



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
ICA - INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES

MARIA LIZETE SAMPAIO SOBRAL

**REPRESENTAÇÕES DO CORPO DEFICIENTE NO CINEMA: UMA ANÁLISE DOS
FILMES '*FELIZ ANO VELHO*' E '*INTOUCHABLES*'.**

Belém - Pará
2022

MARIA LIZETE SAMPAIO SOBRAL

**REPRESENTAÇÕES DO CORPO DEFICIENTE NO CINEMA: UMA ANÁLISE DOS
FILMES ‘FELIZ ANO VELHO’ E ‘INTOUCHABLES’.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de doutorado em Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Giselle Guilhon Antunes Camargo

Belém - Pará
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(s) autor(s)

S677r Sobral, Maria Lizete Sampaio.
Representações do Corpo Deficiente no Cinema : Uma Análise
dos Filmes 'feliz Ano Velho' E 'intouchables' / Maria Lizete
Sampaio Sobral. — 2022.
302 f. : il. color.

Orientador(a): Profª. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém,
2022.

1. Cinema. 2. Corpo. 3. Pessoas com deficiência. 4.
Representações Sociais. I. Título.

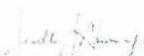
CDD 791.43



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Ao primeiro (01) dia do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e dois (2022), às nove (9h) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Maria Lizete Sampaio Sobral, intitulada: **Representações do Corpo Deficiente no Cinema: uma análise dos filmes 'Feliz Ano Velho' e 'Intouchables'**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Giselle Guilhon Antunes Camargo (Presidente); Benedita Afonso Martins (Examinador Interno); Adelma do Socorro Gonçalves Pimentel (Examinador Externo ao Programa); Joel Cardoso (Examinador Externo ao Programa); Carlos Antônio Braga de Souza (Examinador Externo ao Programa); Carla Sabrina Cunha (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo, passou a palavra à doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **aprovação (X) reprovação ()**, com o conceito **EXCELENTE**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela doutoranda. Belém-PA, 01 de dezembro de 2022.


Giselle Guilhon Antunes Camargo

Giselle Guilhon Antunes



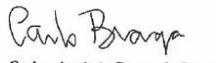
Benedita Afonso Martins (Bene Martins)


Prof.ª Adelma do Socorro Gonçalves Pimentel
Vice-Coordenadora
Programa de Pós-Graduação em Psicologia
PPGP/IFCH/UFPa

Adelma do Socorro Gonçalves Pimentel


Prof. Dr. Joel Cardoso
Diretor Adjunto de CA-UFPa
Portaria nº 5122/2014

Joel Cardoso


Carlos Antônio Braga de Souza


Carla Sabrina Cunha


Maria Lizete Sampaio Sobral

**Dedico este trabalho para
Gabriela, Rafael e Theo...
Com todo o meu amor.**

Meus agradecimentos mais verdadeiros

À Giselle Guilhon Camargo, minha orientadora, que me acolheu com sua enorme generosidade e ajudou na realização desta pesquisa. Sou grata por conhecer um ser humano tão cheio de calor no coração e que tem a sabedoria e a sensibilidade para perceber que o ato de criar precisa da liberdade;

Ao Professor Dr. Éric De Leseleuc, que muito me auxiliou nos primeiros passos ao início deste estudo;

Aos professores Dr^a. Adelma Pimentel, Dr. Afonso Medeiros, Dr. Carlos Braga, Dr. Joel Cardoso, que fizeram parte da banca de avaliação durante o processo de qualificação desta tese e contribuíram com sugestões valiosas para os encaminhamentos da pesquisa;

Ao meu pai Luiz Sobral (in memorian), pai do amor, e a minha amada mãe Lourdes Sobral (in memorian), que sempre acreditaram em mim e investiram em minha formação intelectual, ensinando-me que o melhor caminho para conseguirmos alcançar nossos sonhos é o do conhecimento;

Aos meus irmãos Eulália, Luizete, Halmélio, Armando e Claudio (in memorian), por sempre terem sido meus melhores companheiros na jornada da vida;

À tia Yonne e às primas Francione e Simone, pela torcida, pelo carinho e por sempre me desejarem “sorte com a tese”;

À Beatriz Oliveira, pelo inestimável apoio profissional;

À Eva Furesz, amiga e apoiadora, pelo suporte na fase final de realização deste trabalho;

À Denise Joyce, amiga de todas as horas;

À Jacqueline Estumano e à Lilian Costa da Silva, secretárias do PPGARTES, pela infinita simpatia e pela competência e apoio profissionais em minhas demandas como aluna. Por isso e muito mais, elas são as melhores secretárias que já conheci.

*“É na possibilidade do nascimento
que se supera a queda
Por isso escolhemos fazer o amor
mesmo que nos custe as melhores encenações
em troca da cura dos medos...”*

Gabriela Sobral

*“O corpo foi esquecido pela história e pelos
historiadores. Ora, ele foi e continua a ser o ator
de um drama.”*

Jacques le Goff, Nicolas Truong

RESUMO: A visão construída sobre as representações da deficiência física nos seres humanos tem sido, ao longo da história, muitas vezes associada à noção de estigma, que normalmente relaciona o corpo deficiente a alguém incapaz, discriminado, possuidor de condição de sofrimento. Como proposta desta pesquisa, apresentamos outras abordagens sobre essa relação, que não se detêm tão somente em noções convencionais, mas que, ao contrário, possam abranger um campo mais amplo e ao mesmo tempo aprofundado de investigação e debate, ao confrontar temáticas principais tais como ‘corpo’, ‘deficiência’, ‘cinema’, relacionadas entre si pela ideia de representações sociais. Priorizamos analisar o corpo deficiente quando esse corpo toma um lugar central na narrativa cinematográfica. Para isso, este estudo se baseia na análise de dois filmes que apresentam narrativas e conteúdos análogos. Os filmes são ‘FELIZ ANO VELHO’, no cinema brasileiro, e ‘INTOUCHABLES’, no cinema francês. Ambos são inspirados em produções literárias, mais precisamente em autobiografias. Seus personagens centrais, Mário, no filme brasileiro ‘FELIZ ANO VELHO’, Philippe em ‘INTOUCHABLES’, filme francês, vivem experiências de vida parecidas, pois ambos sofrem situações reais de acidentes: Mário ao mergulhar em um lago e bater a cabeça, Philippe ao cair de um parapente, acidentes que os deixam para sempre em cadeiras de rodas. A opção pela análise aqui desenvolvida se dá em razão de considerarmos a possibilidade de confrontar simetrias, ou não, entre os filmes, isto é, pelas semelhanças e diferenças existentes nas histórias vividas por seus protagonistas. Com ênfase nas relações que procuramos entender, optamos por um estudo mais específico sobre o corpo deficiente no cinema como base de construção da pesquisa. Assim, o processo vivido pelos protagonistas dos filmes e a maneira como em cada película é abordada a questão do corpo com deficiência, tornam-se temas centrais deste debate. A pesquisa tem sua fundamentação teórica nas teorias e diálogo das Ciências Sociais, no que concerne à ideia de representação social, com a Arte e o Cinema, assim como traz reflexões de estudiosos tais como Maria Lúcia Homem, Lacan e Freud, no que se refere, principalmente, a sua elaboração particular sobre as noções de corpo real, corpo simbólico e corpo imaginário.

Palavras-chave: Cinema, corpo, deficiência, representações sociais.

ABSTRACT: The view built on the representations of physical disability in human beings has been, throughout history, often associated with the notion of stigma, which normally relates the disabled body to someone incapable, discriminated against, possessing a suffering condition. As a proposal of this research, we present other approaches to this relationship, which do not dwell solely on conventional notions, but which, on the contrary, can cover a broader and, at the same time, deeper field of investigation and debate, when confronting main themes such as 'body', 'disability', 'cinema', interrelated by the idea of social representations. We prioritize analyzing the disabled body when this body takes a central place in the cinematographic narrative. For this, this study is based on the analysis of two films that present similar narratives and content. The films are 'FELIZ ANO VELHO', in Brazilian cinema, and 'INTOUCHABLES', in French cinema. Both are inspired by literary productions, more precisely by autobiographies. Its central characters, Mário, in the Brazilian film 'FELIZ ANO VELHO', Philippe in 'INTOUCHABLES', a French film, live similar life experiences, as both suffer real situations of accidents: Mário diving into a lake and hitting his head, Philippe when falling from a paraglider, accidents that leave them forever in wheelchairs. The option for the analysis developed here is due to considering the possibility of confronting symmetries, or not, between the films, that is, by the similarities and differences existing in the stories lived by their protagonists. With an emphasis on the relationships we seek to understand, we opted for a more specific study on the disabled body in cinema as the basis for building the research. Thus, the process experienced by the protagonists of the films and the way in which the issue of the disabled body is addressed in each film, become central themes of this debate. The research has its theoretical basis in the theories and dialogue of the Social Sciences, regarding the idea of social representation, with Art and Cinema, as well as brings reflections from scholars such as Maria Lúcia Homem, Lacan and Freud, regarding, mainly, his particular elaboration on the notions of real body, symbolic body and imaginary body.

Key-words: Cinema, body, disability, social representations

RESUMÉ: Le regard construit sur les représentations du handicap physique chez l'être humain a été, au cours de l'histoire, souvent associé à la notion de stigmatisation, qui rattache normalement le corps handicapé à une personne incapable, discriminée, possédant une condition souffrante. Comme proposition de cette recherche, nous présentons d'autres approches de cette relation, qui ne s'attardent pas uniquement sur des notions conventionnelles, mais qui, au contraire, peuvent couvrir un champ d'investigation et de débat plus large et, en même temps, plus profond, en confrontant des thèmes principaux tels que " corps", 'handicap', 'cinéma', liés par l'idée de représentations sociales. Nous privilégions l'analyse du corps handicapé lorsque ce corps prend une place centrale dans le récit cinématographique. Pour cela, cette étude se base sur l'analyse de deux films qui présentent des récits et des contenus similaires. Les films sont 'FELIZ ANO VELHO', au cinéma brésilien, et 'INTOUCHABLES', au cinéma français. Tous deux s'inspirent de productions littéraires, plus précisément d'autobiographies. Ses personnages principaux, Mário, dans le film brésilien 'FELIZ ANO VELHO', Philippe dans 'INTOUCHABLES', un film français, vivent des expériences de vie similaires, car tous deux subissent de véritables situations d'accidents: Mário plongeant dans un lac et se cognant la tête, Philippe en tombant d'un parapente, des accidents qui les laissent à jamais en fauteuil roulant. L'option d'analyse développée ici tient à considérer la possibilité de confronter ou non des symétries entre les films, c'est-à-dire par les similitudes et les différences existant dans les histoires vécues par leurs protagonistes. En mettant l'accent sur les relations que nous cherchons à comprendre, nous avons opté pour une étude plus spécifique sur le corps handicapé au cinéma comme base de construction de la recherche. Ainsi, le processus vécu par les protagonistes des films et la manière dont la question du corps handicapé est abordée dans chaque film, deviennent des thèmes centraux de ce débat. La recherche a sa base théorique dans les théories et le dialogue des sciences sociales, concernant l'idée de représentation sociale, avec l'art et le cinéma, ainsi que des réflexions de chercheurs tels que Maria Lúcia Homem, Lacan et Freud, concernant, principalement, son élaboration particulière sur les notions de corps réel, de corps symbolique et de corps imaginaire.

Mots clés : cinéma, corps, handicap, représentations.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
UM APARTE ACERCA DA METODOLOGIA - OU UM TRAVELLING.....	23
CAPÍTULO I	36
1. ALGUMAS REPRESENTAÇÕES SOBRE O CORPO COM DEFICIÊNCIA.....	36
1.1. Uma abordagem socioantropológica acerca da deficiência.....	36
1.2. Solidariedade e questões da deficiência.....	42
1.3. Identidade, linguagem e compreensão sobre deficiência.....	47
1.4. Processos de identificação e laço social – algumas observações sobre INTOUCHABLES e FELIZ ANO VELHO.....	51
1.5. Em busca de um corpo perdido: a emergência de novas formas de identificação de si no corpo deficiente.....	54
1.5.1. Corpo real, corpo simbólico, corpo imaginário.....	59
1.6. Notas sobre representações do corpo deficiente: Arte, Cinema e Mídia.....	64
CAPÍTULO II	73
2. CINEMA: UM CAMPO PARA DEIXAR FALAR O CORPO E A DEFICIÊNCIA NAS RELAÇÕES SOCIAIS.....	73
2.1. Cinema, corpo e deficiência: práticas e relações socioculturais.....	75
2.1.1. Cinema: o campo da pesquisa	86
2.2. Olhar uma imagem: perspectivas plurais para analisar um filme.....	88
2.3. Corpo e deficiência na cena do cinema.....	90
2.3.1. A cena de FELIZ ANO VELHO.....	93
2.3.2. A cena de INTOUCHABLES	105
CAPÍTULO III	200
3. PROCESSOS E SIGNIFICAÇÕES NAS NARRATIVAS DE FELIZ ANO VELHO E INTOUCHABLES.....	200
3.1. Corpo, linguagem e signo.....	201
3.2. A linguagem do cinema e representações da deficiência.....	216

3.2.1. Processos sógnicos no cinema: relações de sentido.....	217
3.2.1.1. FELIZ ANO VELHO	217
3.2.1.2. INTOUCHABLES	231
3.3. Entre uma cena e outra: aspectos particulares acerca da ocorrência dos signos nas cenas de FELIZ ANO VELHO e INTOUCHABLES	249
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	262
REFERÊNCIAS	266
ANEXOS.....	272

1. APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa traz à luz um olhar sobre as representações do corpo com ‘deficiência¹’ no cinema; um estudo sustentado na análise que relaciona dois filmes (longa-metragem) inspirados em romances autobiográficos: 1) o filme ‘FELIZ ANO VELHO²’, drama brasileiro lançado em 1987, dirigido por Roberto Gervitz; 2) o filme de produção franco-canadense ‘INTOCÁVEIS’ (ou INTOUCHABLES, conforme o título original do filme, em língua francesa)³, lançado na França no ano de 2011, com argumento baseado em livre adaptação e direção de Olivier Nakache e Éric Toledano.

Os dois filmes têm como temática central a questão da deficiência do corpo humano, e as histórias que contam são também muito semelhantes entre si: falam de homens que sofreram acidentes e ficaram incapacitados fisicamente. O filme FELIZ ANO VELHO é baseado no livro homônimo, escrito pelo brasileiro Marcelo Rubens Paiva, e que inaugura sua carreira como escritor, quando publicado pela primeira vez, no Brasil, em 1982. Já o filme INTOUCHABLES toma como referência o romance *Le Second Souffle*⁴ (ou ‘O Segundo Suspiro’, título em português), publicado pela primeira vez, na França, em 2001, que inaugura, também, a carreira literária do empresário francês nascido na Córsega, Philippe di Borgo. Ambos os livros foram escritos no formato de memórias e, da mesma maneira que os filmes que os inspiraram, tanto o romance de Rubens Paiva, como o de di Borgo, fizeram sucesso quando lançados junto ao público, trazendo questões da deficiência como tema.

A partir dessas noções, debatemos sobre aspectos relacionados às representações do corpo com deficiência na cena do cinema, mais precisamente, no enquadramento de cena que se vê em cada um dos filmes, enquanto buscamos entender como o corpo se comporta

¹ O uso do termo « deficiência », utilizado nesta pesquisa para se referir a objeto de nosso estudo, que trata sobre o corpo, encontra-se respaldado na LEI Nº 13.146, DE 6 DE JULHO DE 2015, que institui a Lei Brasileira de inclusão da pessoa com deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência).

Conferir em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm

² Sempre que nos referirmos aos filmes que são *corpus* deste estudo, utilizaremos os títulos em letras maiúsculas. Por outro lado, quando nos referirmos aos romances que são a fonte de inspiração para os filmes em análise, utilizaremos seus títulos em letras minúsculas, tendo apenas as letras iniciais em maiúsculas. Assim procedemos, principalmente, para fazer a diferenciação entre o filme FELIZ ANO VELHO e o romance Feliz Ano Velho, já que, neste caso, específico, o filme tomou o mesmo título do romance de Rubens Paiva. Quanto a Philippe Di Borgo, seu romance *Le Second Souffle* (O segundo Suspiro, em português) inspirou o filme que teve o título modificado para INTOUCHABLES.

³ Nesta pesquisa, optamos por utilizar o título original do filme, escrito em língua francesa, ‘*Intouchables*’, a fim de distingui-lo do filme ‘*Os Intocáveis*’, de Brian de Palma, por considerar que os títulos podem confundir, eventualmente, o leitor. ‘*Os Intocáveis*’ (título em inglês ‘*The Untouchables*’) é um drama policial norte-americano de 1987, dirigido por Brian De Palma, com argumento escrito por David Mamet. Este filme é, também, inspirado no livro homônimo, *The Untouchables*, de 1957, escrito por Oscar Fraley e Eliot Ness.

⁴ Di Borgo, Philippe Pozzo. *Le Second Souffle*. Paris: Bayard, 2011.

enquanto discurso carregado de sentidos na cena do cinema. O estudo acerca das representações sociais do corpo coloca em destaque a deficiência nos dois filmes, com suas relações subjacentes, e ambos apresentam em suas narrativas alguns aspectos bastante semelhantes, que, justamente por isso, favorecem nossa opção por uma análise comparativa.

Além disso, destaca-se a opção por uma abordagem interdisciplinar, que faz dialogar diversas áreas de conhecimento, como Antropologia e Sociologia (as Ciências Sociais), Arte, Estética e cinema. Optamos por abranger um campo mais amplo de reflexão e construção teórica, ao debater sobre ‘corpo’, ‘deficiência’ e ‘cinema’ como temáticas relacionadas à ideia de representação, porque, a partir deste viés de análise, nossa pesquisa tem reflexo sobre a dimensão social do que buscamos tratar.

A problematização da deficiência como fenômeno e construção social é parte integrante essencial em nossa discussão e importante aqui, não apenas por nos favorecer a compreensão sobre as circunstâncias de sua elaboração enquanto categoria ligada a questões de identidade, mas também porque nos permitiu avançar em reflexões direcionadas à compreensão dos fenômenos sociais de maneira mais universal - uma vez que a realidade, a vivência, problemas e anseios da pessoa com deficiência tem sido matéria e pauta de discussões tratadas cada vez com mais ênfase em âmbito mundial, e porque, neste particular, falamos de representações sociais.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que abordamos a deficiência como fenômeno social (pela maneira como é discutida em um contexto global), estamos debatendo sobre indivíduos que são múltiplos em sua própria existência, e em relação ao corpo deficiente. É neste sentido que alguns aspectos a esse respeito são levantados em nossas reflexões e buscamos entender que os protagonistas dos quais tratamos, apresentam especificidades que os aproximam e distinguem entre si, assim como diferenças que os colocam em condições particulares dentro do contexto amplo e universal da deficiência. Não se trata de articular, tão somente, sobre questões relacionadas a pessoas com deficiência de maneira generalizada, mas, no caso de ambos os filmes, falamos de homens, brancos, pertencentes a uma mesma classe social de alto poder aquisitivo e heterossexuais. Isso quer dizer que os significados apreendidos nas relações analisadas passam por todas essas categorias do sujeito e que a maneira como a deficiência é compreendida e tratada pode se distinguir dependendo dos contextos sociais e das pessoas envolvidas.

Todas essas características são apontadas a fim de situarmos os indivíduos aos quais nos referimos, e de demonstrar a validade desta proposta de análise comparativa, mas não é nossa intenção discutir aqui cada uma dessas categorias, a exemplo de questões de gênero ou

outras, o que nos faria desviar do escopo da proposta de estudo. Apenas, reforçamos tais características para orientar nossa discussão em um determinado cenário social do qual fazem parte os personagens protagonistas de cada filme, Mário⁵, em FELIZ ANO VELHO, Philippe em INTOUCHABLES, ainda que no tempo e no espaço haja um distanciamento entre as obras, melhor dizendo, exatamente 24 anos de diferença entre a realização de um filme e outro; um deles, brasileiro, o outro, francês, como já apontado.

Dedicamos parte deste estudo a essas complexas relações, porque a ideia de deficiência à qual nos referimos não surge abruptamente, tampouco está congelada no tempo. Isso levou-nos a considerar como passo importante, apresentar o panorama de mudanças que engendrou o uso de termos que nomeiam e diferenciam pessoas com deficiência dentro de seus grupos sociais, porque possuem corpos que se distinguem do que consideramos “dentro da normalidade” e porque, de certa maneira, isso também reflete as representações do corpo no decurso da história.

Tal compreensão é necessária para o entendimento de como o termo deficiência/deficiente foi sendo apropriado ao longo do tempo e, na atualidade, é usado para se referir a um grupo de indivíduos que, em sua vivência em sociedade é encarado muitas vezes como “incapaz”, “diferente”, “marginalizado”, dentre outros adjetivos que podem ser de cunho pejorativo, e que, por isso, portam uma carga de sentidos negativos - por isso, movimentos sociais em prol das discussões sobre a deficiência têm reivindicado o uso de determinadas terminologias e a mudança de outras, questões essas que abordamos como teor deste trabalho também, conforme já informamos.

