon. Produção: Simone Evan e Rodrigo Simões. Audiodescrição: Graciela Pozzobon e Ricardo Soares. Projeto de acessibilidade do DVD e extras: Livia Franciss e Sônia Müller. Autoração: Sônia Müller. Design gráfico dos menus: Livia Franciss. Design gráfico capa DVD: Aline Carrer. Seleção de filmes: Público do Festival Assim Vivemos 2007. 1 DVD (85min + extras), fullscreen, color., legendado.

BEGGAR'S DECEIT, The. Direção: Cecil Hepworth. Reino Unido, 1900. Monocromático, Mudo. (58 seg)

BLIND MAN'S BLUFF. Direção: Arthut Cooper. Reino Unido, 1903. Monocromático, Mudo.

COLEGAS. Direção: Marcelo Galvão. Brasil. Distribuição: Arte Europa Filmes, 2012. Col. 99 min. Color., Son.

DRACULA. Direção: Tod Browning e Karl Freund. EUA, 1931. 75 min. Monocromático, Son.

FAKE BEGGAR. Direção: Thomas Edison. EUA, 1897 (30 seg). Monocromático, Mudo. Disponível em <http://www.criticalpast.com/video/65675065284_impostor-beggar_blind-beggar_policeman-chases-beggar_crowd-gathers>. Acesso em 10 fev. 2014.

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. EUA, 1931. 70 min. Monocromático, Son.

FREAKS. Direção: Tod Browning. EUA, 1932. 76 min. Monocromático, Son.

GABRIELLE. Direção: Louise Archambault. Canadá. 2013. 103 min. Color., Son.

HASTA LA VISTA! Direção: Geoffrey Enthoven. Título em Português: Hasta la vista! . Bélgica, 2012. 113 min. Color., Son.

INTOUCHABLES. Direção: Eric Toledano e Olivier Bakache. Título em Português: Intocáveis. França, 2011. 112 min. Color., Son.

LONDON AFTER MIDNIGHT. Direção: Tod Browning. EUA, 1927. 69 min. Monocromático, Mudo.

SESSIONS, The. Direção: Bem Lewin. Título em Português: As sessões. EUA. Distribuição: Fox Filmes, 2012. 98 min. Color., Son.

THELMA & LOUISE. Direção: Ridley Scott. EUA, 1991. 129 min. Color., Son.

THE WOLF OF WALL STREET. Direção: Martin Scorsese. Título em Português: O lobo de Wall Street. EUA. Distribuição: Paris Filmes, 2014. 179min. Color., Son.

ANEXOS

ANEXO A

LEVANTAMENTO DE DISSERTAÇÕES E TESES QUE TRATAM SOBRE A DEFICIÊNCIA

Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BNTD)

Entrada: Deficiência e Cinema

	Até 1999	2000-2010	2011-2014	Total
Dissertação	1 (1995)	1 (2008)	5 (2 em 2011, 2 em 2012 e 1 em 2013)	7
Tese	1 (1989)	1 (2005)	0	2
			Total:	9

Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BNTD)

Entrada: “Discurso sobre a deficiência”

	Até 1999	2000-2010	2011-2014	Total
Dissertação	1 (1999)	45	37	82
Tese	2 (1992; 1998)	20	11	31
			Total:	113

Dissertações e Teses: 125

Quantidade	Universidade
3	Fundação Universidade Estadual do Ceará
10	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
3	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO
2	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
1	Universidade Católica de Pernambuco
1	Universidade Católica de Brasília
1	Universidade Católica de Santos
1	Pontifícia Universidade Católica de Campinas
3	Universidade Católica de São Paulo
1	Universidade Católica do Salvador
5	Universidade de Brasília
2	Universidade de Fortaleza
14	Universidade de São Paulo
4	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
1	Universidade do Oeste Paulista – UNOESTE
17	Universidade Estadual de Campinas . Faculdade de Ciências Médicas (2) Universidade Estadual de Campinas . Faculdade de Educação (4) Universidade Estadual de Campinas . Faculdade de Educação Física (4) Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Artes (3) Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Estudos da Linguagem (3) Universidade Estadual de Campinas (1)
2	Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Educação.

	Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Educação.
1	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
1	Universidade Federal da Bahia
5	Universidade Federal da Paraíba
1	Universidade Federal de Goiás
1	Universidade Federal de Juiz de Fora
5	Universidade Federal de Minas Gerais
1	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
3	Universidade Federal de Santa Maria
12	Universidade Federal de São Carlos
1	Universidade Federal de Sergipe
2	Universidade Federal de Uberlândia
1	Universidade Federal de Viçosa
3	Universidade Federal do Maranhão
3	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
9	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
1	Universidade Metodista de São Paulo
3	Universidade Presbiteriana Mackenzie
1	Universidade Regional de Blumenau

Áreas:

Teoria da comunicação

Tradução audiovisual

Educação

Marketing

Educação

Comunicação visual

Linguística aplicada,

Produção audiovisual, trilha musical

Banco de Teses e Dissertações

Entrada: Deficiência e Cinema

	Até 1999	2000-2010	2011-2014	Total
Dissertação	0	0	3	3
Tese	0	0	0	0
			Total:	3

Áreas:

Comunicação

Letras

Educação

Banco de Teses e Dissertações

Entrada: “Discurso sobre a deficiência”

	Até 1999	2000-2010	2011-2014	Total
Dissertação	0	0	7	7
Tese	0	0	0	0
			Total:	7

Área:

Educação

Educação Física

Direito

Dissertações e Teses: 10

Quantidade	Universidade
1	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
1	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO
1	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
1	UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
1	UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PETRÓPOLIS
2	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
1	UNIVERSIDADE ESTÁCIO DE SÁ
1	UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
1	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

* Banco de Teses e Dissertações: no momento da coleta de dados, estavam registrados apenas os trabalhos defendidos em 2011 e 2012.

Dois investigadores de boatos paranormais, a veterana Dra. Margaret Matheson (Sigourney Weaver) e seu jovem assistente, Tom Buckley (Cillian Murphy). Eles estudam os mais variados fenômenos metafísicos com o objetivo de provar suas origens fraudulentas. Simon Silver (Robert De Niro), um lendário vidente cego, reaparece depois de uma ausência enigmática de 30 anos e torna-se o maior desafio internacional tanto para a ciência ortodoxa quanto para os céticos profissionais. Tom começa a ficar intensamente obcecado por Silver, cujo poder de atração cresce a cada nova manifestação de eventos sem explicação. Ao aproximar-se cada vez mais de Silver, a visão de mundo de Tom é ameaçada em sua base e a tensão aumenta...

6	Rainfall: notes on Blindness		2013	Reino Unido	Realizado res: Pete Middleton e James Spinney		Visual	Documentário/Curta-metragem/Biografia (4 min)
---	------------------------------	--	------	-------------	---	--	--------	---

Sinopse:

Novas experiências sensoriais são exploradas neste documentário biográfico. Rainfall é a dramatização feita por Peter Middleton e James Spinney de uma entrada no áudio-diário de John Hull, quatro meses após este ter cegado.

7	Les Yeux noirs		2011	Canadá	Realizador : Nicola Lemay		Visual	Curta-Metragem (14 min)
---	----------------	--	------	--------	---------------------------	--	--------	-------------------------

Sinopse:

Mathieu não tem medo do escuro porque é no escuro que ele vive. Mas Mathieu esconde olhos por todo o lado, nas mãos, nos pés e sobretudo nas orelhas. Esta semana é o seu aniversário, os pais vão-lhe fazer uma surpresa e o pequeno detective não descansa enquanto não descobre de que se trata. Realizado por Nicola Lemay, para o Office National du Film du Canada, LES YEUX NOIRS é uma adaptação animada em estereoscopia 3D do livro "Jeunesse" de Gilles Tibo, 1999.