No entanto, o debate teórico que levantamos não se detém tão somente na visão mais recorrente, que se apresenta, atualmente, sobre a deficiência, ou o corpo deficiente. De fato, buscamos apresentar, também, a compreensão dessas noções como construções que emergem no cotidiano e na dinâmica da vida social. O entendimento da deficiência sob este prisma – como uma construção que pode ser analisada em muitos contextos – proporcionou um cenário de diálogo entre dois trabalhos que são confrontados, caso dos filmes em análise e, ao colocarmos em diálogo ainda, temáticas tais como ‘corpo’, ‘deficiência’, ‘cinema’, todas elas

⁵ Chamamos a atenção para o fato de que no filme FELIZ ANO VELHO, o nome do personagem principal é Mário, diferentemente do nome do personagem no livro, que é Marcelo, tal qual o nome de seu autor, Marcelo Rubens Paiva. Portanto, sempre que nos referirmos ao personagem do filme, o chamaremos por Mário. Já quando a referência for ao personagem do livro, usaremos o nome Marcelo, e para nos referirmos ao autor do romance Feliz Ano Velho, poderemos chamar o nome Marcelo Rubens Paiva ou apenas Rubens Paiva. Quanto ao filme INTOUCHABLES, o nome do personagem « Philippe » se mantém o mesmo, inspirado no romance *Le Second Souffle*, escrito por Philippe di Borgo. Assim, neste último caso, para nos referirmos ao protagonista, seja do livro ou do filme, podemos usar Philippe e para nos referirmos ao escritor, utilizaremos Philippe di Borgo ou apenas di Borgo, quando for o caso. Já o personagem de Driss, é inspirado em Abdel Sellou, nome verdadeiro do cuidador de Philippe, na história contada no livro *‘Le second souffle’*.

relacionadas entre si pela ideia de representações sociais, priorizamos analisar o corpo deficiente quando esse corpo toma um lugar central na narrativa cinematográfica.

Em nosso estudo, convém não só pontuar o intervalo considerável de tempo entre um filme e outro – como já mencionado -, mas, também, que são filmes realizados em contextos culturais distintos, em países distantes geograficamente; e que essas diferenças não interferiram em nossa análise, no desenvolvimento da pesquisa, já que o objetivo do trabalho não se prendeu a esse tipo de matéria. Na verdade, nossas hipóteses se ampararam em analisar em que medida, tanto ‘forma’ e ‘conteúdo’, no contexto dos dois filmes, poderiam ao mesmo tempo se aproximar e se distinguir, em razão sobretudo do uso de uma linguagem que é universal no cinema, atribuindo sentido ao (s) corpo (s) que buscamos analisar.

Sobre nossa abordagem, algumas escolhas e mudanças tiveram que ser feitas, porque, como sabemos, quando nos dedicamos a realizar um trabalho de pesquisa, encontramos no meio do caminho variáveis que, muitas vezes mudam os rumos de nossa proposição inicial. Para tanto, colocamos como aspecto relevante o entendimento acerca do universo de significados que se constrói quando os personagens, protagonistas de cada um dos filmes, Mário em ‘FELIZ ANO VELHO’, Philippe di Borgo em ‘INTOUCHABLES’, são vitimados em trágicos acidentes e ficam incapacitados para andar.

Ainda que os filmes sejam baseados em obras literárias, não se trata aqui de falar da relação entre cinema e literatura, pois os romances nos servem mais como referência para a compreensão de um contexto narrativo, ou para o conhecimento dos enredos originais.

Na verdade, a pesquisa se baseia em uma compreensão epistemológica sobre as representações da deficiência ao mesmo tempo que é alimentada e influenciada por múltiplos olhares, advindos das disciplinas que dialogam e trazem significados subjacentes ao contexto de nossa análise. E nesta perspectiva, uma vez que este estudo está orientado para a abordagem da deficiência enquanto construção de um conceito que é coletivo, buscamos compreender os sentidos (des) construídos nas relações e práticas sociais que colocam em evidência os corpos dos protagonistas.

De maneira geral e com conteúdos análogos, os filmes tratam sobre histórias de pessoas, que em suas relações e ações mais comuns e cotidianas se deparam com o prosaico da vida; e, em razão da condição de deficiência, enfrentam dificuldades sociais específicas, que são debatidas na pesquisa, na medida que emergem em cada cena. Para isso, então, nosso olhar se baseou, essencialmente, na análise das cenas, representadas em fotogramas ou

chamadas ainda pela palavra inglesa ‘*frames*’, para podermos entender como cada um dos filmes foi construído com base nas histórias de vida dos protagonistas. Sob a perspectiva específica de cada um dos indivíduos que se vê transformado e marcado pela deficiência, procuramos dar ênfase ao corpo visto como diferente sob o peso de um “estigma” (GOFFMAN, 2012)⁶, e optamos por apresentar a diversidade de olhares cujos significados são atribuídos, prioritariamente, pela relação do corpo com o mundo social que o cerca.

Nessa concepção, a deficiência e o cinema são tratados segundo uma visão mais ampla, com base nos preceitos universais que os sustentam enquanto fenômenos sociais, sendo a deficiência parte de nosso objeto de estudo, o cinema nosso campo de investigação. A proposta deste estudo permitiu articular contextos culturais diferentes, no tempo e no espaço. Não se quer dizer, no entanto, que sejam as mesmas ou idênticas as condições em que foram produzidos os filmes dentro de seus contextos socioculturais. Ao contrário, são culturas distintas, situadas em países distintos, Brasil e França, como reafirmamos. Mas esses aspectos não se constituíram como questões centrais em nossas reflexões, primeiramente porque, no que tange ao estudo sobre a deficiência, buscamos entender o modo como a deficiência é apresentada e tratada socialmente, e isso pode valer para ambos os contextos sociais em cada filme, ou não.

Depois, porque ainda que o cinema seja considerado um meio de expressão universal, que opera com elementos dos discursos verbal e visual, e que tem na imagem em movimento seu principal atributo, sua linguagem não poderia nos aprisionar ao buscarmos significados que nos guiem nesta análise, posto que se trata de uma forma de manifestação artística e, com isso, buscamos na estética do cinema, a expressão de sentidos.

Assim, como problemática, podemos nos perguntar a partir desse olhar, por que certos filmes, assim os que são de nosso interesse neste estudo, tornam-se destaque de audiência entre o público, a despeito de suas fronteiras culturais. A esta primeira questão, acrescentamos ainda outra dúvida e indagamos em que medida a linguagem e a relação tempo/espaço interferem na aproximação do público com determinada obra cinematográfica, ao considerarmos o sucesso de ambos os filmes junto ao público, em cada um dos países, França e Brasil, onde foram apresentados, em momentos bem específicos.

Pode-se pressupor que exista certa empatia entre a representação do corpo em ambos os filmes e o público, em relação ao que se revela na diferença; ou ainda, que o cinema, como meio de expressão universal, quer por sua linguagem, quer porque destaca as tramas e as

⁶ GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

tragédias vividas nas/pelas sociedades, ou ainda, porque é um bem cultural, permite o diálogo e o compartilhamento de significados entre sociedades distintas e distantes geograficamente (SADOUL, 1963)⁷. Essa é uma discussão relevante para a compreensão das narrativas que trazem esses dois trabalhos feitos para o cinema, em se considerando a discussão sobre a relação do corpo com os elementos da linguagem não-verbal.

Com efeito, buscamos analisar como esses elementos, tais como cor, linha, luz, sombra, plano e outros podem se manifestar no e pelo corpo do ator que encena determinado personagem - e este ponto se constitui como primordial à pesquisa. É preciso compreender, a partir destas questões, a deficiência enquanto fenômeno que possui representações específicas e, também, que a imagem construída sobre o corpo deficiente circula no meio social e reflete modos de pensar sobre categorias e pessoas. A esse respeito, ressaltamos que o reconhecimento da deficiência é um fenômeno universal, obviamente presente em muitas sociedades, mas estamos trabalhando com a visão específica dos países alinhados com as políticas de inclusão social sobre a deficiência no mundo ocidental, dentre os quais o Brasil faz parte.

Nesses países, signatários de convenções internacionais sobre a deficiência, as diretrizes definidoras de políticas e garantias de direitos vêm sendo construídas em conjunto ao longo dos anos, com ênfase maior a partir da segunda metade do século XX. E, sobre a nomenclatura usada para definir o corpo do qual falamos neste trabalho, o termo deficiência encontra respaldo, do mesmo modo, em documentos internacionais que amparam a legislação brasileira quanto ao uso de terminologias⁸. Vemos que o tratamento dado à deficiência nesse contexto apresenta questões que vão desde as terminologias usadas para nomear particularidades associadas ao corpo até questões mais complexas relacionadas a uma dimensão humana subjetiva – aspectos esses que exploramos no CAPÍTULO I desta pesquisa.

A partir das conexões entre a teoria e a materialidade dos dados, durante este estudo foi possível avançar com o tema e com outras orientações; sobretudo, foi possível trazer questões que passaram a nos interessar e nos orientar nas descobertas de caminhos epistemológicos sobre a relação entre deficiência, cinema e representações sociais do corpo. Na exploração de nosso objeto de estudo, pontuamos algumas indagações iniciais que nortearam a problematização, tais como: **a)** quais as representações da deficiência, dentro de

⁷ SADOUL, Georges. *História do cinema mundial: das origens aos dias atuais*. Lisboa: Novo Horizonte, 1963.

⁸ Cf. AZEVEDO, Alexandre M.F. de & SOBRAL, Maria Lizete Sampaio. *Políticas Públicas Inclusivas no Brasil e o Contexto Internacional: diálogos sobre inclusão e deficiência*. In: Revista Moara – Edição 45 – jan - jun 2016, Estudos Linguísticos ISSN: 0104-0944.

uma perspectiva histórica? **b)** quais são as representações do corpo humano, quando ele se constitui como expressão de sentidos, ideias e conceitos (ou como linguagem, ou como discurso) atrelados à deficiência? **c)** como é possível articular conceitos tais como corpo, deficiência e cinema em bases epistemológicas? **d)** quais aspectos ou elementos da linguagem visual devem ser considerados, a fim de construirmos uma compreensão sobre as representações da deficiência no cinema?

Essas questões se somaram a outras que foram exploradas em uma fase posterior, segundo a maneira como são construídas na narrativa cinematográfica e, a partir daí, foi possível confrontar e analisar dados correspondentes ou adversos nos filmes. Nesse cenário, a análise dos dois filmes suscitou, ainda, um questionamento essencial: **‘Quais analogias e distinções podemos estabelecer, no caso de ambos os filmes, que nos levam a identificar modos diferentes de representação sobre o corpo, que estejam pautados em uma ideia ou ideologia acerca da deficiência?’** E, continuando estes questionamentos, nos perguntamos: **‘Como seria, realmente, possível fazer tal identificação?’**

Por meio desses questionamentos que surgiram desde o início e no decorrer do estudo, conseguimos avançar em direção a proposições que, por sua vez, nos levaram a aprofundar reflexões e nos favoreceram em busca de nosso aprofundamento teórico. Para tanto, buscamos uma investigação mais aprofundada sobre a temática do corpo, que pautamos em três eixos principais: noções de corpo com deficiência; corpo e cinema; representações sociais do corpo. Em primeiro lugar, procuramos entender o corpo como fenômeno inserido na estrutura social, debate esse que apoiamos nas ideias de LÉVI-STRAUSS (2012). Encontramos também em outros autores, referências que nos concederam mais fundamentos para este enfoque sobre o estudo do corpo, dentre os quais destacamos: BUTLER (2018); GODDARD (2005); GREINER (2005); JAQUET (2017); LE BRETON (2003). Ainda alguns aspectos subjetivos que tratam sobre o corpo e questões da corporeidade são acrescidos de acordo com os trabalhos de CANEVACCI (2005); DÉTRETZ (2002), MERLEU-PONTY e PIRES (2005). Além destes, os trabalhos de LE GOFF (2006), ECO (2007) e a coleção de três volumes intitulada ‘História do Corpo (2006)’, realizada sob a direção de CORBIN, COURTINE & VIGARELLO, contribuiu com aspectos históricos sobre a construção da ideia de representação do corpo, ainda que o trabalho não priorize uma abordagem histórica. Apenas, consideramos importante situar nossa discussão na concretude da dimensão social e, por isso, destacamos alguns momentos pontuais em uma perspectiva histórica, que nos auxiliaram nessa percepção. Além desses trabalhos, citamos o diálogo com CARLI (2007), tese de

doutorado, desenvolvida sob orientação da professora Lúcia SANTAELLA, que aborda aspectos das representações do corpo no cinema e questões de gênero, onde se destacam as representações do feminino.

Outros conceitos também importantes para a construção de nossas reflexões, mas que não constituem o tema central da pesquisa, foram apresentados na medida em que emergiam em nossas discussões. Isso porque, como sabemos, um trabalho científico tem, desde o início, eixos norteadores a seguir, mas é essencialmente a partir do contato do pesquisador com seu corpus e com a materialidade dos dados que se pode construir a rede de relações que constitui a integralidade da pesquisa.

Mariza PEIRANO (1992)⁹, no trabalho que realizou sobre a prática da pesquisa nas Ciências Sociais, reconhece que ao desenvolvermos determinado estudo, podemos nos deparar com achados que superam nossas expectativas enquanto pesquisadores ; ou, ainda, eventualmente ocorrem desvios, que são próprios de cada tipo de investigação. Com isso, apesar do planejamento inicial definido, muitas vezes surgiram durante a pesquisa, outros caminhos epistemológicos e/ou investigativos a seguir. É quando se fala que o trabalho vai surgindo durante sua realização.

Assim, no que diz respeito a nossa fundamentação teórica principal, as reflexões acerca do corpo, da deficiência e de suas representações no cinema foram sendo trazidas na medida da evolução do tema, de sua problematização e de sua relevância, e permitiram emergir conceitos subjacentes, como é o caso da ideia de linguagem e processos de significação, com base nas noções aprofundadas por BAKHTIN (2010); BARTHES (2001); FERRARA (1986). Da mesma forma, os trabalhos analíticos de AUMONT (1993) e METZ (1972) contribuíram para enriquecer as perspectivas teóricas de nossa abordagem, no que se refere à compreensão de processos de significação no cinema. Somado a isso, apresentamos uma primeira incursão dos aspectos que nos levaram a identificar no cinema (ou nos filmes analisados) os reflexos das representações simbólicas sobre o objeto de nosso interesse. Desse modo, no que se refere ainda ao conhecimento sobre a linguagem do cinema, os trabalhos de PIMENTEL (2011) e XAVIER (1977) forneceram suporte para a realização de nossa análise.

⁹ PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Anuário Antropológico, Brasília, DF, n. 130, p. 197-223, 1992.

Ainda na fase inicial da pesquisa, em que esses trabalhos constituíram nossa base teórica, autores como DURKHEIM (2011) e MOSCOVICI (2003) forneceram-nos substância para a compreensão sobre as definições de representações coletivas e representações sociais, respectivamente - justamente conceitos que foram o suporte de nossa discussão para a compreensão do corpo como expressão de representação. Ainda em se tratando desses teóricos, a visão de MOSCOVICI sobre aspectos subjetivos das representações sociais nos auxiliou em nosso entendimento acerca de uma dimensão individual psíquica que reflete também a realidade social, uma vez que os sujeitos da pesquisa, os personagens Mário e Philippe, nos filmes, são pensados também, em relação as suas particularidades individuais, no que se refere às representações que buscamos sobre o corpo.

Dentre todas essas obras que fundamentaram nossas reflexões e discussões, outras foram somadas à proporção que os estudos avançavam e se ampliava a necessidade de compreensão teórica da complexidade das questões levantadas. Por essa razão, optamos por um estudo referenciado em trabalhos relacionados, também, ao conjunto dos temas centrais abordados: corpo, deficiência, cinema, representações sociais. Neste particular, destacamos ainda alguns nomes, como FOUCAULT (1999) e SILVA (2009), cujas teorias nos auxiliaram na compreensão dos processos de construção de identidade e/ou formações identitárias, o que nos reforçou o diálogo interdisciplinar com disciplinas do campo das Ciências Sociais, tais quais a Antropologia e a Sociologia.

Acrescentamos que, da forma como o trabalho foi estruturado, mesmo para a compreensão de um vocabulário específico, não foi necessária a apresentação de glossário. Sobre alguns termos que envolvem nosso universo epistemológico, dedicamos atenção maior para refletir sobre a ideia de ‘estigma’ e ‘deficiência’, por exemplo, e sobre alguns termos técnicos ligados à linguagem do cinema, realizamos a análise das imagens/cenas nos filmes.

Neste sentido, a deficiência está inserida como conceito fundamental de nossa articulação teórica e os estudos de GOFFMAN (2012) sobre o ‘estigma’, pertinente a questões corporais, se constituíram como material basilar dessa discussão específica. Estas são as primeiras orientações da pesquisa, com seu contexto mais geral de proposições que, com vistas à construção de uma análise teórico-crítica, buscam estabelecer relações de significação, ao tratarmos sobre as representações do corpo com deficiência no cinema e em que nosso corpus de análise, os filmes FELIZ ANO VELHO e INTOUCHABLES, permeiam todas as discussões. Quanto a sua estrutura, a pesquisa apresenta uma parte inicial, que se intitula ‘DESCORTINANDO A PESQUISA’, onde descrevemos os procedimentos metodológicos desenvolvidos, desde a construção do objeto, sua problematização, primeiros passos para a

coleta e sistematização dos dados, até o desenvolvimento da escrita. Ainda nesta seção inicial, destacamos as opções pelas abordagens teóricas trabalhadas, pelos procedimentos de análise utilizados no tratamento dos dados, assim como apresentamos o detalhamento sobre procedimentos, instrumentos e técnicas da pesquisa, o tipo de estudo desenvolvido, os sujeitos da pesquisa, o processo de amostra de dados, bem como outras variáveis selecionadas como métodos de observação e coleta, tratamento e análise de informações, incluindo as de natureza estatística. Todo esse arcabouço justifica a validade do tipo desta proposta que visa uma análise descritiva. Seguindo esta parte inicial, os capítulos que discutem o objeto da pesquisa estão distribuídos da seguinte maneira:

CAPÍTULO I – Neste capítulo, intitulado **ALGUMAS REPRESENTAÇÕES SOBRE O CORPO COM DEFICIÊNCIA**, abordamos questões relacionadas essencialmente às representações sociais do corpo deficiente. A construção teórica, realizada a partir da revisão da literatura, e com destaque para conceitos que nos acompanharam em nossas reflexões, tais como estigma, corpo, deficiência, é a base de nossa elaboração para os demais capítulos.

CAPÍTULO II – CINEMA: UM CAMPO PARA DEIXAR FALAR A RELAÇÃO CORPO E DEFICIÊNCIA. Nesta seção, a pesquisa vai deixar “falar” o corpo e a deficiência, com uma apresentação mais geral da decupagem dos filmes, processo que consiste na realização de recortes e na subsequente descrição do que se vê nas cenas dos filmes. Quando necessário, as cenas são analisadas na perspectiva do discurso social que se lê no corpo representado. Como se tratam de dois filmes distintos, as cenas em análise irão sempre relacionar uma e outra película. O capítulo apresenta como parte essencial a decupagem de cada filme apresentada em tabelas, e optamos por apresentar em cada tabela apenas os *frames* que contêm os corpos dos protagonistas, desde a primeira cena até a última em cada filme, a fim de obtermos uma compreensão da narrativa segundo a ótica específica do corpo.

CAPÍTULO III - PROCESSOS E SIGNIFICAÇÕES NAS NARRATIVAS DE FELIZ ANO VELHO E INTOUCHABLES. A partir da análise do corpus, busca-se falar neste capítulo como o corpo se relaciona mais especificamente com os elementos da linguagem visual e com a cena do cinema. Neste sentido, tal como no capítulo anterior, esta análise coloca em relação os dois filmes que são objeto de nosso estudo: FELIZ ANO VELHO e INTOUCHABLES, com seus respectivos protagonistas.

DESCORTINANDO A PESQUISA

UM APARTE ACERCA DA METODOLOGIA - OU UM TRAVELLING

A escolha por uma metodologia distintiva como proposta do trabalho deu-se visando a articulação entre vários campos do saber: das Ciências Sociais, da Arte, do Cinema e até mesmo da Psicanálise, no que se refere a determinados conceitos alusivos a “questões do corpo”. Nesta proposta, um ponto de vista socioantropológico busca “compreender” o corpo na imagem que se vê no cinema, levando em conta elementos do campo da linguagem visual e, eventualmente, elementos específicos da própria linguagem cinematográfica, considerando planos, enquadramentos, tomadas de ângulo dentre outros. Assim, a opção por esta metodologia particular ganha relevância, uma vez que ao explorarmos os procedimentos que nos auxiliaram em nossa análise, acreditamos destacar o rigor de nossa investigação, ao mesmo tempo conciliado com o direcionamento do estudo.

O “caráter transversal das representações sociais se coaduna com a perspectiva transdisciplinar”, como nos aponta JODELET (2016). A autora acredita que a complexidade deste tipo de abordagem, que coloca distintas áreas do conhecimento em confronto, só pode favorecer o enriquecimento do olhar acerca do (s) fenômenos (s) estudados (s). Nas palavras de Edgar MORIN (1995), trazidas pela própria autora, no texto que ela escreve, intitulado ‘*Ciências sociais e representações: estudo dos fenômenos representativos e processos sociais, do local ao global*’ (2018)¹⁰, temos a seguinte reflexão:

Há concepções científicas que mantêm sua vitalidade porque se recusam a um enclausuramento disciplinar. Gostaria de enfatizar a surpreendente variedade de circunstâncias que fazem avançar as ciências, quebrando o isolamento das disciplinas, seja através da circulação de conceitos ou de esquemas cognitivos, seja por interferências e intromissões, seja por aumento de complexidade de disciplinas em campos de múltiplas competências, seja pelo surgimento de novos esquemas cognitivos e novas hipóteses explicativas, seja, finalmente, pela constituição de concepções organizadoras que permitem articular áreas disciplinares em um campo teórico comum. Hoje, creio que devemos tomar consciência deste aspecto que é o menos esclarecido na história oficial das ciências e que é um pouco como a face obscura da lua. As disciplinas são totalmente justificadas intelectualmente desde de que mantenham um campo de visão que reconheça e conceba a existência de laços e de solidariedades. Além disso, elas são totalmente justificadas apenas se não ocultarem as realidades globais. Por exemplo, a noção de homem está fragmentada entre diferentes disciplinas biológicas e todas as disciplinas das ciências humanas: uma estuda a psique, outra o cérebro,

¹⁰ Cf. JODELET, Denise. *Ciências sociais e representações: estudo dos fenômenos representativos e processos sociais, do local ao global* In: Revista Sociedade e Estado – Volume 33, Número 2, Maio/Agosto 2018.

outra o organismo, os genes, a cultura etc. Trata-se, de fato, de múltiplos aspectos de uma realidade complexa, mas que só fazem sentido se forem relacionados a essa realidade complexa, em vez de ignorá-la (MORIN *apud* JODELET, 2018, p. 426).

Destacamos como proposição inicial da pesquisa, que os traços de uma dada realidade pudessem fornecer possibilidades de relação/interpretação sobre o corpo com deficiência como fenômeno e construção social e, com essa perspectiva, apontamos a importância de alguns procedimentos metodológicos que nos forneceram as condições e a substância da pesquisa. De início, avançamos com a problematização de termos essenciais para o aprofundamento de nossa construção teórica e, do mesmo modo, para a demarcação de nosso campo de estudo. A esse respeito, o levantamento de uma bibliografia específica já de início, utilizada como base na elaboração do tema, assim como na construção de nosso objeto de pesquisa, foram essenciais ao direcionamento do estudo. Neste contexto, ressaltamos METZ (1972); BAZIN (2018); FRANCE (1998); GREINER (2005); BRETON (2003).

De acordo essas diretrizes, a abordagem exploratória e a pesquisa descritiva se mostraram procedimentos adequados a uma investigação mais detalhada. Neste caso, a pesquisa exploratória representou um empreendimento de movimento incessante, de constante avanço e retorno entre os processos de construção, desconstrução e reconstrução do trabalho, voltados à reformulação de meios, teorias, métodos, conceitos e ferramentas dentre os que planejamos utilizar.

Esta proposta de análise permitiu-nos investir em direção a um conhecimento mais aprofundado do tema e a uma maior aproximação com o fenômeno estudado, com possibilidades de explorar conexões teóricas e de buscar um debate mais específico sobre o tema do corpo deficiente; todos esses, aspectos bem pertinentes ainda à abordagem exploratória.¹¹ Isso porque, por se tratar de um tipo mais detalhado de análise, a pesquisa desenvolvida segundo uma abordagem exploratória se utiliza do levantamento bibliográfico e de uma série de ferramentas que podem auxiliar o pesquisador a se aprofundar em seus estudos e a escolher quais outros métodos e aproximações irá utilizar, para se somar ao conjunto de procedimentos que fazem parte da metodologia. Esse processo permitiu-nos extrair inúmeras informações, assim como explorar conexões que enriqueceram ainda mais nossa investigação.

Queremos, com isso, reafirmar a importância de um conjunto de procedimentos, tais como a construção da base teórica e a experimentação de meios e ferramentas, que foram

¹¹ GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.

fundamentais para o bom andamento de nosso estudo; porque as relações construídas neste contexto foram também relevantes para se chegar a uma definição do panorama estudado. Deste modo, essa estratégia nos permitiu extrair muito mais informações e dados, inclusive dados não esperados e que puderam nos mostrar outros caminhos a seguir. Como complemento, buscamos construir um quadro teórico, em que as teorias das Ciências Sociais sobre a deficiência, o corpo e o cinema se distinguissem em particular.

A partir daí, escolhemos como aspectos centrais de análise, no contexto dos filmes, o conjunto de representações que pudessem nos ajudar a entender o corpo como representação. Por isso, somou-se à abordagem exploratória no contexto aqui analisado, a pesquisa descritiva, e conforme essa proposta, enfatizamos a descrição sobre a forma e o conteúdo de determinadas cenas.

Uma vez definidos esses procedimentos, voltamos a atenção a uma análise sobre a linguagem cinematográfica e sobre questões ligadas à imagem representativa de cada cena. Para isso, entendemos que, nas cenas analisadas, o conjunto dos elementos expressivos, tais como cor, linha, plano, enquadramento, luz e outros, também, da linguagem visual, poderiam nos mostrar caminhos a seguir, assim como indicar significados pretendidos de acordo com os objetivos da pesquisa.

Também destacamos a importância de organizar as etapas concernentes aos passos e avanços deste estudo, de modo que a proposta metodológica pudesse auxiliar nos encaminhamentos pretendidos. Com este propósito, optamos por lançar mão de procedimentos de investigação e análise que pudessem nos conduzir, primeiramente, a partir de nossos questionamentos. Assim, para a construção dos caminhos a seguir na pesquisa, a metodologia se definiu conforme as orientações seguintes:

1. Vias de análise

1.1. Uma abordagem exploratória: diálogos com a pesquisa descritiva

1.1.1 Análise qualitativa

1.1.2 Análise quantitativa

1.2. Procedimentos da pesquisa: observação, análise e sistematização dos dados

1.3.1. Construindo e descobrindo caminhos

2. Vias de análise

1.1 Uma abordagem exploratória: diálogos com a pesquisa descritiva

1.1.1 Análise qualitativa

Quanto à perspectiva de se obter uma interpretação aprofundada dos dados, acreditamos que a abordagem exploratória qualitativa nos auxiliou do início ao fim da pesquisa permitindo-nos escolher técnicas mais adequadas à coleta e interpretação dos dados – que respaldaram a construção de nossa análise. PAILLÉ (2006) mostra-nos, a esse respeito, que a interpretação já é uma relação. Segundo ele,

“Um antigo significado da palavra ‘relação’ designava o relato (narrativa, história) de um viajante (por exemplo), Bartolomé de Las Casas (1979 [1551]) descrevendo os horrores da invasão espanhola da América em *The Relation of the Destruction of India*”. (PAILLÉ, 2006, p. 117)

Ainda sobre o tema, o autor considera que [...]“A polissemia da noção de relação permite entrar na complexidade da atividade interpretativa”. Neste caso, PAILLÉ (2006)¹² vê três sentidos para a palavra “relação”. Em seus termos, ele nos diz que existe a relação como narrativa, ou seja, a relação proposta pela investigação; a relação definida entre dois ou mais objetos do pensamento e, ainda a relação humana, ligada à ideia de conhecer e associar-se a uma pessoa.

De maneira pormenorizada, ele pontua que:

Em todos esses casos, a interpretação é fruto de um diálogo: com a história, com fontes, com rastros, com teorizações, com outros, com leitores.

Como então se faz a entrada no sentido das coisas? Faz-se como entrada no mundo, ou como entrada em um grupo ou comunidade? Ela vem à luz da mesma forma e ao mesmo tempo que a « entrada na matéria »? Nós poderíamos responder: de todas essas maneiras. A entrada no sentido, a interpretação é relação. Nas ciências humanas e sociais, a justa interpretação busca o melhor ao basear-se em parte nos testemunhos de vida e de pessoas, mas através de si mesmo. (PAILLÉ, 2006. Pp. 117, 118)¹³

É importante destacar que, para PAILLÉ (2006)¹⁴, a interpretação tal como ele a considera é bem mais uma análise qualitativa do que uma análise quantitativa, pois como o autor mesmo pondera, a primeira engaja muito mais o pesquisador.

Vejamos, ainda, o que ele complementa sobre o tema:

Por fim, com base em tudo o que acaba de ser afirmado, segue-se que a interpretação é um compromisso, no sentido nobre do termo. Porque certamente é justo dizer que a interpretação, e em particular a análise

¹² PAILLÉ, Pierre., - PAILLÉ, Pierre., (sous la direction de), Qui suis-je pour interpréter? In: *La méthodologie qualitative*. Paris: Armand Colin Éditeur, 2006.

¹³ Traduzido do francês. (Tradução nossa).

¹⁴ IDEM.

qualitativa, muito mais do que a análise estatística, envolve o pesquisador. Ele nos dá sua palavra, em todos os sentidos da expressão. Na análise estatística, existe uma pretensão (cada vez mais relativizada, é preciso dizer) de que são os números que falam. Os fatos estão aí, e os erros estão na “margem”, X vezes em 20, ou então são matematicamente atribuíveis aos efeitos do acaso ou aos imponderáveis. O pesquisador qualitativo é, por sua vez, responsável pelas operações de coleta, análise e interpretação de sua pesquisa. Ele é responsável, portanto, ele é e deve ser responsável. Há aqui um compromisso da pessoa, intelectual e ético, e uma forte dimensão humana. (P. 119)¹⁵

A rigor, a pesquisa qualitativa não segue a precisão de uma aplicação estatística, e o tratamento da postura do pesquisador, sua movimentação no campo, sua fala como já dissemos, destacam-se muito mais. Nesse tipo de abordagem, os dados numéricos podem se acrescentar a outros oriundos de uma interpretação mais subjetiva - e a amostra da realidade também é traduzida por meio de outros índices, que não são analisados em termos de estatística e proporção numérica.

Além disso, a pesquisa qualitativa é indicada, também, quando se propõe compreender os fenômenos sociais com base na percepção de aspectos atrelados ao comportamento humano, enfatizando assim questões subjetivas de uma dada realidade. Por conseguinte, este tipo de abordagem favorece uma aproximação empírica também com os dados analisados, o que concede ao pesquisador a oportunidade de se envolver e de interpretar com mais profundidade o contexto de seu objeto de estudo.

Essa possibilidade favorece qualquer pesquisa que se entende ser uma construção contínua, de modo que as variáveis no decurso do estudo podem enriquecer a prática do pesquisador. Em nosso caso, buscamos compreender na literatura científica existente, as relações possíveis que dizem respeito ao corpo e, conseqüentemente, dizem respeito a questões de identidade, uma vez que tratamos de representações sociais. Além disso, outros caminhos teóricos distintos, como a sociologia do cinema, puderam nos contar sobre o nascimento de significados vinculados à dimensão corporal.

Percebemos, no entanto, não existir uma literatura específica abrangendo o conjunto dos temas estudados, como corpo, deficiência, cinema, representações sociais, de acordo com o cruzamento de perspectivas que sugerimos na pesquisa. Por isso, nos permitimos construir um guia para nossa abordagem científica, a fim de que esses casos, em particular e em

¹⁵ Traduzido do francês. Tradução nossa.

conjunto, corresponderem a uma bibliografia que se tornou nosso referencial de consulta. Mas buscamos esses dados, não tão somente na literatura científica específica, como também no trabalho de investigação dos filmes, nosso corpus de análise. Além disso, travamos uma relação, digamos, ‘indireta’ com os sujeitos da pesquisa, seus protagonistas, e personagens secundários, a partir da leitura dos romances autobiográficos referidos, *Feliz Ano Velho* e *Le Second Souffle*.

A fim de consolidar todos esses procedimentos, realizamos uma análise interpretativa dos filmes, sob uma ótica pela qual buscamos encontrar parâmetros que nos conduzissem a uma metodologia mais aprofundada - e baseada na integração de vários procedimentos, tais como : **A)** O processo exploratório, que privilegia o diálogo pesquisador-objeto de estudo; **B)** A Análise qualitativa, porque permite avaliar os dados de um ponto de vista mais subjetivo, levando em consideração o olhar do pesquisador; **C)** A Análise quantitativa, método que permite confrontar os contextos observados e analisar os dados que irão constituir a pesquisa, a partir de dados estatísticos.

1.1.3 Análise quantitativa

A pesquisa considerou uma base de dados empíricos, posto que reforçamos sempre aqui, o papel, o lugar e o olhar do pesquisador, como condições essenciais ao processo de interpretação e análise. Por outro lado, a opção por trabalhar na perspectiva, também, de uma abordagem quantitativa baseou-se no interesse e na opinião de podermos focar em uma análise mais segura e cuidadosa, que nos permitisse extrair dessas relações no âmbito do cinema, significados específicos.

Assim, ponderamos sobre a possibilidade de ampliar as orientações metodológicas e confrontar as abordagens qualitativa e quantitativa, como já apontamos anteriormente, porque ambas se situam no campo epistemológico das ciências sociais. Refletimos que, neste caso, a proposta pode contribuir com uma visão mais abrangente do objeto de estudo. Segundo a perspectiva estruturalista, os dados, considerados em número e proporção, são capazes de fornecer, ao longo da pesquisa, pistas que favorecem a compreensão de um fenômeno dentro do universo das relações sociais.

Muitas vezes, a análise quantitativa é vista com certa reserva, por se pautar em pressupostos positivistas e também, na objetivação e na generalização dos resultados.¹⁶ Mas, é importante superarmos essas dicotomias. Segundo KERBAUY & SOUZA (2017),

¹⁶ KERBAUY, Maria Teresa Miceli & SOUZA, Kellecia Rezende. Abordagem quanti-qualitativa: superação da dicotomia quantitativa-qualitativa na pesquisa em educação. In: *Educação e Filosofia*. Uberlândia, v. 31, n. 61, p. 21-44, jan. /abr. 2017. ISSN 0102-6801. DOI: <http://dx.doi.org/10.14393/REVEDFIL>.

“Esta defesa se pauta no entendimento que o qualitativo e o quantitativo se complementam e podem ser utilizados em conjunto nas pesquisas, possibilitando melhor contribuição para compreender os fenômenos.” (p.21)¹⁷

Dessa forma, buscamos confrontar a construção da narrativa em ambos os filmes, que ao "falarem" do corpo em suas relações e processos de significação, trazem tanto aspectos que consideramos subjetivos, quanto aspectos que, em contrapartida, consideramos objetivos. Esses últimos estão na base de nossa análise quantitativa, podendo ser medidos por meio de dados numéricos (estatísticos), em que pesamos a frequência de alguns aspectos na cena do cinema – por exemplo, quantas vezes um e outro protagonista, em FELIZ ANO VELHO e INTOUCHABLES, destaca a questão da deficiência segundo a maneira como o plano mostra o seu corpo; qual o tipo de enquadramento mais recorrente em cada filme; qual a cor predominante em uma ou outra obra, e assim por diante.

Quanto aos aspectos mais subjetivos, também fez parte de nossa proposta metodológica a utilização de uma análise comparativa entre as duas obras, que colocasse um diálogo sobre forma e conteúdo, quando possível, sempre relacionados à dimensão pessoal de cada protagonista. No início desta seção, onde nos propusemos a apresentar nossos caminhos metodológicos, aludimos ao termo ‘TRAVELLING’, que significa, em língua inglesa ‘viagem’. Acreditamos que nossa investigação teve por base esta ideia, de fazer uma viagem, relacionando o termo em inglês que é usado no cinema, no sentido de « (...) percorrer determinada região com o objetivo de conhecê-la »¹⁸. Assim, o termo ‘viagem’ adquire aqui o mesmo significado, de busca de conhecimento, de construção de caminhos e, deste modo foi possível nos conduzirmos, sempre procurando ancorar nossa abordagem de acordo com a maneira como nos percebíamos, situando nosso olhar em direção ao conhecimento sobre o corpo com deficiência, tal como é representado no cinema.

1.2. Procedimentos da pesquisa: observação, análise e sistematização dos dados.

1.2.1. Construindo e descobrindo caminhos

No que concerne às escolhas teóricas, de início, foram definidos os critérios e conceitos que seriam primeiramente estudados, de modo que, além do tema central vinculado ao estudo do corpo com deficiência no cinema, outros temas se fizeram presentes, tal como a

¹⁷ IDEM

¹⁸ MICHAELLIS. On-Line. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&> Consulta em 27/10/2020.

noção de estigma, o que nos auxiliou a definir a realização do levantamento e sistematização dos dados recolhidos no contato com os filmes.

Começamos nossa análise pelo filme brasileiro FELIZ ANO VELHO, baseado na autobiografia de Marcelo Rubens Paiva. A partir desta escolha, todos os aspectos que se destacaram no estudo das cenas foram registrados de modo a serem posteriormente confrontados com os dados extraídos quando efetuamos, também, nossa análise do filme francês INTOUCHABLES. É importante assinalar também, que antes dos filmes, desenvolvemos a leitura dos romances que os inspiraram.

Além disso, ainda na etapa inicial da pesquisa, realizamos a leitura dos romances, a fim de buscar a compreensão das representações que os autores fazem de sua situação de deficiência, ao se reconhecerem em uma nova e específica condição física e corporal. A fim de procedermos à análise que deu início ao tratamento dos dados, começamos por relacionar os filmes com os discursos produzidos em seus contextos, e também, com os romances, quando achamos necessário.

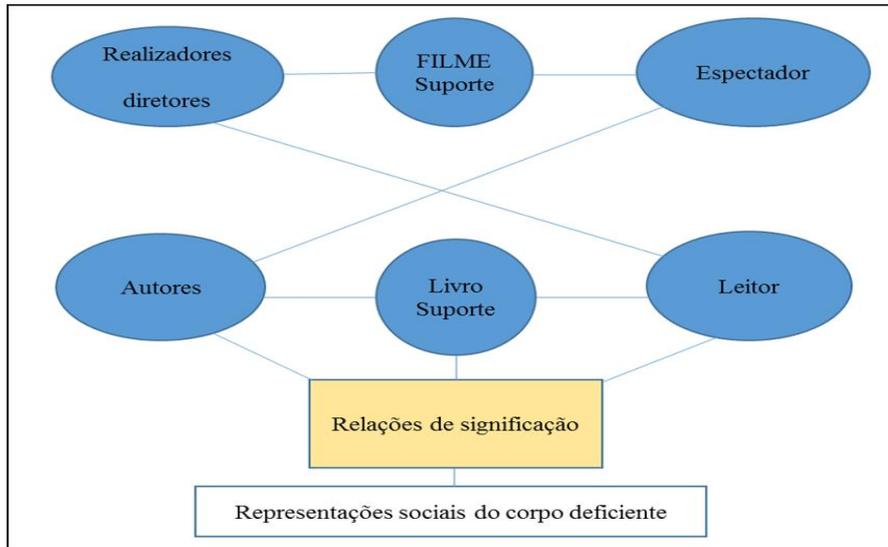
Mas é importante enfatizar que o estudo fundamentou a construção do esquema metodológico proposto com base, sobretudo, nos filmes. Por outro lado, comparamos cada gênero narrativo, os filmes entre si e os romances entre si, visando compreender os sentidos constituídos nas cenas; e a partir daí, retornamos aos personagens Mário e Philippe, para falar da deficiência.

Lembramos que ao longo do estudo, sempre nos remetemos ao entendimento de que a elaboração da pesquisa é dinâmica. Assim, tanto a busca por informações no contato com os filmes, ou com a bibliografia, foram caminhos que sofreram alterações quando isso se fez necessário.

No diagrama a seguir, visualizamos os caminhos e os entrelaçamento dessas perspectivas que percorremos. Buscamos, com isso, ilustrar os passos traçados para a continuidade da pesquisa, tomando como parâmetro de análise, os personagens protagonistas e a representação da deficiência.

Não deixamos de situar as autobiografias no contexto de análise da pesquisa, uma vez que, recorremos com frequência aos trabalhos dos autores que são os protagonistas e sujeitos do estudo. Além disso, no CAPÍTULO I da tese, existe um trecho dedicado às discussões sobre a ideia de corpo real, corpo simbólico e corpo imaginário, que toma como referência, principalmente, o momento retratado por Marcelo Rubens Paiva, em seu livro, quando ele vive o luto do próprio corpo.

Figura 01



A proposta da pesquisa não envolveu um estudo sobre as teorias da recepção, uma vez que foram as semelhanças e diferenças existentes entre os filmes, aqui descritas e analisadas, que determinaram os rumos seguidos. Sublinhamos aqui um esquema metodológico cujos discursos se conectam segundo uma dinâmica de movimento incessante, que avança e recua, para construir relações de sentido.

De acordo com essa proposta, recolhemos e elencamos elementos essenciais para o nosso entendimento sobre o contexto de análise. Como exemplo, nossa ênfase recaiu em características mais marcantes e comuns entre os protagonistas, além, é claro, de sempre destacarmos a deficiência como fenômeno social. Com isso, consideramos a validade da pesquisa, pautada principalmente nessas aproximações e relacionadas aos seguintes aspectos comuns entre eles: o fato de serem ambos homens brancos, com deficiência, heterossexuais, pertencentes a uma determinada classe social equivalente.¹⁹ Para realizar esta análise mais cuidadosa, alguns instrumentos de pesquisa foram substanciais, em particular no que diz respeito à investigação mais precisa das cenas dos filmes.

¹⁹ As questões relacionadas à ética em pesquisa foram necessariamente avaliadas e submetidas às orientações do comitê de ética como órgão competentes para esse fim. Consultamos, para isso, as Instruções do **Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)**, do Brasil, contidas no **MANUAL OPERACIONAL PARA COMITÊS DE ÉTICA EM PESQUISA**. Conferir BRASIL. Ministério da Saúde. Conselho Nacional de Saúde. *Manual operacional para comitês de ética em pesquisa* / Ministério da Saúde, Conselho Nacional de Saúde. – Brasília: Ministério da Saúde, 2002.

Optamos por usar o programa pesquisador ‘*Media Player Classic*’, para nos possibilitar a reprodução das cenas e em diferentes momentos dos filmes. Além disso, este é um programa com o qual podemos trabalhar mais comodamente na análise de filmes, já que não requer um conhecimento muito sofisticado de programas de edição e pela facilidade de manusear as imagens, no sentido de ‘avançar’, ‘pausar’, ‘retroceder’. Além dessas ferramentas, algumas vezes, a captura das imagens foi feita diretamente dos filmes, com fotos feitas por meio de aparelho celular.