8	Cold comes de night	Dinheir o Sujo	2013	EUA	Tze Chun	Policial/ Suspense	Visual	Longa
---	---------------------	----------------	------	-----	----------	--------------------	--------	-------

Sinopse:

Chloe e sua filha Sophia moram em um hotel de beira de estrada decadente. Como proprietária do hotel, Chloe está com problemas financeiros e discretamente permitiu uma operação de prostituição no local, sob a supervisão de Billy, um policial corrupto cuja afeição por Chloe não é correspondida. Uma noite, Topo (Bryan Cranston), um criminoso de carreira quase cego, e seu motorista param no hotel a caminho de entregar dinheiro a um chefe desconhecido. Um acidente faz com que Topo de perca seu motorista e seu carro é levado para o depósito da polícia com o dinheiro ainda dentro. Sem seu dinheiro e seu ajudante, Topo toma Chloe e Sophia como reféns e força Chloe a ser sua nova motorista e guia, usando Sophia como garantia. Eles saem atrás de Billy, que roubou o dinheiro do carro apreendido. Tentando salvar sua filha e lucrar com a situação, Chloe faz um acordo com Topo de dividir o dinheiro, na esperança de usar a sua parte para escapar para uma vida melhor. Mas logo ela perde a cabeça, e uma série de traições deixa um rastro de caos nesta história sobre o desespero e sobrevivência.

9	Tui na (Blind Massage)		2014	China/França	Ye Lou	Drama	Visual	Longa.
---	------------------------	--	------	--------------	--------	-------	--------	--------

Sinopse:

Blind Massage é um filme-mosaico de vidas que se cruzam numa clínica de massagens de Nanjing cujo staff é inteiramente cego. É uma espécie de mini-Magnolia de amores e decepções na China moderna, ancorada na câmara nervosa de Zeng Jian e na partitura evocativa de Johann Johannsson.

testemunha: o crime é perfeito. A investigação é confiada ao capitão Lassalle, um oficial de polícia experiente e solitário, destruído pela morte da mulher. À medida que são cometidos outros assassinatos igualmente sangrentos, Lassalle começa a ficar intrigado com a personalidade de um cego, Narvik. Mas o álibi do suspeito é plausível e a sua deficiência devia deixá-lo de fora da lista de suspeitos. Entre os dois homens trava-se então um duelo estranho, quase como se se tratasse de uma partida de xadrez.

16	The Sessions	As sessões	2012	EUA	Ben Lewin	Drama	Tetraplegia	Longa
----	--------------	------------	------	-----	-----------	-------	-------------	-------

Sinopse:

A história de Mark O'Brien (John Hawkes), um homem que viveu a maior parte de sua vida em um pulmão de ferro e está determinado - aos 38 anos - a perder sua virgindade. Com a ajuda de seu terapeuta e a orientação de seu padre Brendan (William H. Macy), ele se propõe a tornar seu sonho uma realidade.

17	Gabrielle	Gabrielle	2013	Canadá	Louise Archambault	Drama/Romance	Síndrome de Williams	Longa
----	-----------	-----------	------	--------	--------------------	---------------	----------------------	-------

Sinopse:

A jovem Gabrielle é vítima da Síndrome de Williams, doença próxima do autismo, caracterizada pelo atraso mental, dificuldade na leitura e gosto exacerbado pela música. Na escola onde frequenta, para adultos com a mesma condição física, ela encontra Martin, rapaz que se torna o seu namorado. Gabrielle sonha em se tornar independente, às vésperas de uma apresentação de coral junto de Martin. Mas as famílias dos dois não têm certeza que eles sejam capazes de cuidar um do outro.

18	Intochabes	Intocáveis	2012	França	Eric Toledano, Olivier Nakache	Comédia	Tetraplegia	Longa
----	------------	------------	------	--------	--------------------------------	---------	-------------	-------

Sinopse:

Philippe (François Cluzet) é um aristocrata rico que, após sofrer um grave acidente, fica tetraplégico. Precisando de um assistente, ele decide contratar Driss (Omar Sy), um jovem problemático que não tem a menor experiência em cuidar de pessoas no seu estado. Aos poucos ele aprende a função, apesar das diversas gafes que comete. Philippe, por sua vez, se afeiçoa cada vez mais a Driss por ele não tratá-lo como um pobre coitado. Aos poucos a amizade entre eles se estabelece, com cada um conhecendo melhor o mundo do outro.