Algumas falas de Philippe e Mário também foram utilizadas como conteúdo de nossa análise comparativa, constituindo um material essencial para a compreensão, principalmente, de questões subjetivas relacionadas aos modos de representação do corpo, no capítulo que trata especificamente sobre representações sociais do corpo deficiente. Em questões relacionadas a nossos temas centrais, como o corpo, o cinema e a deficiência, procuramos primeiro reunir dados expressivos sobre as realidades relacionadas à vida de Mário e Philippe. Para tanto, destacamos alguns critérios, a saber: 1) análise das falas dos personagens principais Mário e Philippe, quando se dirigem a outros personagens ou mesmo quando estão sozinhos, neste último caso, especialmente, em relação a Mário; 2) análise das representações do corpo em cena, na relação com os elementos da linguagem visual; 3) análise de alguma cena em particular, e/ou de outros aspectos sempre relacionados à narrativa; 4) análise dos elementos também alusivos à linguagem do cinema.

Dada a dinâmica da pesquisa e a proposta de desenvolvermos uma análise exploratória, a partir da qual pudéssemos extrair o máximo possível de informações, chegamos a considerar a possibilidade de empreender entrevistas com os realizadores dos filmes. No entanto, descartamos essa alternativa, uma vez que não conseguimos contatá-los pessoalmente, ou mesmo por meios remotos. Então, a partir de entrevistas veiculadas na mídia, foi que buscamos extrair algum dado, eventualmente relevante, a fim de melhor conhecer os personagens e de situá-los nos contextos dos filmes.

A partir daí, sistematizamos, com esse propósito, informações consideradas mais significativas. As informações que buscamos sobre os realizadores dos filmes, como os diretores, por exemplo, e também de outros personagens além dos protagonistas, contribuíram para a compreensão de algumas questões levantadas, em particular sobre processos que nos permitiram apreender os aspectos ligados à sociologia do cinema. Essas informações, no entanto, não constituíram o teor da pesquisa, mas apenas serviram como material de consulta para o conhecimento, principalmente, do contexto histórico em que cada obra foi produzida.

Sobre essas noções, consideramos o conhecimento difundido publicamente em meios midiáticos, mas buscamos, também, confrontar informações recolhidas durante a realização de nossa própria análise sobre os filmes.

Para tal, desenvolvemos dois quadros, que nos ajudaram a relacionar os dados para a obtenção de nossa amostragem: 1) com as informações concernentes aos romances (para o caso de necessitarmos esclarecer alguma dúvida sobre, principalmente, as falas dos personagens); 2) com informações alusivas aos filmes.

1) Sistematização de Dados e Amostragem

Figura 02

Romance Título/Ano/outros dados/observações	Autores Outros dados ou observações	Temas, perspectivas, termos, conceitos	
		Corpo	
		Deficiência	
		Identidade	
		Estigma	
		Outros	

2) Sistematização de Dados e Amostragem

Figura 03

Filme Título/Ano/outros dados/observações	Realizadores/diretores Outros dados ou observações	Temas, perspectivas, termos, conceitos	
		Corpo	
		Deficiência	
		Identidade	
		Estigma	
		Outros	

Tomando como parâmetro todas essas questões, buscamos relacionar nas referidas tabelas, os elementos que poderiam constituir uma amostragem e o próprio conteúdo da tese. Assim, quando encontramos nos filmes, imagens possíveis de nos apontar ou ilustrar algumas

questões, sistematizamos as informações e as registramos em quadros de amostragem. Com base neste esquema metodológico, finalmente, procedemos à análise e à comparação entre os filmes, levando em conta dados, como já esclarecemos, que pudessem ser confrontados nos diferentes contextos culturais reproduzidos no cinema.

Tabelas e quadros de análise: apresentação do conteúdo imagético dos filmes

Para compor as tabelas que apresentaram nosso material de análise (cenas dos filmes), foram estabelecidos alguns parâmetros, quais sejam: **1.** Apenas as cenas onde se destacam os protagonistas figuram nos quadros de análise, a fim de observarmos aspectos relacionados ao corpo dentro do enquadramento das cenas. Aqui, fizemos uma tabela para cada filme e, no caso do filme INTOUCHABLES, fizemos também uma tabela com as cenas em que apenas Driss se destaca, sem a presença de Philippe, dada a importância que o personagem do cuidador também representa no filme; **2.** A partir da decupagem apenas das cenas referidas no item 1, que destacam os corpos dos personagens principais com deficiência, construímos um quadro com todos os *frames*, dispostos de tal modo, que foi possível vislumbrar um plano geral do filme. Consideramos esse aspecto importante, também, a fim de verificarmos com mais facilidade a quantidade de cenas que enfocam os protagonistas Mário e Philippe, nos respectivos filmes; **3.** Tabela de análise comparativa propriamente dita. Aqui, o foco da análise comparativa foi pautado nas semelhanças imagéticas entre as cenas dos filmes - semelhanças relacionadas não apenas à imagem vista em cena (forma), determinada por planos e enquadramentos, como também mediante situações que eram compartilhadas pelos personagens que protagonizam os filmes (conteúdo).

Todas essas tabelas foram parte essencial do estudo, e assim, utilizadas como conteúdo da pesquisa, inseridas em seus respectivos capítulos. Esse material se constituiu também como suporte de nossa construção teórica, para a compreensão das representações sociais e dos processos de significação do corpo deficiente nos filmes FELIZ ANO VELHO e INTOUCHABLES.

No geral, foram construídos os seguintes instrumentos para a análise: 2 quadros de *frames*, 1 para cada filme; 4 tabelas que seguiram o modelo já explicado, sendo 1(uma), também, para cada filme. No caso do filme INTOUCHABLES, tanto há uma tabela apenas para as cenas em que o personagem Philippe aparece contracenando com outros personagens ou sozinho, como existe uma tabela igual para Driss, sobre sua vida fora da casa de Philippe.

Já a tabela comparativa, permite a análise dos filmes lado a lado, com destaque para as seguintes variáveis: sequência e planos; tempo; descrição da movimentação dos corpos nos ‘frames’. Esta tabela é uma exceção em relação às outras, por não seguir uma ordem linear no tempo diegético de cada filme, tendo em vista que as cenas comparadas ocorrem em momentos diferentes em cada obra cinematográfica.

Todas essas tabelas fazem parte dos seguintes capítulos: **CAPÍTULO II** (tabelas individuais de cada filme, contendo as cenas onde se destacam os protagonistas Mário - só com cenas de FELIZ ANO VELHO - e Philippe - só com cenas de INTOUCHABLES); **CAPÍTULO III** (tabela comparativa contendo as cenas de ambos os filmes). Apesar de as imagens com as cenas (ou Frames) se concentrarem nos CAPÍTULOS II e III, pelos motivos já colocados, o diálogo com as imagens acontece desde o primeiro capítulo do trabalho, à medida em que apresentamos as temáticas, e também, como parte de nossa proposta metodológica.

A marcação do tempo nas tabelas ocorre para definir a sequência/cena, à qual estamos nos remetendo no filme, e o período em que a mesma se encontra. Na aba **Som e Diálogos** existem breves descrições dos diálogos que ocorrem em cada cena. Além disso essa divisão identifica a existência de trilha sonora, se diegética ou não. As cenas que utilizamos para a análise dos dados sempre obedecem ao critério da ordem em que aparecem no filme.

Os tamanhos dos *frames* diferem entre si, devido à proporção de tela de cada filme. Atribuímos essa diferença pelo provável uso de tecnologias diferenciadas, utilizadas em contextos históricos também distintos entre um filme e outro, já que FELIZ ANO VELHO foi realizado na década de 1980 e INTOUCHABLES no ano de 2011. Outro aspecto de mesmo caráter a destacar é que FELIZ ANO VELHO possui uma proporção de tela de 4:3 e INTOCÁVEIS, de 16:9, recursos característicos a cada obra dentro de seu tempo histórico.

Optamos por não fazer uma lista de imagens e figuras, uma vez que as cenas dos filmes se constituíram como conteúdo da pesquisa, e também, pela quantidade grande de imagens que a proposta gerou. Assim, quando as imagens correspondem às cenas que estão nas tabelas, usamos o termo inglês ‘Frame’, que se refere a cada cena que vemos na tela do cinema. Já a terminologia ‘Figura’, utilizamos tanto para imagens aleatórias usadas dentro do trabalho, e que não têm relação direta com o conteúdo dos filmes, como também para imagens de cenas dos filmes que estão no corpo do texto. Isto porque, de outro modo, haveria um número grande de *frames* que poderiam confundir nossa análise e também o leitor.

CAPÍTULO I

1. ALGUMAS REPRESENTAÇÕES SOBRE O CORPO COM DEFICIÊNCIA

1.1. Uma abordagem socioantropológica acerca da deficiência.

Iniciamos este capítulo pelas palavras de LE BRETON (2013), quando o autor desenvolve suas proposições acerca da sociologia do corpo humano, ao ressaltar a experiência desse corpo em sua relação com o cotidiano da vida social. Segundo ele, “(...) No discurso científico contemporâneo, o corpo é considerado como uma matéria indiferente, um simples suporte da pessoa”. (LE BRETON, 2013. p.15)²⁰

Aqui, trazemos um trecho da introdução de seu trabalho intitulado ‘*La sociologie du corps*’ (A sociologia do corpo), em que o sociólogo francês analisa essas questões.

“A sociologia do corpo é um capítulo da sociologia particularmente ligado à compreensão da corporeidade como fenômeno social e cultural, material simbólico, objeto de representações e imaginários. Ela lembra que as ações que tecem a trama da vida cotidiana, desde as mais fúteis ou menos compreensíveis até aquelas que se desenrolam na cena pública, envolvem a intermediação da corporeidade. Nem que seja pela atividade perceptiva que o homem desenvolve a cada momento e que lhe permite ver, ouvir, saborear, cheirar, tocar...e, portanto, estabelecer significados precisos sobre o mundo ao seu redor. Moldado pelo contexto social e cultural que envolve o autor, o corpo é esse vetor semântico por meio do qual se constroem as evidências da relação com o mundo: atividades perceptivas, mas também expressão de sentimentos, rótulos de ritos de interação, gestos e mímicas, encenação de aparências, jogos sutis de sedução, técnicas corporais, entrevista física, relação com o sofrimento, com a dor etc. A existência é antes de tudo corporal.” (LE BRETON, 2016. p.03)²¹.

O corpo do qual falamos em nosso contexto de análise, melhor dizendo, os corpos são, na verdade, a força vital que passa a dar sentido à escrita de novos modos de viver para Philippe e Mário, nossos já tão conhecidos personagens. As representações sociais da deficiência ocupam o lugar dessa nova existência corporal, na vida desses dois homens, cujos sentidos se traduzem em um discurso investido da expressividade e consciência sobre o corpo vivido, contrariamente ao modo pelo qual, anteriormente, se relacionavam com seus próprios corpos, talvez com certa indiferença em relação ao seu funcionamento mais primário e essencial.

²⁰LE BRETON, David. *Adeus ao corpo – Antropologia e Sociedade*. São Paulo: Papyrus, 2013.

²¹ LE BRETON, David. *La sociologie du corps*. Paris, PUF, 2016.
Traduzido do francês. Tradução de nossa autoria.

BUTLER (2018) fala-nos sobre essa maneira como o corpo pode passar despercebido entre os atores sociais e, também, como a deficiência ou as diferenças, justamente elas, são capazes de subverter tal ordem, colocando o corpo em evidência e ocupando integralmente a vida do indivíduo. Em sua obra intitulada *‘Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia’*, BUTLER comenta a esse respeito. Nas palavras da autora,

“O corpo deve ser apagado, diluído na familiaridade dos signos. Mas essa regulação fluida da comunicação, o deficiente físico ou o louco vão involuntariamente perturbá-la, privá-la de seu peso de evidência. O corpo surge à consciência com a amplitude de um retorno do reprimido”. (2018, p. 166)²²

Podemos interpretar, sobre a situação experimentada por Mário e Philippe, que seus corpos adquirem evidência exatamente na medida em que se tornam o que a autora chama de corpo reprimido, pois, em relação à condição de pessoa com deficiência, ambos passam a ser reconhecidos, principalmente, pelas dificuldades que enfrentam com seus corpos incapacitados para se locomover. Sobre esse aspecto e conforme tomamos conhecimento em algumas narrativas, por vezes a pessoa com deficiência é tratada apenas “como um corpo deficiente que inspira cuidados”, e do qual o sujeito parece estar desapartado, tal qual um “duplo do homem” (LE BRETON, 2003).

Seria, na visão do autor um corpo “colocado como *alter ego*” (...), “esvaziado de seu caráter simbólico”, apenas “invólucro de uma presença” (LE BRETON, 2003, p. 15)²³. Isso reforça a noção de invalidez associada ao corpo que não tem condições de se mover ou de desempenhar suas funções normalmente, tais como andar, mexer os braços, levar alimentos até a boca – como se o corpo só tivesse valor ao praticar ações de maneira autônoma, mesmo as ações mais prosaicas da vida. Desse modo, o corpo, ao não realizar o que é esperado dele, seria um corpo sem valor, daí ser chamado de inválido, termo já abandonado na atualidade, mas que durante muito tempo foi utilizado com essa concepção, segundo o modelo cartesiano do corpo como máquina. (LE BRETON, 2003, p.18)

Em 'FELIZ ANO VELHO', Mário, depois de seu acidente manifesta um sentimento de sofrimento causado pela expectativa de uma vida futura submetida à cadeira de rodas, e condicionado a uma existência de restrições. Daí em diante, seus pensamentos se voltam para

²² BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

²³ LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas, SP : Editora Papirus, 2003.

essa nova condição corporal e para o sofrimento físico que começa a viver desde o acidente: dores, incômodos físicos, restrições nos movimentos.

Em um certo momento, ele chega a refletir sobre a possibilidade de tirar a própria vida, após Arnaldo, o rapaz também tetraplégico que ele encontrava nas sessões de fisioterapia no hospital, haver se matado. Dias após a morte de Arnaldo, em uma conversa com Dra. Gisella, Mário comenta a esse respeito. A médica diz que ele já superou algumas etapas difíceis e o aconselha a se lembrar do dia do acidente. Mário comenta que não quer pensar nisso e que se matar seria a solução (**Figura 04 - Cena 51**).

Figura 04

<p>51. Mário conversa com sua médica, Dr^a Gisella, no hospital</p> <p>Edu o carrega para a cadeira.</p>	<p>00:55:10 – 00:56:39</p>	<p>Mário fala sobre Arnaldo para a doutora Gisella, contando sobre seu suicídio.</p> <p>Doutora Gisella tenta fazer com que ele perceba que já superou algumas etapas dessa fase difícil em que se encontra, após o acidente</p>	  	<p>Mário se lamenta por estar passando por um momento tão difícil em sua vida.</p> <p>Doutora Gisella sugere a ele lembrar-se do dia em que ocorreu o acidente.</p> <p>Ele diz que não quer pensar nisso e que se matar seria a solução ao que ela pergunta se ele quer mesmo isso</p> <p>Mário se aborrece com a médica</p>
--	----------------------------	--	---	--

* Imagens decupadas do filme FELIZ ANO VELHO – *Frames* da cena 51 retiradas da tabela de análise

Ainda nesta via de análise, Pierre ANCET (2014)²⁴, ao referir-se às questões corporais do idoso e da pessoa com deficiência, discute esse momento de espera atrelado ao medo de uma dependência futura, quando o corpo começa a perder seus movimentos, seja pela ocorrência de doenças ou males da velhice, ou pelo infortúnio físico causado por algum evento trágico - caso do que acontece com os personagens em nossos filmes. Sobre este aspecto específico, ANCET deixa claro que raramente percebemos nosso corpo e suas transformações ao longo do tempo, a não ser quando somos acometidos por alguma doença ou quando não podemos mais controlá-lo por qualquer que seja o motivo.

Na visão de Pierre ANCET,

“Essa observação ajuda a enfatizar a ligação entre expectativa e dependência. Em primeiro lugar, depender é também esperar no tempo, por motivos múltiplos e quase permanentes. Então, na experiência da dependência, não esperamos simplesmente no tempo, esperamos a ajuda de outros – cuidadores ou ajudantes. Esperamos os outros e sua boa vontade. Eu espero que algo importante, particular, vital ou urgente aconteça (como o alívio de uma necessidade), mas acima de tudo, por causa de minha dependência, espero de outra pessoa algo que ele pode me negar. A espera aparece aqui como um fenômeno misto, tanto temporal quanto relacional. Finalmente, devido à situação dramática e totalmente assimétrica produzida pela dependência, a espera vivida é muitas vezes penosa ou mesmo dolorosa. Parece, portanto, haver uma forte correspondência entre a experiência de espera e a da dependência, porque ambas são experiências do não domínio.” (ANCET: 2014, pp. 65, 66).

Quando falamos de deficiência física, ainda hoje nos remetemos a sinais corporais considerados, muitas vezes, “estranhos”, “diferentes”, “extraordinários”, porque considerados fora da normalidade. Na verdade, por muito tempo, a deficiência foi considerada uma doença e os indivíduos vistos como “anormais”, quando portadores. Ainda nos dias atuais, em alguns contextos, e de maneira equivocada, fala-se em “cura”, o que pode gerar expectativas de “voltar a viver normalmente”, para o deficiente ou seus familiares.

A concepção sobre o corpo deficiente que trazemos nesta discussão é, também, a de uma visão política que se construiu no curso da história, no mundo ocidental, e cujas

²⁴ ANCET, Pierre. *Le corps vécu chez la personne âgée et la personne handicapée*. Paris: Dunod, 2014. Traduzido do francês. Tradução de nossa autoria.

elaboraões se deram com mais ênfase no século XX, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial.

Em prol das minorias sociais, têm crescido no contexto político internacional movimentos que, impulsionados pelas grandes transformações do Direito, puderam favorecer países membros da Organização das Nações Unidas (ONU). O Brasil, como participante desse movimento, também se comprometeu como a garantia dos direitos à diferença, à singularidade e à subjetividade, propostas na Declaração Universal dos Direitos do Homem, de 1948, documento que passou a servir como parâmetro ao exercício de direitos iguais para todas as pessoas e para a efetivação das leis nos países membros da ONU²⁵.

Ademais, temos um cenário em que a deficiência, já há alguns anos, passa a ser concebida, também, sob a perspectiva sociocultural, principalmente com a realização dos fóruns internacionais onde se tem discutido as questões da inclusão social dos chamados grupos minoritários nas sociedades contemporâneas. Isso significa a ocorrência de mudanças relativas à velha concepção baseada em pressupostos médicos, os quais viam a deficiência como doença. Neste sentido, as preocupações e discussões mais gerais circulavam em torno de meios e cuidados médicos para tratar o sofrimento físico das pessoas.

A esse respeito GARCIA (2011) explica-nos que:

“Na verdade, ainda em meados do século XIX, com a criação do Imperial Instituto dos Meninos Cegos (1854), ficava explícita uma relação entre doença e deficiência que, sem exagero algum, permanece até os dias atuais (em que pese a luta do movimento organizado das pessoas com deficiência a partir de 1981 pelo chamado “modelo social” para tratar dessa questão, em oposição ao modelo “médico-clínico”).

O fato é que, ao longo de nossa história, assim como ocorreu em outros países, a deficiência foi tratada em ambientes hospitalares e assistenciais. Ao estudar o assunto, os médicos tornavam-se os grandes especialistas nessa seara e passavam a influenciar, por exemplo, a questão educacional das pessoas com deficiência, tendo atuação direta como diretores ou mesmo professores das primeiras instituições brasileiras voltadas para a população em questão”.²⁶

É interessante perceber como em um filme e outro que analisamos, essas noções encontram-se bem distintas. No filme FELIZ ANO VELHO, em mais uma das cenas em que

²⁵ Conferir em AZEVEDO, Alexandre M.F. de & SOBRAL, Maria Lizete Sampaio. Políticas Públicas Inclusivas no Brasil e o Contexto Internacional: diálogos sobre inclusão e deficiência. In: *Revista Moara* – Edição 45 – jan - jun 2016, Estudos Linguísticos ISSN: 0104-0944 (p. 40)

²⁶ GARCIA, Vinicius Gaspar. *As pessoas com deficiência na história do Brasil* In: História e Política – Bengala Legal. Publicado em 02/10/2011. Disponível em <http://www.bengalalegal.com/pcd-brasil>

Mário é atendido pela doutora Gisella e cobra dela um prognóstico sobre sua situação, perguntando-lhe quando poderia voltar a andar. Ela responde que não saberia definir um tempo e que “na Medicina tudo é possível”. Temos claro, nesse diálogo, o quanto a conversa a respeito da recuperação do jovem Mário suscita o modelo médico da deficiência, que coloca nas mãos dos especialistas, no caso, da doutora Gisella, de fisioterapeutas e outros profissionais médicos, a responsabilidade sobre a melhora na sua condição de vida, e nesta situação, parece que resta ao paciente apenas seguir aquelas orientações.

Notamos que FELIZ ANO VELHO preserva a ênfase sobre os cuidados médicos com o corpo e, por isso, podemos arriscar dizer que o contexto histórico do filme contribui para explicar esta visão, pois lembremos que é um filme de 1987, e as políticas públicas relacionadas às questões da deficiência passaram a se efetivar com mais relevância a partir das discussões ocorridas na Assembleia Geral das Nações Unidas em 2006, que instituíram a ‘Convenção Internacional para a Proteção e Promoção dos Direitos e da Dignidade das Pessoas com Deficiência’, segundo a qual, além da mudança do paradigma médico para o paradigma social, decidiu-se que o termo correto a ser usado seria "pessoas com deficiência", ao invés de simplesmente deficiente, como maneira de se referir ao sujeitos envolvidos nessa questão.