19	Colegas	Colegas	2012	Brasil	Marcelo Galvão	Comédia, aventura	Síndrome de Down	Longa
----	---------	---------	------	--------	----------------	-------------------	------------------	-------

Sinopse:

Stallone (Ariel Goldenberg), Aninha (Rita Pook) e Márcio (Breno Viola) eram grandes amigos e viviam juntos em um instituto para portadores da síndrome de Down, ao lado de vários outros colegas. Um belo dia, surge a ideia de sair dali para realizar o sonho individual de cada um e inspirados pelos inúmeros filmes que já tinham assistido na videoteca local, eles roubam o carro do jardineiro (Lima Duarte) e fogem de lá. A imprensa começa a cobrir o caso e a polícia não gostou nem um pouco dessa "brincadeira". Para resolver o problema, coloca dois policiais trapalhões no encalço dos jovens, que só querem realizar os seus sonhos e estão dispostos a viver essa grande aventura, que vai ser revelar repleta de momentos inesquecíveis.

20	Mission to Lars	Missão para Lars	2012	Reino Unido	James Moore e William Spicer		Síndrome do X Frágil	74'
----	-----------------	------------------	------	-------------	------------------------------	--	----------------------	-----

Sinopse:

Tom Spicer vive em uma moradia assistida em Devon e tem a síndrome do X Frágil. Lars Ulrich é um deus do Heavy Metal. Tom tem um sonho: encontrar seu herói, Lars. Os irmãos de Tom prometem tornar o sonho realidade, com a esperança de passarem bons momentos juntos e conectarem-se mais ao irmão. Mas o que começa como um sonho logo se torna um pesadelo, quando a deficiência de Tom, a família disfuncional e os labirintos dos bastidores da turnê da banda Heavy Metal frustram cada tentativa de aproximação. Mas à medida que eles se aproximam de Lars, Tom começa a brilhar.

21	Huntington	Mal de huntington	2012	Canadá	Jean-Baptiste Pinette e Johnny Pinette		Mal de Huntington	8'
----	------------	-------------------	------	--------	--	--	-------------------	----

Sinopse:

Jean-Baptiste Pinette e seu irmão têm em comum um histórico familiar do mal de Huntington. O filme faz um rápido retrato das especificidades desta doença, que pode gerar limitações físicas que tornam os movimentos corporais similares aos de uma pessoa embriagada.

22	Stroke a chord	Ataque de emoção	2012	Austrália	Sarah Barton		Afasia	26'
----	----------------	------------------	------	-----------	--------------	--	--------	-----

Sinopse:

O filme conta a história de um coro formado por pessoas que sobreviveram a um derrame ou a um AVC, cuja consequência foi a afasia. Eles cantam, apesar de não conseguirem falar, e preparam seu primeiro grande show aberto ao público, realizado em um teatro de Ringwood, na Inglaterra.

23	Free Improvisation	Improvisação livre	2011	Israel	Doron Djerassi		MS	50'
----	--------------------	--------------------	------	--------	----------------	--	----	-----

Sinopse:

Um retrato íntimo de Jean Claude Jones, um contrabaixista de vanguarda de sessenta anos, de Jerusalém, que dedicou sua vida à música, o elemento que mantém as pessoas unidas em sua vida. Desde que foi diagnosticado com MS, sua habilidade para continuar criando música está em perigo. O filme acompanha sua inusitada relação professor-aluno com o pianista prodígio de 11 anos Ariel Lanyi, que evolui para uma incomum e profunda amizade. Um filme sobre paixão, música, vida e o processo de “deixar rolar”.

24	Labels	Rótulos	2011	Rússia	Olga Arlauskas		Deficiências intelectuais	26'
----	--------	---------	------	--------	----------------	--	---------------------------	-----

Sinopse:

O filme nos mostra uma maneira diferente de ver as deficiências intelectuais, imparcial e livre de estereótipos e “rótulos”. A ideia principal é que as pessoas com deficiência intelectual têm direito de viver, ser amadas e bem-tratadas, como as outras pessoas. O filme conta com a participação de pais de crianças com, como eles dizem, “distúrbios intelectuais”.

25	Um dia especial	Um dia especial	2013	Brasil	Yuri Amorim	Documentário	Autismo e Síndromes raras	90'
----	-----------------	-----------------	------	--------	-------------	--------------	---------------------------	-----

Sinopse:

"Um dia especial" acompanha o decorrer de um dia na vida de diversas famílias brasileiras com filhos autistas e outras síndromes raras (Rett, Angelman, etc). Ao final dessa jornada, que se repete diariamente, pais e mães se descobrem tão especiais quanto seus filhos.

encontro. Andrea é mais tarde diagnosticada com uma rara síndrome chamada 5P ou “Cri du Chat”. Ela tem uma perda de parte pequena do seu cromossomo 5. Lisa encontra um novo modo de ver e aceitar a vida.

31	De arteiro a artista	De arteiro a artista	2012	Brasil	Rodrigo Paglieri		Síndrom e de Down	28'
----	----------------------	----------------------	------	--------	------------------	--	-------------------	-----

Sinopse:

O filme mostra a trajetória de vida e artística do jovem pintor Lucio Piantino, de 17 anos, sua busca por autonomia e sua inserção na sociedade. Lucio tem síndrome de Down e foi estimulado e incentivado desde a primeira infância a buscar o seu desenvolvimento profissional e seu lugar no mundo. Como principal incentivadora do seu desenvolvimento, a mãe de Lucio se preocupou em registrar em vídeo estes processos de crescimento ao longo de toda sua infância e adolescência; este material faz parte do documentário e ajuda a delinear o caminho desta trajetória de sucesso, de luta, mas principalmente como o próprio Lucio gosta de dizer, de alegria.

32	Meu olhar diferente sobre as coisas	Meu olhar diferente e sobre as coisas	2013	Brasil	Gilca Maria Motta da Silveira		Síndrom e de Down	68'
----	-------------------------------------	---------------------------------------	------	--------	-------------------------------	--	-------------------	-----

Sinopse:

Meu olhar diferente sobre as coisas é um documentário de criação coletiva, realizado por um grupo de jovens com Síndrome de Down que participaram de oficinas audiovisuais específicas, ministradas por uma equipe multidisciplinar, onde cada um teve a oportunidade de ser o protagonista de sua história. Estes jovens foram os sujeitos ativos de todo o processo, trabalhando como autores do roteiro, como entrevistadores, entrevistados e como técnicos de toda a produção audiovisual. Eles falam sobre suas vidas e como a síndrome de Down não os impediu de realizarem seus sonhos de ter filhos, casar, trabalhar entre outras realizações.

33	Jimmy	Jimmy	2012	Escócia	Martin Smith		Paralisia cerebral	12'
----	-------	-------	------	---------	--------------	--	--------------------	-----

Sinopse:

Um dia na vida de Jimmy McIntosh, MBE, que tem feito campanhas pelos direitos das pessoas com deficiência desde 1972. O filme mostra o mundo do seu ponto de vista, como um usuário de cadeira-de-rodas com paralisia cerebral. Um retrato íntimo, filmado por ele mesmo ao longo de seis meses, para dar a idéia da jornada de um dia de sua vida.

34	A Cold Land	Terra fria	2011	Irã	Shahriar Pourseyedian		Física	20'
----	-------------	------------	------	-----	-----------------------	--	--------	-----

Sinopse:

Terra Fria é um retrato de dois irmãos com deficiência, cuja casa desabou em uma enchente. Estão abrigados em uma tenda. Ela não tem mobilidade e fica na tenda, enquanto ele se desloca andando sobre os joelhos e vai até a cidade buscar recursos para reconstruir a casa. Apesar de sua condição difícil, ele alegre e anima sua irmã, com seu otimismo e seu carisma inabaláveis. Uma parte da realidade do Irã pode ser conhecida neste sensível curta-metragem, do mesmo diretor do belíssimo Quando brilha um raio de luz, premiado no Assim Vivemos 2011.