Figura 05



FELIZ ANO VELHO
Mário conversa com a doutora Gisella em uma de suas consultas médicas

Em *Intouchables*, filme de 2011, existe a prevalência de uma abordagem mais humanista, e também socioantropológica acerca da deficiência. O filme enfatiza a amizade entre Philippe, o protagonista tetraplégico, e Driss, um senegalês, contratado para ser seu

cuidador, mas que não tinha nenhuma formação técnica profissional para tratar de pessoas com deficiência, ou mesmo para atuar como cuidador.

As relações sociais ganham destaque naquele contexto a ênfase recai sobre essa relação de afeto que se constrói entre cuidador e paciente. Parece ficar claro que o que atrai Philippe, como já dito, é a alegria de Driss, sua vivacidade e o jeito pragmático e descontraído dele em relação à vida.

No livro *Le second Souffle*, o autor Philippe Di Borgo explica que se identifica com Driss por sua condição social de excluído, marginalizado e por considerá-lo um intocável que a sociedade mantém à distância, tal como ele mesmo, Philippe, se percebe no mundo. Deste modo, chamamos a atenção para o título que os realizadores do filme, Nakache e Toledano, usam, como INTOUCHABLES (intocáveis em português), e que remete a essa ideia.

Em outra perspectiva, no entanto, a relação de Mário com seu cuidador Edu no filme FELIZ ANO VELHO não avança além dos cuidados profissionais. Mesmo nas cenas em que estão apenas os dois personagens, Edu se dedica aos cuidados com o corpo do protagonista, sem que haja maiores envolvimento afetivos, ou grandes demonstrações de amizade entre eles. Em poucas cenas, em que aparecem conversando, o tema é sempre a vida pessoal de Mário. Nada se sabe acerca da vida de Edu. Tampouco, ele aparece em alguma cena sozinho, ou protagoniza qualquer diálogo. Um resumo sobre a relação entre Mário e Edu pode dizer que qualquer conexão entre eles gira quase que somente em torno de um corpo que inspira cuidados, mais uma vez reforçando a visão médica.

1.2. Solidariedade e questões da deficiência

Voltando à análise de INTOUCHABLES, constatamos que o filme não gira apenas em torno da relação cuidador/paciente. Há outros personagens que, embora não tenham o mesmo destaque que Driss na trama, colaboram nos cuidados com a saúde e as necessidades de Philippe. São eles: a secretária, a governanta, o motorista e alguns outros personagens, o que denota a ocorrência de uma rede de relações que se constrói em torno dos encargos com a vida do empresário.

A despeito dos cuidados com sua deficiência, sua alimentação, sua vida profissional, vemos que entre esses profissionais crescem sentimentos de afeição, carinho e amizade. Todo esse cenário de relações deixa transparecer a construção de conexões que surgem de maneira espontânea e geram elos identitários entre todos, como um grupo social com interesses comuns - neste caso, o interesse comum entre eles é o bem-estar do próprio Philippe.

Figura 06

Fonte da imagem (divulgação): MUBI²⁷

Imagem dos personagens Philippe (protagonista com deficiência) e Driss, seu cuidador, no filme francês 'INTOUCHABLES'

Na cena, o retrato da relação de amizade e troca de afetos que se construiu entre os dois personagens.

A percepção é que a pessoa de Driss, após sua entrada na vida de Philippe, aproximou ainda mais todos da equipe que trabalha para o rico empresário, reforçando laços e unindo esses personagens coadjuvantes de maneira solidária, ao mesmo tempo que cada um deles assume um pouco o comportamento de Driss, no que diz respeito ao bom humor do cuidador.

DURKHEIM (1999)²⁸ ao desenvolver uma análise sobre o conceito de solidariedade, estabeleceu a distinção entre solidariedade mecânica e solidariedade orgânica. Segundo o autor, o que ele chamou de Solidariedade Mecânica diz respeito a relações características de sociedades pré-capitalistas, onde os indivíduos de um certo grupo desempenham atividades importantes e necessárias a todos, mas sem que haja uma divisão rígida com relação as suas funções. Assim, ainda que sejam relações práticas e necessárias ao bom funcionamento do grupo, a vivência entre o grupo ocorre de maneira mais espontânea.

Na Solidariedade Orgânica, típica das sociedades capitalistas, como nos informa DURKHEIM, vemos bem definida a divisão de tarefas e funções, interdependentes entre si, uma vez que cada indivíduo, de acordo com seu valor específico, nesta cadeia de práticas e especialidades, tem seu lugar. Ao analisarmos algumas cenas no filme INTOUCHABLES, envolvendo Driss e toda a equipe de funcionários que trabalham para Philippe, arriscaríamos dizer que temos exemplos de solidariedade orgânica, na medida em que cada um desempenha

²⁷ Acesso em setembro/2022.

²⁸ DURKHEIM, Émile. Da Divisão Social do Trabalho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

uma função bem definida nessa cadeia de cuidados com a vida do empresário. Por outro lado, existe também a disposição para uma colaboração espontânea. Isso porque os funcionários, em determinado momento do filme, começam a se envolver em questões que não dizem respeito à tarefa para a qual cada um deles foi contratado.

Em nossa percepção, essa espontaneidade provém da personalidade de Driss, que de uma forma ou de outra, sempre contribui para que o grupo seja coeso, principalmente pelo seu modo direto, alegre, simples e por vezes carinhoso, que reforça a relação de afetividade para que os personagens ali, naquele cenário, trabalhem em conjunto, solícitos, prestimosos, com o objetivo, não só de cuidar do corpo de Philippe, mas de acolhê-lo como indivíduo. Diante desta dinâmica, podemos depreender o quanto as relações de afeto interferem no funcionamento dos grupos e nas questões dos laços identitários que se constroem entre seus indivíduos - conectando-os e promovendo essa coesão social.

Já no filme FELIZ ANO VELHO, em confronto com INTOUCHABLES, priorizam-se as relações estritamente profissionais, no cuidado com a pessoa de Mário que possui deficiência. Por conseguinte, vemos como a linguagem do cinema coloca em questão essa realidade, porque isso tudo é possível perceber, unicamente pelo modo como um filme e outro conduzem o mesmo conteúdo, estabelecendo uma relação forma/conteúdo, que é essencial para a análise e compreensão de cada narrativa fílmica. Aqui não se trata de evidenciar que tipo de solidariedade, se mecânica ou orgânica, está presente em maior prevalência neste ou naquele filme. Procuramos sim, entender como essas relações se pautam em práticas de solidariedade ligadas à pessoa com deficiência, e como isso agrega ainda mais o grupo e reforça os laços identitários.

Nas páginas a seguir, ilustramos no filme INTOUCHABLES, cenas de momentos em que essa rede de solidariedade entre o grupo que convive com Philippe se constrói, seja nas cenas em que os personagens coadjuvantes, como os empregados que fazem parte de seu cotidiano e o próprio Driss, participam da festa de aniversário do empresário (**Figuras 07, 08, 09, 10, 11 e 12**), seja em outras cenas que apresentam momentos prosaicos e corriqueiros, em que estes mesmos personagens secundários apenas conversam ou trocam informações sobre os cuidados com Philippe (**Figuras 13 e 14**).

As imagens que ilustram esses contextos expressam comportamentos de descontração entre as pessoas e enfatizam a afetividade que une a todos do grupo que trabalha para Philippe. Além disso, o semblante de satisfação de Philippe em sua festa de aniversário, ao ver Driss dançando junto com os outros empregados, é uma verdadeira manifestação de alegria.

Figura 07

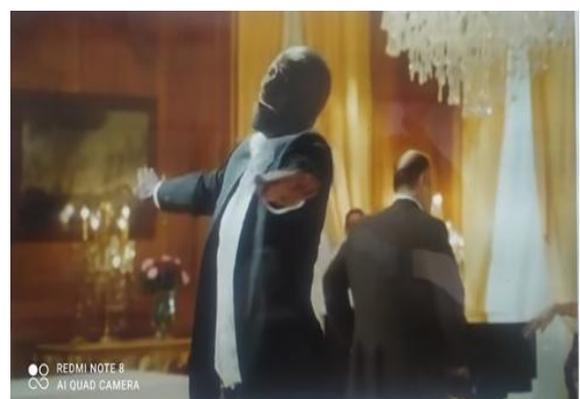
Cena do aniversário de Philippe em que ele, com alguns convidados e funcionários escutam à apresentação de uma orquestra

Figura 08

Driss dança durante o aniversário de Philippe

Figura 09

Ivone dançando no aniversário de Philippe

Figura 10

Cena de Driss se divertindo durante o aniversário

Figura 11

Philippe em seu aniversário

Figura 12

Phillipe vendo os convidados se divertindo.

Figura 13

Cena em que Driss discute com Ivone sobre os cuidados com Philippe

Figura 14

Driss em uma cena em que ele provoca a enfermeira de Driss e brinca com o fato de Philippe não ter sensibilidade nas pernas

1.3. Identidade, linguagem e compreensão sobre deficiência

Na continuidade desta análise, destacamos o aspecto relacionado ao uso do termo ‘deficiência’ adotado socialmente para referir a identidade do corpo que é objeto de nosso interesse. Com efeito, vemos todo um contexto de relações que “denominam as coisas do mundo” e, ao mesmo tempo, nos deparamos com a carga do estigma que marca e distingue indivíduos em sociedade. Aqui, subentendemos o termo estigma com base na elaboração teórica desenvolvida por GOFFMAN (2012), segundo a qual,

“Os gregos, muito familiarizados com os recursos visuais, cunharam o termo estigma para se referir aos sinais corporais pelos quais se buscava mostrar algo extraordinário ou sobre o estatuto moral de quem os apresentava. Os sinais eram feitos com cortes ou a fogo no corpo e eles assinalavam que quem os possuísse era um escravo, um criminoso ou um traidor – uma pessoa marcada, suja pela lei, suja por lei, a ser evitada, principalmente em locais públicos. Mais tarde, na era cristã, dois níveis de metáfora foram adicionados ao termo: o primeiro deles fazia referência a sinais corporais de graça divina, que se apresentavam sob a forma de flores brotando sobre a pele; o segundo, uma alusão médica a essa menção religiosa, referia-se a sinais corporais de distúrbio físico.” (GOFFMAN, 2012, p.11)²⁹

Em relação ao modelo médico, “o questionamento implícito nesta concepção seria: se retiramos ou diminuimos o tamanho da deficiência, retiramos ou reduzimos as consequências sociais”. (SKLIAR, 1997, p.11)³⁰ São questões importantes que giram em torno das discussões levantadas em nossa análise, pois existe toda uma problematização, inclusive em termos de significados, quando se trata do universo da deficiência. Muitas vezes nos perguntamos se estamos cometendo algum tipo de constrangimento, preconceito ou prejuízo a terceiros quando, por exemplo, usamos o termo "deficiente" ao nos referirmos a pessoas que possuem qualquer característica física ou psíquica considerada deficiência. Não se trata de uma argumentação unicamente do ponto de vista semântico, pois a questão aqui não é debater sobre terminologias mais adequadas a fim de nos reportarmos aos indivíduos.

Procuramos, na verdade, nos aproximar desta discussão, com o intuito de elaborar uma construção teórica relacionada às representações de um determinado fenômeno, neste caso a deficiência, para fundamentar o tratamento que direcionamos aos personagens principais de nossa análise, Mário e Philippe. Por isso, procuramos deixar claro que ao tratarmos desse tema, estamos falando da construção de um ideário social. Ocorre que atualmente, certos

²⁹ GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

³⁰ SKLIAR, Carlos. (Org.) *Educação & exclusão: abordagens sócio antropológicas em Educação Especial*. Porto Alegre: Mediação, 1997.

termos relacionados ao contexto da deficiência e de outras minorias sociais, também são utilizados de modo universal e acabam sendo apropriados em contextos institucionais, inclusive com legalidade jurídica em determinadas situações. Citamos, para ilustrar a discussão, o uso da palavra “aleijado”, que há muito tempo foi abandonada e trocada, justamente, pela denominação “pessoa com deficiência”, conforme definido em convenções internacionais que tratam dessas questões.

Ao longo do tempo, os termos usados para se referir ou identificar as pessoas com deficiência nem sempre foram os mesmos. Além do termo “aleijado”, outras terminologias, tais como deformado, defeituoso, incapaz, inválido³¹ foram utilizadas, por razões diversas, circunscritas a seus contextos históricos. Até o início do século 20, concorda-se com o uso do termo "inválido"; após a primeira e segunda guerras mundiais, passou-se a usar a terminologia “incapaz”; entre 1960 e 1980, começou-se a utilizar os termos "defeituoso" e depois "excepcional"; mais tarde, na década de 1980, a denominação era "pessoas com deficiência de 1988 a 1993, o termo "pessoas com deficiência" foi usado; e, ainda na década de 1990, usou-se, também, a expressão "pessoas com necessidades especiais" ou apenas "pessoas especiais". Existe o caso, ainda, de serem chamados pelo termo “anormais”, aqueles que apresentam condições de deficiência física.

Desde os anos 2000, passou-se a utilizar a expressão "pessoas com deficiência" e ainda nos dias atuais se utiliza esta expressão nos países de língua portuguesa, sendo traduzida com o mesmo sentido para outras línguas³². Na verdade, termos específicos institucionalizados se modificaram ao longo do tempo, principalmente, com suporte nas diretrizes políticas estabelecidas em acordos internacionais - estes submetidos em algumas assembleias e convenções mundiais.

O Brasil, como membro participante e signatário de grande parte de acordos mundiais que versam sobre as questões da deficiência, firmados por organismos como a ONU (Organização das Nações Unidas), a OMS (organização Mundial de Saúde) e outros de natureza análoga, tem acompanhado e assumido posicionamentos que se alinham com as políticas definidoras de garantias dos direitos do deficiente, dentre esses, direitos que se referem à apropriação e utilização de terminologias consideradas mais convenientes aos

³¹ Fonte: SASSAKI, R. K. Terminologia sobre deficiência na era da inclusão. In: VIVARTA, V. (Org.) *Mídia e Deficiência*. Brasília: Andi; Fundação Banco do Brasil, 2003. p. 160-165.

³² AZEVEDO, Alexandre Maurício F. de. *Crianças Especiais Na Ilha Do Marajó: Uma Abordagem Antropológica*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2014.

processos de inclusão social, na medida em que se defende que a apropriação de alguns termos e/ou nomenclaturas podem favorecer, reforçar ou dirimir a discriminação.

Tendo em conta tais questões que se situam no campo da linguagem, a discussão que gira em torno dos aspectos semânticos sobre a deficiência transcendem a mera argumentação sobre ‘as palavras e as coisas’, para situarmos aqui o debate levantado a esse respeito pelo filósofo francês Michel FOUCAULT (1999)³³. Proposições que relacionam linguagem, conhecimento e identidade estão no centro de suas reflexões teóricas e, destacamos, neste particular, sua célebre obra que leva justamente o título ‘*As Palavras e as Coisas*’, onde o autor analisa os fundamentos epistemológicos sobre as representações de todas as coisas e seus significados construídos pelos homens no meio social.

Nessa perspectiva de análise, temos o conhecimento como construção, e tudo o que conhecemos e apreendemos sobre o mundo, diz respeito a ideias e conceitos que vão sendo engendrados nas nossas relações da prática cotidiana. O conhecimento, para FOUCAULT é histórico e, assim, deve ser analisado sob diferentes ângulos, de acordo com seu contexto. Por isso, ele considera existir um ‘*a priori*’, em relação a esse conhecimento. É importante saber, no entanto, que o ‘*a priori*’ não é transcendental para Foucault; isto é, ele não supera o conhecimento. Ao contrário, como já sabemos, no pensamento do filósofo, o conhecimento está situado no tempo e no espaço (como particularidade do ser histórico), e sofre transformações ao longo do tempo, causadas não por uma condição subjetiva, mas sim em relação ao tempo e lugar circunstanciais, na concretude da vida.

Ele ressalta ainda que as palavras são formações discursivas, que nos fornecem uma real compreensão dos fenômenos sociais. Seriam, também, instrumentos, capazes de nos esclarecer os sentidos das coisas, em nossa leitura do mundo; e, uma vez que as palavras estão pautadas em princípios epistemológicos, poderiam nos auxiliar a traduzir as verdades irrefutáveis das coisas. Todas essas reflexões favorecem nosso entendimento de que a construção do conhecimento passa pela correspondência intrínseca entre sujeito e linguagem.

Logo, um dos aspectos relevantes desta concepção mais abrangente sobre o corpo, associada à ideia de identidade, diz respeito à descontinuidade das relações que se

³³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Editora Martins Fontes: 1999.

transformam ao longo do tempo, em razão de contextos históricos que, também, vão se modificando. Isto significa que o corpo não é um só e não encerra um significado sobre si mesmo na história, ou mesmo dentro de um certo contexto espaço/temporal. Em um mesmo corpo habitam vários sujeitos, várias identidades e outros corpos, que vão sendo revelados na medida da vivência e da passagem de cada indivíduo no e pelo mundo.

Toda essa discussão fundamenta, também, nossa compreensão acerca do modo como os protagonistas de nossas histórias passam a se reconhecer em uma nova maneira de estar no mundo, após seus acidentes. Ao passar pela experiência dos trágicos acidentes, Mário e Philippe passam a se reconhecer, então, em uma nova condição de identidade, relacionada estreitamente a sua dimensão corporal e de pessoa com deficiência, inclusive existe uma ênfase sobre a maneira como passam a ser nomeados e amparados.

Trata-se de uma situação que, doravante em suas vidas, se tornará permanente, o que gera um efeito impactante e desencadeia uma série de ocorrências, relações e conexões em torno, principalmente, desse corpo que vive suas restrições, não só de ordem física/orgânica, mas também socioafetiva; e isso vale para qualquer pessoa que passe por situação semelhante. Incertezas, carências, privações, sofrimento físico passam a ocupar lugar marcante no cotidiano de Mário e Philippe, o que é relatado em suas memórias registradas por eles mesmos por escrito, em suas autobiografias.

Todo esse cenário que se apresenta tão pessimista para qualquer um parece ganhar cores e ares melhores quando eles resolvem escrever e compartilhar sua experiência; a escrita aparece, então, como forma de aliviar sua dor, física e psíquica. Eles sentem-se estimulados a descrever sobre essa situação específica de suas vidas, ao transpor suas experiências para a literatura; experiências essas que o cinema, em panoramas culturais distintos toma como referências para a construção de dois grandes sucessos, em seus respectivos países de origem; pois tanto FELIZ ANO VELHO, como INTOUCHABLES³⁴, levaram milhares de espectadores às salas de cinema quando foram lançados, cada um em seu contexto.

³⁴ À época de seu lançamento, em 2011, o filme INTOUCHABLES, na França ultrapassou os 19 milhões de espectadores, e também liderou as bilheterias em outros países da Europa, tais como Alemanha, Áustria e Itália. Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/03/apos-o-artista-o-filme-frances-les-intouchables-chega-aos-eua>

1.4. Processos de identificação e laço social – algumas observações sobre INTOUCHABLES e FELIZ ANO VELHO

Zigmunt BAUMAN (2001) tem suas teorias muito conhecidas por sua ideia de “modernidade líquida”. Segundo o autor, tudo em sociedade vive em constante mudança: as relações pessoais, as referências de mundo, as identidades. Ao cunhar essa noção, BAUMAN, em seu trabalho intitulado *‘Modernidade Líquida’*³⁵, distingue a ‘fluidez’ como marca das relações nas sociedades contemporâneas e, de certa forma, pontua que esse movimento é indispensável - e que precisamos nos adaptar a fim de vivermos no que ele chama de sociedade líquida, onde os laços de identificação que se constroem entre os indivíduos referem-se as suas múltiplas identidades – daí a rapidez e/ou liquidez nas relações, cujas demandas, ora conectam os indivíduos, ora os afastam e diferenciam.

Podemos falar da relação de laços identitários que se constroem entre Philippe e Driss no contexto de INTOUCHABLES, porque essa conexão fica muito evidente entre os dois personagens. No primeiro momento em que Philippe conhece Driss, justamente quando ele abre uma seleção para contratação de um cuidador, fica claro que ele sente imediata empatia por Driss, o que não acontece da parte de Driss, que apenas quer um comprovante para apresentar ao sistema de seguro desemprego francês.

Posteriormente, vamos entender essa empatia, pelas palavras do próprio Philippe quando ele comenta que sentiu em Driss alguém com quem compartilhar o sentimento de rejeição que o acompanha sempre, em razão de sua deficiência. Ele vê em Driss, alguém marginalizado, como ele, discriminado como ele, um intocável, como o próprio Philippe também se considera, mesmo que por outras razões. Driss não tem deficiência; ele é imigrante, egresso do sistema penal, pois havia sido preso por assalto à mão armada, é negro, pertencente a uma classe social de baixo poder aquisitivo e não recebeu uma educação intelectual formal. Por sua vez, Philippe é francês, empresário, branco, com alta formação intelectual e tem deficiência.

Onde então esses homens iriam se identificar, na visão de Philippe, que faz questão de contratar Driss como seu cuidador, a despeito do senegalês não ter nenhuma capacitação para tal? Ele mesmo responde: ao reconhecer em Driss um homem segregado em sociedade, tal como ele, conforme já dissemos. A despeito das enormes diferenças sociais que existem entre eles, Philippe reconhece essa identificação, pois vê equivalências, como o fato de ambos

³⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, 255p.

serem estigmatizados, um em razão de sua deficiência, outro em razão de preconceitos de outra ordem, relacionados a sua origem, sua classe social.

Uma relação improvável transforma-se em amizade profunda entre os dois homens. Um dos aspectos que atraem Philip em relação à personalidade de Driss diz ainda respeito ao seu modo direto e simples de lidar com as vicissitudes da vida, e também, à ausência de comiseração por parte de Driss em relação à situação da deficiência de Philippe, como o próprio empresário chega a comentar certa vez. Driss é de fato um homem simples e vê as coisas de maneira objetiva, pela própria relação que desenvolve com as pessoas e o mundo a sua volta: passou fome, viveu na pobreza, migrou de seu país para a França, teve problemas com a justiça.

As diferenças que colocam Driss em uma posição que o aproxima de Philippe, de maneira inusitada e as questões de identificação não perpassam por relações de semelhanças, nem é apenas sobre o cuidar de um corpo com deficiência. Na verdade, essas conexões se constroem entre eles nas relações de alteridade - Driss torna-se a pessoa que media a vivência de Philippe com o mundo, que por seu turno, se encontra impedido em razão da deficiência, de circular normalmente com seu corpo, como fazia anteriormente ao acidente.

Contrariamente, em FELIZ ANO VELHO, vemos em Mário um personagem centrado em si mesmo. Em sua ligação com o cuidador Edu, que o acompanha todos os dias, a ênfase é sobre a relação profissional; poucas vezes, existe entre eles alguma aproximação efetiva calcada em afeto. Vê-se que em FELIZ ANO VELHO não é dada importância à relação cuidador/paciente e, em determinado momento do filme, o personagem do cuidador simplesmente desaparece. Mesmo entre Mário e os outros personagens não percebemos essa conexão, como é o caso de sua mãe Lúcia, de seu amigo Klaus e de sua namorada Ana, que pouco interagem com o jovem protagonista. Até mesmo com os pacientes do hospital, que têm deficiência, ele não estabelece relações de aproximação, pois, segundo entendemos, o rapaz não se reconhece ainda na condição de possuir uma deficiência permanente, e só fala e pensa em voltar a andar. Todo esse cenário vivido por Mário apenas reforça a ideia de que processos de identificação são negociações. Sobre o tema, SILVA (2009)³⁶, comenta que

“A formação identitária, no plano da democracia, lida com diferenças, conflitos, negociações e práticas de interpelação e entendimento através do uso da linguagem.

³⁶ SILVA, Sérgio Luiz Pereira da. *Sociedade da Diferença: formações identitárias, esfera pública e democracia na sociedade global*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2009.

Lidar com diferenças é fundamentalmente compartilhar pluralidades identitárias numa sociedade democrática. ” (P. 53)

Essa discussão é importante e coloca em evidência os sentidos construídos na relação entre identidade e linguagem nesta tese. Por isso, acrescentamos haver sido imprescindível adentrar nas reflexões teóricas e desenvolver conceitos que nos permitiram, não apenas compreender melhor nosso objeto de estudo, mas, também, aprofundar o debate no que diz respeito a todas essas questões enquanto representações - pois a maneira como nos referimos aos fenômenos e às coisas do mundo está carregada pelos modos de pensar esse todo.

O enfoque não é somente de caráter epistemológico, mas também hermenêutico, e as duas dimensões se entre-cruzam, para nos fazer entender essas terminologias em sua tessitura de significados. É fundamental esse entendimento, porque estamos falando de termos e nomenclaturas pelos quais somos apresentados ao mundo - de acordo com uma certa e bem particular característica física, que é a deficiência - e isso nos faz perceber o quanto estamos todos sujeitos e inseridos na linguagem, não apenas no que diz respeito às palavras, mas no que concerne às “palavras e às coisas”, para bem utilizarmos a expressão de FOUCAULT³⁷, quando ele diz desses modos de significação pelos quais nomeamos, nos circunscrevemos e circulamos no mundo.

Da mesma maneira, existem termos que acabam por caracterizar pessoas e se transformam em marcas sociais que estigmatizam, definindo os indivíduos, como títulos a anteceder seus nomes e suas próprias identidades. Por exemplo, destacamos o termo “aleijado” que Mário aborda em FELIZ ANO VELHO - que geralmente tem um significado pejorativo, se comparado ao termo deficiente, que é o mais comumente utilizado e socialmente aceito atualmente. Essa ideia nos parece dizer que indivíduos nada mais são do que aquilo que os designa como espécie no mundo; que reside no inconsciente e que circula entre o universo social.

Sobre essas proposições, LACAN (1998)³⁸ aponta que o sujeito já está submetido à linguagem desde o seu nascimento, sob a forma de seu próprio nome (p.498). Mas, para além do nome que nos identifica socialmente, também somos identificados pelos sinais corporais, com os quais nascemos ou que adquirimos ao longo da vida e que dizem respeito à cor da pele, à textura do cabelo, à cor dos olhos, características visíveis, que também as

³⁷ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Editora Martins Fontes: 1999.

³⁸ LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

pessoas podem usar para nos nomear em circunstâncias mais informais - de algumas, podemos até gostar, de outras não.

Por isso, para nos referirmos a alguém socialmente, usamos muitas vezes características que elegemos como distintivas, a exemplo de definir uma pessoa como “aquele que é deficiente”, “aquele que é cego”, ou ainda, “aquela moça alta”, “o rapaz de cabelos cacheados” e assim por diante. No que concerne às mudanças de noções sobre a deficiência e as questões de identidade (s), pode-se dizer que um novo olhar, mais humano, emergiu após as duas grandes guerras mundiais que ocorrem ainda na primeira metade do século XX, e com mais ênfase, no Brasil, a partir dos anos 1990.

Tal posicionamento influencia a ocorrência de ideias que farão mudar não somente os tipos de cuidados direcionados às pessoas com deficiência, mas também, irão influenciar nos modelos de atenção e tratamento voltados aos seus problemas de ordem mais subjetiva, e sobretudo irão modificar o comportamento dos que têm deficiência, dos que cuidam e dos que convivem com pessoas com deficiência, pois não se trata apenas de aspectos associados a terminologias, mas, também, diz respeito à linguagem que traduz nossa compreensão sobre esse fenômeno.

1. 5. Em busca do corpo perdido: a emergência de novas formas de identificação de si no corpo deficiente.³⁹

Em um vídeo veiculado em plataforma digital (*You tube*), vemos a psicanalista brasileira Maria Lúcia Homem a debater questões teóricas sobre as relações do corpo, da criança e do adulto, no âmbito da cultura⁴⁰. Em determinado momento, a psicanalista propõe uma relevante questão: “a quem pertence o nosso corpo? ” Indagação que é o eixo norteador destas linhas em que procuramos abordar a noção de “corpo perdido e a emergência de novas formas de identificação do Eu no corpo com deficiência”.

³⁹ Este trecho do capítulo é parte integrante do trabalho adaptado e apresentado oralmente, com este mesmo título, no I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança, em maio de 2019, Florianópolis-Santa Catarina, na Mesa ‘Antropologia, Psicanálise, Educação Somática e Psicossomática’. O trabalho é de nossa autoria, juntamente com a orientadora desta tese e mais um pesquisador, também, da UFPA (Universidade Federal do Pará). Os autores são os seguintes, portanto: CAMARGO; AZEVEDO, Alexandre Maurício F. de.

⁴⁰Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=t7tFXceqghs>

Maria Homem, nesta perspectiva, supõe que o corpo somente em parte nos pertence, pois sua outra metade, quando somos ainda muito pequenos, pertence aos nossos pais que cuidam de nossa integridade corporal. No entanto, estes pais são também conscientes de que tal condição é transitória, ao reconhecerem a importância do desenvolvimento da autonomia na criança e, conseqüentemente, da autonomia do seu corpo.

Neste trecho em particular da pesquisa, buscamos ilustrar, sobretudo, a ideia da busca de um corpo perdido, com referência na autobiografia de Marcelo Rubens Paiva, que em seu livro *'Feliz Ano Velho'* narra o drama do acidente sofrido por ele na década de 1980, ao mergulhar em um lago e fraturar uma vértebra de sua coluna - sendo o ponto a destacar em sua narrativa, a escrita sobre o trauma que o vitimou e que o deixa tetraplégico. Como decorrência do acontecimento inusitado e trágico, subitamente ele se coloca diante de um intenso trabalho psíquico, a fim de se acomodar à estrutura de um novo corpo, o qual lhe apresenta restrições de toda ordem nas tarefas mais essenciais de seu cotidiano.

Diante de um novo mundo simbólico em que passa a viver, já que se inscreve em novas formas de relações sociais e de sua própria condição pessoal, Rubens Paiva passa a experimentar as questões do corpo real na perspectiva da deficiência, visto que o trauma incide nele esta marca que passa, então, a estigmatizá-lo. Assim, se o real mudou, entendemos que o imaginário também. E é com essa concepção que vemos o escritor buscar ressignificar aquele momento da vida, e para isso, se lança à escrita de sua própria experiência.

Sua história é levada para o cinema, e o filme, homônimo ao livro, alcançou grande visibilidade à época em que foi lançado. *'Feliz Ano Velho'* foi o primeiro livro escrito por Marcelo Rubens Paiva, mas não o último, e ao longo dos anos, ele tornou-se um autor de projeção, não só no Brasil, mas também, em outros países. Em particular, tomamos como ilustração neste texto a escrita sobre o corpo na ótica de sua autobiografia, dando ênfase às ressignificações do corpo imaginário. Para tal, descrevemos alguns excertos do trabalho de Rubens Paiva, sobretudo aqueles que trazem registros sobre sua relação com o corpo: o imaginário, o real e o simbólico.

Desta análise, trazemos a ideia essencial a este debate: o pertencimento de um corpo, que é abalado por determinado acontecimento. Orientamos nossa discussão neste item e, mais precisamente, sob a seguinte questão: “a quem pertence o corpo que sofre de um inusitado trauma ou de um acidente que paralisa suas funções e coloca em questão o reconhecimento da identidade de um determinado sujeito? ”

Após um grave acidente sofrido, normalmente, o indivíduo passa por tratamento, principalmente do corpo físico, que visa ao restabelecimento parcial ou total de suas funções

corporais. No entanto, em alguns casos, dependendo do estado e da gravidade em que o corpo físico se encontra, não existe a garantia imediata de um prognóstico favorável quanto à recuperação dessas funções orgânicas, situação que consideramos como um momento de transição, pois existe um sujeito em condição de espera que vive a experiência da expectativa sobre o seu futuro e do seu próprio corpo. Neste caso e neste momento, normalmente, é a Medicina que se constitui, com sua equipe de profissionais, como a responsável pelas possibilidades de prognóstico e de previsões - e passa a se ocupar então da integridade corporal do sujeito, assumindo a condição do Outro (ou grande outro)⁴¹, que outrora fora abraçada pelos pais.

O Outro é um importante conceito da teoria psicanalítica elaborado por Jacques Lacan (1998)⁴² e que possui relação com a incidência da linguagem e dos códigos estabelecidos entre sujeito e significante, em uma dimensão mais ampla. Segundo esta teoria, o Outro (grande outro) é enunciado como o lugar do significante, o lugar de um discurso prevalente que atribui ao sujeito, uma posição específica na cultura e nas relações sociais.

Se reconhecemos que essas relações existem em termos de dominação, ou de poder, para sermos específicos, é na linguagem que os papéis sociais são definidos, justamente porque as relações dependem da linguagem – o que quer dizer que as relações estão submetidas aos sentidos que são atribuídos às “coisas do mundo”. Entendemos, assim, que nenhuma relação seria possível na falta de um significante (justamente, o Outro). Portanto

O que constitui, para o sujeito, a ordem outra à qual ele se refere, o que inclui principalmente o significante da lei que nos comanda, é a própria linguagem. Desse modo, o Outro se confunde, no limite, com a ordem da linguagem. (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007, p. 282)⁴³

Já apontamos o papel da Medicina, no sentido de definir e validar conhecimentos e prognósticos sobre o corpo humano e, neste caso em estudo, sobre um corpo lesionado que se “torna deficiente” após sofrer o abalo de um acidente físico. A esse respeito, apesar dos cuidados direcionados ao corpo real em situação de trauma, paralelamente o sujeito passa a viver sob as vicissitudes de um corpo imaginário (submetido e em busca de um corpo real que ele acredita perdido) e escapa do reconhecimento de sua identidade primordial - o que impõe a esse sujeito um intenso trabalho psíquico em busca de novas formas de identificação do Eu.

⁴¹ Este conceito pode ser escrito como « Outro » (com O maiúsculo) ou « grande outro ».

⁴² LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

⁴³ CHEMAMA & VANDERMERSCH. *Dicionário de Psicanálise*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2007.

Por isso, torna-se necessário ao paciente que passa por esse tipo de situação falar de si e, de certo modo, "viver o luto" de um corpo que não existe mais, tal como ele foi um dia. Daí o trabalho tão importante relacionado, em uma dimensão subjetiva, à reelaboração de significados por parte desse indivíduo, assim como o tratamento médico com seu corpo que foi "perdido" e com aquele corpo que se "torna deficiente". Um novo sujeito paralelo se faz presente e a escrita do corpo ganha novas dimensões. O corpo passa a ser lido e interpretado em outra situação de existência - agora, como corpo deficiente.

A condição psíquica permite articular: de um lado, a compreensão dos registros do corpo, que para a teoria psicanalítica recai sobre as dimensões imaginária, simbólica e real; de outro lado, as representações sociais do corpo deficiente. No caso da teoria psicanalítica, as experiências de ressignificação imaginária do corpo constituem-se como aspectos marcantes da escrita do célebre psicanalista austríaco Sigmund Freud, principalmente em suas elaborações sobre o sentimento de "estranheza" e "despersonalização".

Vale ressaltar, também, o relato da experiência vivida por FREUD em seu trabalho intitulado '*O estranho*' (1919)⁴⁴. Quando em uma viagem de trem, na cabine onde se acomodava, a porta espelhada se abre e, subitamente, Freud se interroga com surpresa e inquietação sobre sua aparência física, pois não reconhecia a si mesmo na figura do homem que aparece refletida; sua imagem pareceu-lhe completamente estranha a ponto de antipatizar-se com seu duplo, "um senhor de idade, de roupão e boné" que, naquela ocasião, colocava em dúvida sua percepção de si.

Segundo o '*Dicionário de Psicanálise* (CHEMAMA & VANDERMERSCH, 2007)⁴⁵, o termo despersonalização é definido como:

Experiência que afeta o sujeito no mais íntimo de si mesmo e que se exprime por uma alteração da percepção de si que parece subitamente modificada, estranha. A despersonalização, transtorno da consciência de si, é, na maioria das vezes concomitante com a desrealização, que incide sobre a realidade ambiente. (P. 98)

A experiência perceptiva de Freud permite-nos compreender a natureza dos mecanismos psíquicos subjacentes ao reconhecimento de si, como uma imagem que insiste em se fazer representar; o que demonstra que temos um "grande outro" sempre presente em nós mesmos. Queremos com isso salientar a função da imagem corporal que construímos

⁴⁴ FREUD, S. (2006). O estranho. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 17. pp. 237-270). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1919).

⁴⁵ Idem.

permanentemente sobre nós mesmos e que nos fornece um lugar no mundo, em sentido mais amplo. É importante ressaltar que este ‘corpo imagem’ está em constante transformação e é continuamente questionado, seja de modo inconsciente, ou consciente.

“Em busca de um corpo perdido” é uma expressão que evidencia a proposição de refletirmos sobre as representações do corpo, a partir da ótica psicanalítica e também da Antropologia. Nesta perspectiva, é dado destaque ao corpo com deficiência e buscamos compreendê-lo, também, como representação social, em uma situação dada e específica na qual se encontra inscrito. Isto significa que os códigos de reconhecimento desse corpo se traduzem por aquilo que Lacan, psicanalista francês, já havia nos alertado como “a letra”.

E se o corpo se constitui como letra, como nos diz Lacan, é porque se inscreve como teia significante na realidade vivida e ganha expressão na estrutura do inconsciente humano. O corpo se revela, ainda, como desejo, na medida em que nos conecta à realidade psíquica que se encontra em contato com o mundo. Por isso, ainda segundo o famoso psicanalista, o corpo “é um livro de carne”. Por isso, como se participasse de uma dança, o corpo adquire um ritmo próprio e se inscreve nas relações com esse outro; é também uma escrita, uma vez que inscreve significantes na realidade psíquica e como expressão da linguagem.

Outras noções sobre o corpo como fenômeno social e expressão da cultura encontramos na Antropologia. Por exemplo, no ensaio clássico e famoso de MARCEL MAUSS (2003)⁴⁶, *‘As técnicas do corpo’*, publicado originalmente em 1934, o antropólogo francês fala do corpo como instrumento e meio técnico do homem. Para o autor, as técnicas do corpo são transmitidas culturalmente, do mesmo modo como se transmite qualquer conhecimento e tradição. Por isso, entendemos que questões ligadas ao corpo se diferem entre culturas, e que o corpo mesmo se constitui nesse sentido, como a expressão própria da linguagem de cada contexto cultural.

Do mesmo modo, pode o corpo se adaptar a novos contextos e a novas condições de vida: sociais, físicas, etc. Talvez aqui, possamos entender que por um determinado tempo, algo de representação da cultura, mais ou menos, escapa de nós mesmos e acabamos por vivenciar uma perda, mesmo que seja uma perda momentânea, induzida por algum tipo de experiência do não reconhecimento identitário. E quando isso acontece temos que nos voltar a nossa dimensão interior e despender algum esforço no sentido de retomar a percepção de um

⁴⁶ MAUSS, Marcel. *As Técnicas do Corpo: Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003: 399-422. Texto original de 1934.

corpo ideal ou familiar, por exemplo, de uma imagem que corresponda aos valores apreendidos, por nós, no ambiente sociocultural.

1.5.1. Corpo real, corpo simbólico, corpo imaginário

FREUD já nos havia alertado em seu trabalho *‘Psicopatologia da vida cotidiana’* (2018), sobre as diferentes formações do inconsciente que operam sobre nosso psiquismo; e em *‘O Estranho’* (2006), ele fala acerca de algo que se apresenta para nós como estranho e ao mesmo tempo familiar. Com relação ao corpo deficiente, existe um arcabouço de técnicas que vão referenciar sua inscrição na cultura, como corpo simbólico. No caso do corpo que se torna deficiente após um abalo ou acidente, além do processo de aprendizado das técnicas corporais, o sujeito tem ainda que aprender a lidar com a perda do corpo real, a fim de construir novos sentidos e de formar uma nova condição de adaptação a sua realidade. Ilustramos este momento com as palavras do romance de RUBENS PAIVA (2015), no trecho que segue.

Não tinha o mínimo sentido. As lágrimas rolaram, chorei sozinho, ninguém poderia imaginar o que eu estava passando. Nada fazia sentido. Todos sofriam comigo, me davam força, me ajudavam, mas era eu que estava ali deitado, e era eu que estava desejando minha própria morte. Mas nem disso eu era capaz, não havia meio de largar aquela situação. Tinha que sofrer, tinha que estar só, tão só que até meu corpo me abandonara. Comigo só estavam um par de olhos, nariz, ouvido e boca. (P. 55)

Como nos diz Simone KORFF-SAUSSE, no seu livro *Le miroir brisé* (2010), o drama de um trauma inusitado impõe ao indivíduo atingido a necessidade de uma “inversão de perspectiva” (KORFF-SAUSSE, p.16). Existe ainda uma condição incessante de algo que não para de se inscrever em relação ao corpo. A esse respeito, reconhecemos que na contemporaneidade, os corpos se constituem, também, como objeto de representação dos discursos cada vez mais plurais que se conectam às transformações que ocorrem no seio da vida social, a exemplo dos movimentos sociais que reivindicam a valorização de suas distinções, concomitantemente à luta pelo reconhecimento de representações humanistas no sentido amplo do termo.

Nessa perspectiva, o corpo deficiente destaca-se como projeção de um corpo imaginário resultado da prevalência do discurso que valoriza a diversidade e o respeito às diferenças, com ênfase nos aspectos ligados ao viver com dignidade e à garantia do espaço de reconhecimento no mundo social. Esta condição de dignidade em relação ao corpo deficiente é buscada porque no meio social há todo um conjunto de recomendações e informações

ligadas à deficiência e que têm a ver com as políticas sociais que são instituídas e garantidas, normalmente, pelo poder e gestão públicos.

Assim como o corpo simbólico está para os códigos da cultura, o corpo imaginário está ligado ao que é particular ao indivíduo: a sua estrutura, ao modo de se relacionar com as pessoas, ao modo de viver a sua sexualidade, ao modo de se projetar no mundo. Mas claro que o modo de se projetar no mundo não tem a ver só com questões individuais, porque o homem está sempre nesta interligação com a vida coletiva e, o corpo com deficiência que passa a se inserir na vida coletiva após uma súbita perda de certas funções orgânicas, busca se moldar às vicissitudes do cotidiano.

O que discutimos aqui não é a adaptação à técnica das funções corporais, à qual MAUSS (2003) se refere, quando trata sobre o modo particular de fazer as coisas em uma determinada cultura. Neste contexto, convocamos a Psicanálise para fundamentar nossas reflexões em direção aos processos de subjetivação do corpo e, efetivamente, nosso debate está direcionado a compreender o fenômeno que aqui referimos: perda súbita das funções orgânicas, perda ou paralisação de um membro, perda ou ausência de determinada percepção física que interfira nas capacidades corporais - sob a ótica específica do que denominamos ‘corpo paralelo’.