35	Different theater. In search of happiness	Teatro diferente. Em busca da felicidade.	2012	Bielorrússia	Kate Makhova		Várias	27'
----	---	---	------	--------------	--------------	--	--------	-----

Sinopse:

Sascha fala com dificuldade. Andrey tem estatura baixa. Ania tem uma compreensão particular da realidade. À noite, eles se encontram na escola de teatro, onde expandem suas novas habilidades, aprendem a aceitar-se e a amar uns aos outros. Aprendem a curtir a vida.

36	The price of non freedom	O preço da não liberdade	2012	Bulgária	Miglana Atanasova		Várias	28'
----	--------------------------	--------------------------	------	----------	-------------------	--	--------	-----

Sinopse:

Uma história otimista sobre pessoas com deficiência que não buscam simpatia, mas boas condições de vida, o que lhes permitirá ajudar a si mesmos. Uma história que não fará ninguém chorar. O filme dá uma boa ideia do dinheiro público gasto para manter as pessoas em instituições e sob controle, sendo apenas cuidadas e não apoiadas para decidir sua própria vida. Também mostra como o dinheiro público poderia ser mais bem gasto, dando às pessoas a chance de ser independentes.

37	Gigantes da alegria	Gigantes da alegria	2012	Brasil	Ricardo Rodrigues e Vitor Gracciano		Nanismo	12'
----	---------------------	---------------------	------	--------	-------------------------------------	--	---------	-----

Sinopse:

Os “gigantes da alegria” desfilam todos os anos na Sapucaí, na escola de samba Embaixadores da Alegria, abrindo o desfile das campeãs do carnaval. Cerca de duas mil pessoas com deficiências variadas se transformam nos embaixadores da alegria nesse dia. E os portadores de nanismo se destacam quando nos ensinam que a felicidade não tem moldura em tamanho ou cor.

38	Just Imagine	Imagine só	2013	Austrália	Peter Hegedus		Várias	31'
----	--------------	------------	------	-----------	---------------	--	--------	-----

Sinopse:

O filme acompanha a parceria entre a Escola Especial Mount Ommaney e o projeto Sala de Música. Por meio da dedicação e conhecimento da equipe de professores, liderados por Belinda Berrington, essa oficina de teatro inspiradora está empoderando estudantes com deficiências e os estimulando a ampliar seus potenciais. O filme capta como o curso utiliza o teatro para dar aos alunos a oportunidade de ser criativos através da música, da contação de histórias e da encenação teatral. Ele pode inspirar e influenciar educadores, e também desafiar as pessoas a ver além da deficiência, a ver as conquistas e a entender as muitas formas de significação que a comunicação pode utilizar.

39	Walk with a guide	Liberte a borboleta	2012	Polônia	Joanna Frydrych			45'
----	-------------------	---------------------	------	---------	-----------------	--	--	-----

Sinopse:

Katarzyna tem lindos olhos angelicais, mas não tem uma personalidade muito angelical. Ela é brava e obstinada; não tolera fraqueza e sempre mira alto. Suas ambições estão além dos limites da realidade. Ela tem um propósito bem definido para a sua vida, com o qual está totalmente comprometida. Ao mesmo tempo, Katarzyna tem o poder de atrair pessoas. Homens se apaixonam por ela pela internet, mulheres têm vontade de se tornar amigas dela, pessoas querem trabalhar com ela de graça. Desde que tem ELA, seu objetivo na vida é enganar a morte. Ela consegue fazer isso por quase uma década.

40	Diário do não ver	Diário do não ver	2012	Brasil	Cristina Maure e Joana Oliveira			22'
----	-------------------	-------------------	------	--------	---------------------------------	--	--	-----

Sinopse:

O filme mostra os sonhos de Lina enquanto seu mundo caminha para o escuro.