O corpo paralelo ao qual nos referimos é uma referência à expressão “criança paralela”, referida pelo psicólogo e psicanalista francês Luc VANDEN DRIESSCHE (2002)⁴⁷. Em sua elaboração, o autor indica um processo evolutivo entre a situação real do anúncio da deficiência de um filho esperado e as novas exigências psíquicas que se fazem presentes visando assegurar a continuidade de seus investimentos (p. 67). Para que tais investimentos se ajustem à realidade de pais que se ocupam de crianças especiais, é fundamental que haja o “luto da criança imaginária”.

Desse modo é que chegamos à ideia de corpo paralelo, que não diz respeito ao corpo físico, ou corpo real do qual já falamos. Esta ideia, na verdade, diz respeito, de um lado ao luto de uma imagem que havia de si mesmo; por outro lado, diz respeito à proposta de reconstrução imaginária que permita ao indivíduo com um corpo deficiente se projetar em uma situação futura favorável ou não e condizente com sua nova condição de vida, física e psíquica. Mais uma vez, nas palavras de RUBENS PAIVA (2015), temos esta compreensão, com o seguinte trecho que o escritor nos apresenta em seu romance.

⁴⁷ VANDEN DRIESSCHE, Luc. *L'enfant parallèle: narcissisme parental et handicap*. Paris: L'Harmattan, 2009.

Mais uma vez me dava aquele arrepio na barriga ao ver os neguinhos da cadeira de rodas. Pedi para a Big apagar a televisão, tentei dormir. Não conseguia, aquelas imagens das cadeiras de rodas ficavam grudadas na minha cabeça. Não sei se terei cabeça para viver daquele jeito. E meu violãozinho, ia ficar meio ridículo subir num palco de cadeira de rodas, as pessoas iriam olhar muito mais pras minhas pernas do que pra minha música. E meu ladinho ecológico. Porra, como é que eu vou examinar um pasto? E se um touro sair correndo atrás de mim e a cadeira atolar naquele bosteiro total. Que puta bostação. Lembrei-me do Stevie Wonder, que; mesmo cego, toca todos os instrumentos. Poderia comprar um piano, ficar o dia todo tocando. E mulheres? É, mas teve aquele filme...quem sabe não vai pintar uma gatona que adora transar com neguinhos de cadeiras de rodas? O silêncio tomava conta do quarto, só o barulho do sinal mudando do verde pro vermelho (...) » (p. 233).

É neste sentido que chegamos à relação entre a busca de um corpo perdido e a emergência de novas formas de identificação do Eu no corpo deficiente. De fato, todos nós estamos sujeitos a esta adaptação e a viver uma espécie de luto de algo que se transforma sempre em nossas vidas. Ocorre que, normalmente, tal fenômeno acontece de forma gradativa e de acordo com os significantes emprestados pela cultura que vão se ajustando a cada etapa vivida. Quanto àqueles que sofrem traumas que os deixam com o corpo incapacitado, ou resultam em um corpo deficiente, as mudanças são abruptas e a adaptação muito mais difícil.

Normalmente, a lesão que incide sobre o corpo real produz um trauma, às vezes com repercussões incalculáveis. Erving GOFFMAN (2012)⁴⁸, no livro clássico ‘*Estigma: notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*’, nos oferece um conjunto de exemplos que ilustram “fenômenos” sobre os quais se manifesta o não reconhecimento da identidade pessoal. A busca de uma nova identidade, sugere o autor, perpassa por um processo de alienação do indivíduo em relação ao “seu novo grupo”, porque, provavelmente, não se identificaria de maneira completa com as atitudes dos membros da nova categoria a que pertence. (GOFFMAN, 2012. p.98-99).

Quando se fala do corpo, logo vem a noção do tempo e da idade que avançam, e com isso os indivíduos necessitam adaptar-se às condições forjadas na/pela cultura. Entre os adolescentes, por exemplo, notamos que as escolhas identificadoras são correspondentes aos paradigmas que inspiram sua geração, e o mesmo se dá com a chegada da vida adulta ou da velhice. Este é um processo contínuo que somente cessa com a morte, mas quando participam na dinâmica da vida, os indivíduos buscam outras formas de elaboração simbólica, conforme

⁴⁸ GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

vão se adaptando a novas situações e se lançam em busca de um lugar de reconhecimento do eu, não somente nos dramas individuais que envolvem suas vidas, como também na elaboração de significantes que se compartilham no âmbito da vida social.

Para o deficiente, ainda que ele seja acometido por uma disfunção, ao longo do tempo, a vida vai lhe oferecendo novas experiências, o que permite que lhe se identificar em diferentes perspectivas com seu meio social, que não sejam apenas como portador de determinada restrição ou disfunção orgânica. Tais situações, que se enquadram em contextos considerados situações limite, impõem à pessoa lesada um intenso trabalho de reconstrução imaginária, a fim de garantir um lugar de investimento pessoal nos laços sociais, e de modo que o corpo possa se recolocar em um diferente cenário, escrevendo uma nova história que se interpõe entre o real e o ideal.

As considerações sobre as transformações das representações sociais do corpo ilustradas aqui permitem-nos dialogar sobre o lugar do corpo também na perspectiva do que nos interessa, em particular como referência cultural - e que revela diferentes formas discursivas e nos ajuda a alargar o olhar sobre modos de expressão dos sujeitos na contemporaneidade. As sociedades contemporâneas se apresentam também como exemplos incontestáveis ligados a transformações do corpo, seja na sua forma, seja no conteúdo; o mundo vem se transformando junto com os corpos e, estes, transformando, também, modos de se relacionar na (e pela) cultura.

Para ilustrar as transformações do corpo no âmbito da cultura, propomos uma breve digressão do que ocorre com o passar da vida, no percurso do tempo. Como normalmente se vê, os corpos mudam, e com o avanço da idade, já não são mais os mesmos; seja o corpo real que ganha novos contornos em confronto com as representações sobre padrões de beleza, seja o corpo simbólico em razão de novos valores culturais que se impõem, ou ainda o corpo imaginário, pois os desejos também se transformam. Podemos dizer, ainda, que nosso corpo é também um livro, um livro imaginário no qual escrevemos a cada dia e sobre o qual projetamos desejos, medos, anseios - em relação a sua forma, aos seus valores e significados.

Também dizemos que um corpo é um livro quando vemos nele marcas das narrativas que construímos sobre nós mesmos. Não obstante essas transformações que incidem sobre o corpo, seja pelas marcas do tempo, pelos traumas vividos, é importante destacar que sempre que nos lançamos na busca de algo perdido, um corpo jamais será o mesmo, de modo que é importante buscar redefinir as experiências na condição de um corpo paralelo, como já lembramos. Com base no testemunho autobiográfico de Rubens Paiva, quando ele reflete sobre sua existência a partir desse corpo, passamos a compreender, como exemplo, o percurso

de retomada de sua vida na perspectiva de um processo de reconstrução subjetiva. Em seu caso, podemos considerar que a criação artística, com sua poética literária, teve papel preponderante, como nova forma de identificação e ressignificação do mundo.

Tania Rivera, psicanalista e professora da Universidade de Brasília, em seu texto intitulado ‘*Uma psicanálise para salvar o mundo: desencontros entre surrealismo e psicanálise*’ (2002)⁴⁹, comenta sobre o tema. Na percepção da autora,

Essas ideias mostram que a teoria freudiana partilha com as vanguardas de seu tempo um tom libertário e idealizado quanto à arte e aos artistas, apesar do próprio Freud denunciar a arte como uma das ilusões caras à civilização. Aliás, a ilusão é vista por ele não como um demérito, mas como fundamental à arte, na medida em que ela é, como consta em « O Mal-Estar na Civilização », psiquicamente eficiente⁵⁰.

O artista, segundo a própria formulação freudiana, é um fazedor de utopia na medida em que ele se rebela contra a realidade que barra a satisfação pulsional e aponta para outro lugar, fictício como a ilha de Thomas Morus, onde o desejo estaria em casa. Tal lugar é ilusório, ele é por excelência o reino do imaginário (...) (2002, pp. 34, 35).

No trabalho de Rubens Paiva, observamos como a formulação freudiana se manifeste em certos aspectos. Nas palavras finais de ‘*Feliz Ano Velho*’, ele comenta:

Dia 14 faço um ano de acidente, e só agora vou começar o tratamento de fisioterapia na BBB. Foram dez meses de vértebra em frangalhos, usando aquele colete de ferro, e mais um mês de espera de vaga na BBB. Um ano em que tive uma certeza: minha vida mudou pacas. Sou um outro Marcelo, não mais Paiva, e sim Rodas. Não mais violonista, e sim deficiente físico. Ganhei algumas cicatrizes pelo corpo, fiquei mais magro e agora uso barba. Não fumo mais Minister, agora passei pro Luís XV. Meu futuro é uma quantidade infinita de incertezas. Não sei como vou estar fisicamente, não sei como irei ganhar a vida e não estou a fim de passar nenhuma lição. Não quero que as pessoas me encarem como um rapaz que apesar de tudo transmite muita força. Não sou modelo pra nada. Não sou herói, sou apenas vítima do destino, dentre milhões de destinos que nós não escolhemos. Aconteceu comigo. Injustamente, mas aconteceu. É foda, mas que jeito [...]. Muito tempo depois, soube que estivera mais morto do que vivo naquela UTI. Minha mãe conta que, logo após chegar em Campinas, perguntou pro médico o que ela poderia fazer, e ele disse: Nada, apenas reze. (PAIVA, 2015, pp. 269, 270)

⁴⁹ Rivera, Tania. ‘*Uma psicanálise para salvar o mundo, desencontros entre surrealismo e psicanálise*’ in *CORREIO DA APPOA - Utopia e a função social da arte. Porto Alegre, n.108, nov. 2002.*

⁵⁰ Cf. FREUD, S., *O Mal-Estar na Civilização*, in op. Cit., vol. XXI, p. 93

Percebemos o quanto essas dimensões podem dialogar, no contexto de realidade de um indivíduo que passa por este tipo de experiência. Acerca das condições em torno desses fenômenos sociais vividos, DURKHEIM (2011)⁵¹ comenta o seguinte:

Eis o que são os fenômenos sociais, desembaraçados de todos os elementos estranhos. Quanto às suas manifestações privadas, elas têm bem algo de social, uma vez que reproduzem, em parte, um modelo coletivo; mas cada uma delas depende também, e numa larga medida, da constituição orgânico-psíquica do indivíduo, das circunstâncias particulares em que está colocado. Não são fenômenos propriamente sociológicos. Pertencem, ao mesmo tempo, aos dois reinos; e poderíamos chamar-lhes sócio psíquicos. (P. 36)

Quando falamos de representações, podemos nos referir às proposições de DURKHEIM, quando o autor nos relata sobre os modos de pensar de um universo coletivo, e no contexto do qual circulam e interagem os sujeitos. Justamente, em torno das representações, que expressam o pensamento de um determinado grupo social se constroem as relações e práticas sociais. Por outro lado, a abordagem sobre o fenômeno da deficiência, ou do corpo com deficiência, mais precisamente em nossas reflexões, se refere à compreensão de uma condição individual que é igualmente relevante ao atribuir significados distintivos no contexto dessas mesmas práticas sociais.

1.6. Notas sobre representações do corpo deficiente: Arte, Cinema e mídia.

Algumas das representações que vemos hoje na arte e nos meios de expressão sobre a deficiência existem desde épocas remotas. Segundo DE LÉSÉLEUC (2010)⁵², a pintura clássica, “nos dá numerosos exemplos com Goya, Velázquez, Callot, aos quais podemos adicionar Sticker, Bosch, Bruegel, etc” (P. 80). Normalmente, essas representações associavam a deficiência à ideia de deformidade. (**Figuras 15 e 16**). Do mesmo modo, o cinema, quando surge, entre fins do século XIX e inícios do século XX, retrata em suas primeiras produções a deficiência com certa ênfase, e normalmente associada à ideia de deformação, algo espetaculoso, grotesco, que chama a atenção do público pela “anormalidade” do corpo mostrado; visão referenciada, principalmente em espetáculos públicos que exploravam a deficiência, muitas vezes, com objetivos exibicionistas.

⁵¹ DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo, SP: Editora Martin Claret Ltda, 2011.

⁵² DE LÉSÉLEUC, Eric. *Les mises en scène du corps handicapé: entre télévision et art contemporain*.

Disponível na internet em 09 de abril de 2010, em língua francesa. (Tradução desta autora.)

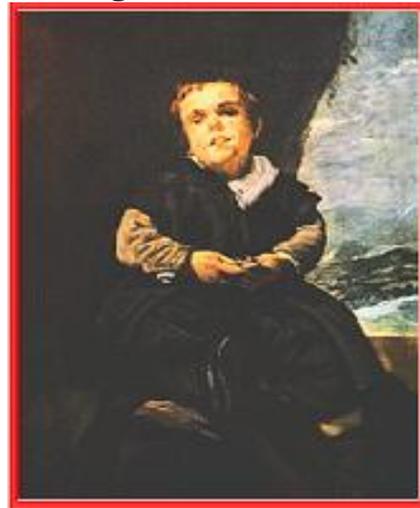
https://www.academia.edu/11765539/Lesmises_en_sceneducorps_handicapentre_tvision_et_art_contemporain

Figura 15



Goya. "As Velhas ou O tempo", c. de 1810-1812

Figura 16



Velázquez. "Francisco Lezcano", cerca de 1643-45

Realizado por Tod Browning e inspirado no conto 'Sturs', do escritor Tod Robbins, *Freaks*, filme de 1932, conta a história de um circo onde pessoas deficientes são usadas como atração em seus espetáculos. Conhecidamente, o filme tem como curiosidade que seu diretor contratou pessoas com deficiências corporais reais para atuar. (Figuras 17 e 18)

Figura 17

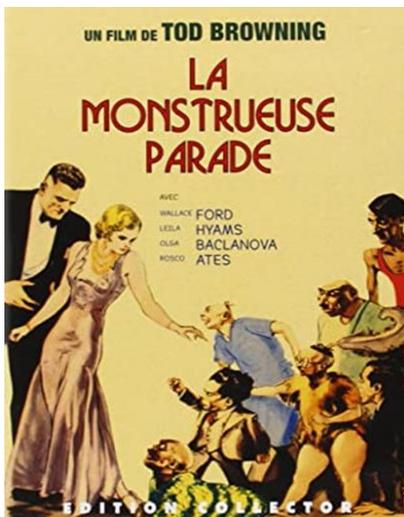


Figura 18



O longa-metragem '*Freaks*'⁵³, de 1932, que em português se traduz como 'aberrações'. Imagens associadas ao filme. À esquerda, um cartaz de divulgação do filme escrito em língua francesa. O título se traduz em português como 'O Desfile Monstruoso'. À direita, imagens dos atores realmente deficientes que trabalharam no filme.

⁵³ HENRI, Boris. *Freaks. De la nouvelle au film*. Pertuis, France: Rouge Profond, 2009.

Freaks, o filme é inspirado no conto "*Spurs*", de Tod Robbins escritor americano conhecido por seus contos de terror e mistério. O conto teve sua história publicada pela primeira vez na revista americana *Munsey's Magazine*, em 1923 e, posteriormente, em 1926, foi também inserida em outra publicação, com uma coletânea dos contos de Robbins.

De fato, no seu início, o cinema se inspirou na literatura e, em particular, com certo realce nos trabalhos de escritores do Romantismo, dos séculos XVIII e XIX. A ideia desses autores sobre os dramas da dimensão humana, sobre a valorização da subjetividade, do sofrimento e das tragédias pessoais forneceram material e foram fonte de inspiração para o cinema, principalmente, com seus personagens muitas vezes sombrios, que traziam no corpo as marcas de seu infortúnio, como metáforas do próprio espírito angustiado romântico. (ECO, 2007)⁵⁴.

De 1928, destacamos o filme *‘O Homem Que Ri’*⁵⁵, produção norte-americana inspirada no romance homônimo do escritor francês Victor Hugo, publicado pela primeira vez em 1869. A história fala sobre a vida de um personagem, Gwynplaine, cuja anomalia, com a boca “rasgada” em forma de riso, implantada cirurgicamente em seu rosto por um homem perverso, é motivo de sofrimento e humilhação.

Citamos, também, *‘O Corcunda de Notre-Dame’*⁵⁶, filme de 1923, igualmente, baseado em obra literária homônima de Victor Hugo, de 1831, e que traz a narrativa sobre a vida de um homem corcunda e surdo, explorado por um sacerdote que o maltrata e o faz trabalhar, sem, no entanto, lhe devolver em troca qualquer tipo de pagamento, reconhecimento ou afeto. Esses são apenas alguns dos exemplos que temos sobre como a deficiência, durante muito tempo foi encarada como algo negativo e marginalizado, da qual as pessoas procuravam se afastar ou que provocava a comiseração da sociedade.

Posteriormente, outros títulos surgem na longa lista de filmes que tratam sobre a questão da deficiência. Aos poucos, as representações sobre esse corpo, passam do grotesco a um viés mais humanizado, os enredos são romantizados e a pessoa com deficiência passa a ser retratada também em suas necessidades humanas.

A deficiência no corpo humano, que no início do cinema era retratada como algo negativo, associada à ideia de anormalidade, traz então a narrativa da inclusão. Dentre algumas produções mais recentes que fizeram sucesso com esse formato, a partir da década de 1990, no panorama do cinema mundial, podemos destacar: **‘A música e o silêncio’** (filme alemão, de 1996, que aborda a história de uma menina, filha de pais surdos); **‘Hoje eu quero voltar sozinho’** (filme brasileiro, de 2014, que fala sobre a vida de um menino cego); **‘A**

⁵⁴ ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro. Record, 2007.

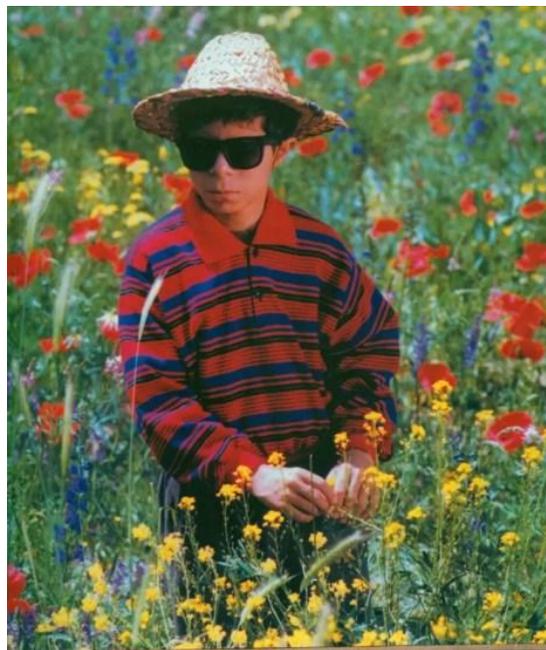
⁵⁵ HUGO, Victor. *O homem que ri*. Trad. do original ‘L’homme qui rit’, por Márcia Valéria Martinez de Aguiar e Maria José Perillo Isaac. Barueri/SP: Editora Amarelly, 2017

⁵⁶ HUGO, Victor. *O Corcunda de Notre-Dame*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018. Título original: Notre-Dame de Paris.

teoria de tudo' (filme britânico, de 2014, baseado na vida de Stephen Hawkins, portador de ELA, doença neurológica, a partir do romance publicado por sua primeira esposa); **'Como eu era antes de você'** (drama americano de 2016, adaptado do romance de Jojo Moyes, conta a história de um jovem que após um acidente fica tetraplégico); **'Extraordinário'** (produção americana, de 2017, que conta a história de um garoto que nasceu com uma deformação facial); **'Milagre na cela 7'** (filme turco, de 2019, fala sobre a história de um homem com deficiência intelectual acusado de assassinato); **'A cor do paraíso'** (filme iraniano de 1999, o filme é sobre a história de um garoto cego e seu pai viúvo).

Sobre este último filme, **'A cor do paraíso'** (Figura 19), a narrativa conta a história de um menino de 8 anos que é cego e vive com seu pai e a avó. No período de aulas, ele fica internado em uma escola para cegos e somente nas férias visita o pai. Este, por sua vez, tem dificuldades para aceitar a deficiência do filho e o enredo gira em torno de sentimentos ambíguos, que mesclam amor e rejeição. Tanto o título do filme quanto a linguagem, que se esmera no colorido e na beleza fotográfica das cenas, fazem um contraponto à deficiência do garoto que não pode enxergar.

Figura 19



Filme: 'A cor do paraíso'

Seja na história da arte, nos meios de comunicação, ou no cinema, os padrões de representação do corpo sempre mudaram ao longo da história e mesmo antes dela, pois temos registros de trabalhos que datam da pré-história do homem, como desenhos e pinturas

rupestres, assim como esculturas ilustrativas do corpo humano. Na representação das esculturas pré-históricas, o corpo feminino por exemplo, ganha relevância e apresenta maior riqueza de detalhes (com destaque aos pormenores dos seios e genitália – **Figura 20**), do que na expressão artística de corpos ou cenas que não evidenciem a mulher (**Figura 21**). Segundo informações de ANTUNES; DEBOUTTEVILLE & SOBRAL,

“No Período Paleolítico, antes mesmo de viver de forma organizada em sociedade, o homem já conseguia expressar em sua arte um modo de representação simbólica do corpo, principalmente do corpo feminino. As esculturas das famosas estatuetas das Vênus, assim denominadas por historiadores, correspondiam a uma expressão singular sobre o papel das mulheres naquele mundo. Os modelos mais conhecidos são pequenas peças esculpidas em pedra, figurações do corpo feminino com formas exageradas, em particular seios, abdômen, quadris, coxas, vulva; também, figuras em pedra de mulheres grávidas; ou mesmo corpos femininos longilíneos. [...] muitas dessas estatuetas foram encontradas por pesquisadores de toda a Europa Oriental, em modelos os mais diversos e nomeados de acordo com os locais onde foram encontrados, como Vênus de Willendorf, Vênus de Lespug, Vênus de Brassempouy. Alguns teóricos atribuem essas representações a uma idealização da figura feminina durante esse período, sendo, provavelmente, concebidas como deusas mães, em alusão à capacidade de gerar filhos; sugerem, ainda, que suas formas opulentas estão associadas ao status da figura feminina entre seu grupo.”⁵⁷

Figura 20



Foto: Creative Commons

Vênus de Willendorf, escultura de aproximadamente 11 cm, do período Paleolítico Superior, representando o corpo feminino com riqueza de detalhes. Encontrada durante escavações, na Áustria.

⁵⁷ Cf. ANTUNES, Giselle Guilhon; DEBOUTTEVILLE, Monique & SOBRAL, Maria Lizete Sampaio Sobral. *Medéia e Matinta ou mulheres encantadas: quando o universo mitológico grego encontra a Amazônia onírica*. Trabalho científico apresentado no IX Fórum Biental de Pesquisa em Arte. Belém – Pará – Amazônia, 2019. (Pp.10 e 11).

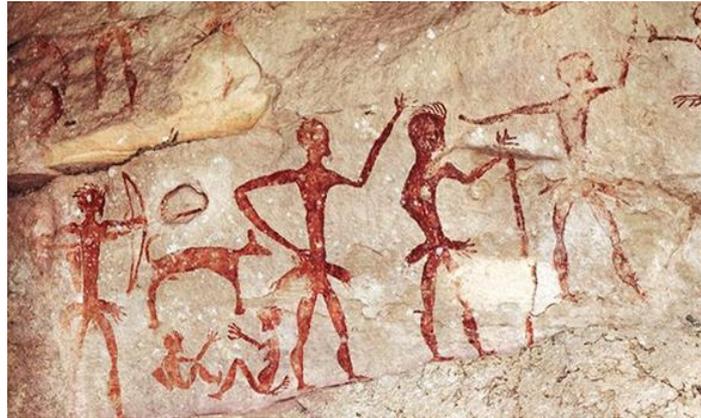
Figura 21

Foto: Internet

Pinturas rupestre do Paleolítico Superior Caverna, na caverna de Les Trois-Frères, Lascaux - França

Ainda acerca de padrões que se tornaram cânones na representação do corpo humano, temos como primeiras referências a se destacar no mundo ocidental, os modelos gregos da Antiguidade Clássica, baseados em leis de proporção, equilíbrio e harmonia, como resultado de estudos da geometria. Sobre uma compreensão mais filosófica dessas representações, CARLI (2007) enfatiza que: “Os gregos pensaram o corpo como instrumento da alma e, no entrave dos dois, a alma ou a mente, ou o espírito, sempre saiu vencedora, e o corpo veio de arrasto. Aí estão Platão e Aristóteles.” (p.38)⁵⁸

Tais modelos foram retomados no Renascimento europeu, quando esse movimento artístico e literário tomou como padrões os cânones clássicos, em busca de uma determinada “perfeição” na representação da natureza e dos corpos humanos. É importante ressaltar que a busca renascentista pelos cânones de representação da Antiguidade Clássica se caracteriza pela oposição à estética medieval no que concerne à visão do corpo humano, pois, durante a Idade Média as representações tinham uma tipologia submetida ao plano espiritual e o corpo com deficiência (imperfeito) expressava, então, a ideia de pecado, de imperfeição também da alma – já que havia um domínio da Igreja, inclusive político sobre as relações e práticas socioculturais à época. (HAUSER, 1998)⁵⁹.

⁵⁸ CARLI, Ana Mery Schbe de. *O corpo no cinema: variações do feminino*. Tese de doutorado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Orientação da prof.^a Dr^a Maria Lúcia SANTAELLA. São Paulo, 2007.

⁵⁹ HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Sobre o tema, MEDEIROS DE SOUZA (2008) explica-nos que:

“Apesar da negação do corpo que a doutrina cristã absorveu da filosofia grega (acrescentando seus próprios ingredientes), a partir do século XV inúmeros artistas instauraram um imaginário do corpo de características claramente pagãs no interior dos templos católicos” (p.34)⁶⁰

Mas, foi durante o Romantismo, período histórico-cultural ocorrido na Europa, entre o final do século XVIII e início do XIX que as noções sobre o feio, associado ao grotesco, defeituoso, monstruoso e imperfeito começaram a se transformar e colocaram em pauta as questões sobre as representações do corpo com deficiência, chamado, ainda naquela época, de corpo enfermo e marcado sempre pelo estigma.

CORBIN, COURTINE & VIGARELLO (2012), em sua *‘História do Corpo’*, relatam:

“A própria noção de corpo é vaga. O corpo enfermo não é apenas o corpo estropiado, é também o corpo que leva os estigmas de todas as espécies de ataques e de sofrimentos. Enfim, o corpo disforme ou enfraquecido se achou aproximado do corpo monstruoso ao ponto de ser identificado com ele. Perceber as distinções estabelecidas no século XIX convida a considerar um período que transcorre da década de 1780 até a de 1920: entre o momento em que a enfermidade, através das deficiências sensoriais, adquire uma primeira dignidade até o momento em que ela parece ser o estado de um corpo ferido a reparar.”(P. 348)⁶¹

A partir do século XX, começou a se construir um novo olhar sobre o corpo chamado « deficiente » (DE LÉSÉLEUC, 2010)⁶², em grande parte pela contribuição e pela influência dos meios de comunicação, e de novas abordagens também no cinema, que passam a difundir uma imagem da deficiência de maior identificação com as pessoas no meio social. Somado a isso, destacamos o crescimento de outras práticas que se tornaram mais cultivadas junto ao público, como é o caso dos esportes, principalmente com a realização das paraolimpíadas, a partir da segunda metade do século XX.

⁶⁰ MEDEIROS DE SOUZA, José Afonso. *O imaginário do corpo entre o erótico e o obscuro: fronteiras líquidas da pornografia*. Raimundo Martins (ed.). 1v. (Coleção desenredos; 4). Goiânia: FUNAPE, 2008.

⁶¹ CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Organizadores). *História do Corpo: Da revolução à Grande Guerra*. V. 2. 4ª edição. Petrópolis, RJ : Editora Vozes, 2012.

⁶² DE LÉSÉLEUC, Éric. *Les mises en scène du corps handicapé: entre télévision et art contemporain*. (Trad.nossa)
https://www.academia.edu/11765539/Lesmisesen_scene_du_corps_handicapentre_tvision_et_art_contemporain

[Historicamente, as paraolimpíadas estão vinculadas] “às primeiras modalidades esportivas adaptadas exclusivamente para pessoas com deficiência física, que surgiram após o fim da Segunda Guerra Mundial. Muitos soldados americanos e ingleses voltaram para as suas casas mutilados e, com o objetivo de readaptá-los e estimulá-los fisicamente e também para incentivar sua readaptação social, foram criadas as primeiras competições para deficientes. No entanto, a primeira edição dos Jogos Paraolímpicos só ocorreu mesmo em 1960, logo após as Olimpíadas de Roma, na Itália”.⁶³

Vemos assim que, diversos fatores, dentre os quais destacamos a emergência dos meios de comunicação e da tecnologia, o advento do cinema baseado na literatura e em políticas afirmativas das pessoas com deficiência, e ainda, o lugar da expressão e construção de narrativas de ficção permitiram fazer transitar, influenciar e forjar no imaginário das pessoas novas concepções sobre valores e fenômenos sociais enquanto representações de mundo, caso do que se destaca aqui acerca a ideia de deficiência.

ROSENFELD⁶⁴, teórico alemão que passou parte de sua vida no Brasil, ao empreender uma análise sobre o cinema, em seu trabalho intitulado ‘*Cinema: arte e indústria*’ (2002)⁶⁵, destaca essa « capacidade » para influenciar o comportamento das massas; e da mesma forma, diz ele, o cinema é influenciado por elas.

Tal fenômeno já é abordado pelos estudiosos da ‘Escola de Frankfurt’ no clássico texto “Dialética do Esclarecimento” (ou Iluminismo)⁶⁶, de 1947, escrito por Theodor ADORNO e Max HORKHEIMER (2006). Segundo sua acepção, existe uma “Indústria Cultural”⁶⁷, representada pelos meios de comunicação, tais como televisão, rádio, periódicos, cinema e outros que promovem a “massificação do indivíduo”.

⁶³ Cf. em <https://www.significados.com.br/paraolimpiadas/>

⁶⁴ Anatol Rosenfeld veio para o Brasil em 1937, onde ficou até sua morte em 1973. Filho de judeus, ele veio fugido do nazismo e aqui se radicou, a princípio, desenvolvendo trabalho como agricultor em uma fazenda no estado de São Paulo. Somente 12 anos após sua chegada, Rosenfeld começa a atuar como crítico, escritor, jornalista e, a partir daí seu trabalho se aprofunda nessas áreas e, principalmente, no campo da estética. Cf. em CARDOSO, Maria Abadia. *Anatol Rosenfeld: o crítico como pensador*. Universidade federal de Uberlândia, Minas gerais, 2014. (Tese de doutorado).

<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16313/1/AnatolRosenfeldCritico.pdf>

⁶⁵ ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁶⁶ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad.: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2006.

⁶⁷ Termo criado pela Escola de Frankfurt, para designar os bens consumidos em massa. A Escola de Frankfurt, fundada em 1924, estava associada ao Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt, na Alemanha, e dentre seus teóricos, destacam-se Max Horkheimer (1895-1973), Theodor W. Adorno (1903-1969) Walter Benjamin (1892-1940), Herbert Marcuse (1898-1979), Erich Fromm (1900-1980) e Jürgen Habermas (1929-). BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

Esses meios possuem um acesso mais direto às massas e, por isso, favorecem o consumo dos bens culturais como produtos da indústria especializada. Segundo essa lógica, ocorre um movimento de constante retorno entre os meios de comunicação e o público, em que esses segmentos se conectam e se influenciam mutuamente, o que estimula a geração e consumo desses bens. Mais tarde, essa visão foi reformulada, tendo sido em certa medida confrontada, por não considerar o pensamento crítico que as pessoas podem ter acerca de sua própria realidade. Inclusive, Walter Benjamin, outro teórico que fazia parte do grupo da Escola de Frankfurt possuía uma visão distinta em relação ao pensamento de Theodor Adorno.

Para BENJAMIN (2018)⁶⁸, os meios de comunicação de massa poderiam promover a democratização da cultura, e não somente processos de alienação, tese que ele defende em seu ensaio '*A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*'. Neste trabalho, de 1936, e publicado posteriormente em 1955, BENJAMIN analisa como os meios de reprodução, como o cinema e a fotografia, operam na chamada modernidade, transformando as relações entre arte e sociedade. Com base nesta discussão, temos a considerar que a ideia de corpo real mudou, ao longo do tempo, assim como mudou o imaginário sobre esse corpo. Mas, o que destacamos aqui sobre mecanismos de articulação e interferência de um meio sobre outro, isto é, dos meios de comunicação sobre o social e vice-versa, é para demonstrar como, em alguns aspectos, as abordagens sobre a deficiência foram sendo inspiradas, ao longo do tempo, por diversos fatores e a visão afirmativa e positiva difundida pela mídia ou pelo cinema hoje são exemplos disso.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter (1994), "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", in BENJAMIN, Walter, *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7.^a ed. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas; v. 1).

CAPÍTULO II

2. CINEMA: UM CAMPO PARA DEIXAR FALAR O CORPO E A DEFICIÊNCIA NAS RELAÇÕES SOCIAIS

Os caminhos explorados no decurso da pesquisa sublinham neste estudo, o foco de interesse de nossas discussões, o corpo, aqui analisado como uma categoria social específica, relacionado à noção de 'deficiência'. Para isso, pautamos nossa abordagem na ideia de MOSCOVICI (2003)⁶⁹ sobre as representações sociais. Ao elaborar sua Teoria, que ele inaugura na obra intitulada '*La Psychanalyse, son image et son public*' (A Psicanálise, sua imagem e seu público, em português)⁷⁰, de 1961, o autor cita pela primeira vez o conceito de Representação Social, para se referir a um enfoque psicossocial sobre o conhecimento⁷¹.

Sua visão é influenciada pela teoria de Émile DURKHEIM (1989)⁷², sobre as representações coletivas. Durkheim estudou o pensamento mítico, a religião, a magia, a ciência, a fim de buscar entender como essas categorias se evidenciam como manifestações do pensamento e observou que são construções forjadas na interação entre os indivíduos no meio social.

No entanto, existem algumas diferenças entre as perspectivas desses autores, o que se atribui ao que cada um deles propõe estudar na elaboração de suas teses: Durkheim elege categorias tradicionais, inerentes à sociedade, tais como religião, ciência, mito.

MOSCOVICI, por sua vez, está preocupado em entender o modo como o pensamento se constrói, circula em sociedade e se manifesta como representação. Por isso, ele opta pelo estudo de categorias mais dinâmicas do pensamento, com o propósito de explicar a realidade social e, a esse respeito, afirma que:

As representações que me interessam não são nem as das sociedades primitivas, nem as suas sobreviventes, no subsolo de nossa cultura, dos tempos pré-históricos. Elas são as de nossa sociedade atual, de nosso solo político, científico, humano, que nem sempre têm tempo suficiente para se sedimentar completamente para se tornarem tradições imutáveis. E sua importância continua a crescer, em proporção direta com a

⁶⁹ MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 2003. 404 pp.

⁷⁰MOSCOVICI. *A Psicanálise, sua imagem e seu público*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

⁷¹ ALMEIDA, Ângela Maria de Oliveira; SOUZA SANTOS, Maria de Fátima; TRINDADE, Zeidi Araújo (Org.). *Teoria das representações Sociais: 50 anos*. Brasília: Technopolitik, 2014.

⁷² DURKHEIM, E. *As formas elementares de vida religiosa*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

heterogeneidade e a flutuação dos sistemas unificadores – as ciências, religiões e ideologias oficiais – e com as mudanças que elas devem sofrer para penetrar a vida cotidiana e se tornar parte da realidade comum. Os meios de comunicação de massa aceleraram essa tendência, multiplicaram tais mudanças e aumentaram a necessidade de um elo entre, de uma parte, nossas ciências e crenças gerais puramente abstratas e, de outra parte, nossas atividades concretas como indivíduos sociais. (MOSCOVICI, 2003, p. 48)⁷³.

A visão de MOSCOVICI sobre aspectos subjetivos das representações sociais auxiliou em nosso entendimento acerca de uma dimensão individual psíquica que reflete também a realidade social, uma vez que os sujeitos da pesquisa, os personagens Mário e Philippe, nos filmes, são pensados, principalmente, em relação as suas particularidades individuais, no que se refere às representações que buscamos sobre o corpo.

Na percepção dessas relações, evidenciamos neste capítulo, não apenas questões ligadas às representações do corpo e da deficiência nos comentários que desenvolvemos sobre os filmes e nas imagens analisadas, mas, também, aspectos da subjetividade de seus personagens centrais. Nossa análise sublinha a expressão de um “corpo diferente”, que se distingue da ideia que temos do corpo chamado “normal” - e utilizamos o cinema como campo da comunicação e expressão sobre o fenômeno da deficiência, ao mesmo tempo que evidenciamos relações de significados, ao construir nossa análise.

Para isso, o destaque que fazemos sobre a linguagem do cinema, por exemplo, leva em consideração o corpo como protagonista das representações da deficiência e das aproximações existentes entre os dois filmes, assim como os elementos estéticos do cinema reforçam nossa leitura, também, sobre os aspectos sociais.

Nesse sentido, conforme as noções de RITTNER,

“Se não se pode mais aceitar a independência da arte em relação à totalidade do fenômeno social, também não se pode reduzir o cinema a uma mensagem desprovida de embasamento plástico. No filme verdadeiramente grande, tema e realização estarão intimamente entrosados, sem excluir um significado humano e social profundo, mas também sem desprezar uma intervenção séria e consciente do gosto estético”. (RITTNER: 1965, p. 109)⁷⁴

⁷³ MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 2003. 404 pp.

⁷⁴ RITTNER, Maurício. *Compreensão de cinema*. São Paulo: Buriti, 1965.

2.1. Cinema, corpo e deficiência: práticas e relações socioculturais

Como já ressaltamos, há um eixo em torno do qual se estrutura a pesquisa e que diz respeito às relações entre cinema, representações sociais, corpo e deficiência. Com esta proposta, procuramos compreender o universo de significados que se constrói desde o momento em que os personagens Mário e Philippe sofrem seus acidentes, ficam impedidos fisicamente de andar e se locomover com autonomia e, a partir daí, lançam-se em um movimento de ressignificação de sua existência no mundo.

Nesse contexto, suas relações e maneiras de se projetar no meio social começam a gravitar muito mais em torno de suas dificuldades físicas e orgânicas; o corpo (com deficiência) assume um lugar de destaque em suas vidas. É o caso quando o corpo se torna protagonista e adquire certa autonomia para contar sua própria história.

Nesta pesquisa, em que temos o cinema como nosso campo de investigação, a análise das representações sobre o corpo é nosso centro de interesse, e o diálogo com os elementos que constroem a estética do cinema é o fulcro também de nosso estudo. Mas quando falamos do ponto de vista das Ciências Sociais, cabe-nos ainda, salientar certas maneiras de ver, de pensar e de manifestar os fenômenos do mundo nas relações que são examinadas, do ponto de vista de seus aspectos sociais.

Por isso, falar de uma abordagem socioantropológica sobre a arte aqui requer ver o corpo que encena, não simplesmente como um simulacro sobre o qual na superfície, se projetam cores, linhas, planos, enquadramentos, luz e fundo, mas também, é importante conceber o corpo sob um ponto de vista que o reconheça como construção social e como acontecimento que atua no mundo expressando sentidos.

Como exemplo desse tipo de entendimento, na imagem em destaque da página seguinte, vemos uma cena do filme FELIZ ANO VELHO (**Figura 22**) em que Mário aparece deitado e conversa com sua mãe. As linhas horizontais se repetem, atribuindo pouco movimento à cena, cortadas por poucas verticais. As cores do ambiente são frias, o que reforça a atmosfera de tristeza que se constrói em torno do protagonista. Mário acabara de sofrer o acidente que o deixou imobilizado, está com a cabeça enfaixada, vive uma expectativa em relação ao seu futuro: se voltará ou não a andar. Seu sofrimento é grande e a composição da cena deixa transparecer esse sentimento, pelos tons frios utilizados, e, destacadamente, pelas expressões de seu rosto e de sua mãe.

Figura 22



Quando esse corpo aparece deitado em uma cama de hospital, portanto, é preciso dizer além do que vemos em cena, e os significados se manifestam com os signos próprios da linguagem: da linguagem do cinema, da linguagem do próprio corpo. Na verdade, é importante mergulharmos com profundidade em cada elemento que a imagem cinematográfica nos traz como parte da estrutura de seu discurso.

Distintamente da visão biológica, mais recorrente que conhecemos sobre o corpo, nosso olhar toma como referência a visão teórica de LE BRETON (2012)⁷⁵, segundo a qual, o corpo precisa ser compreendido dentro da perspectiva sociocultural. No que concerne a esse olhar e, particularmente, neste estudo, o cinema mostra uma ruptura com um padrão de autonomia relacionado ao modo como as pessoas se locomovem sem restrições e coloca a imposição de uma nova realidade vivida, com a expectativa de uma imobilização permanente do corpo.

Ao considerar os limites dessa determinada ordem, vivenciados por Mário, em decorrência de um novo corpo com o qual (con) viver, a sua narrativa gira em torno da ideia também de uma nova condição de vida, experimentada em seu corpo que foi ferido, lesionado, que sofre e que, apesar do sofrimento, deve se adaptar àquela nova experiência/existência. É relevante, por exemplo, que as representações da deficiência, tanto na sua história de vida, como na história de Philippe, revelem significados e aspectos que os identificam a partir de suas demandas de ordem psicossocial, como a sexualidade, a superação do trauma, a busca de novas formas de inserção na vida social. Por outro lado, a compreensão do corpo em seus aspectos sociais, como manifestação de um discurso que é coletivo, não anula as condições particulares circunscritas às experiências individuais entre os sujeitos.

⁷⁵ LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. 6ª Ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

Dizemos isso a fim de reforçar a ideia de que quando se fala de deficiência, de corpo, ou mesmo de cinema no âmbito dessas discussões, estamos tratando de temas que já foram e continuam sendo debatidos em um contexto universal, mas existem particularidades sobre essas temáticas que também são enfoque nesta pesquisa, pois falamos não só de culturas distintas, em se tratando dos filmes que são de nacionalidades diferentes, mas de indivíduos que, apesar de compartilharem características em comum, sendo ambos homens, brancos, heterossexuais, com formação intelectual de nível superior, pertencentes a classes sociais de alto poder aquisitivo, vivem dentro desta aparente realidade globalizante, situações muito individuais, relacionadas não só a sua deficiência, mas a outros aspectos muito privados de suas vidas, que certamente interferem na sua relação com o mundo, desses indivíduos com sua condição de pessoas que sofreram acidentes e ficaram tetraplégicos.

Sobre essa questão, temos claro que qualquer pessoa pode sofrer o que eles sofreram, mas a maneira de cada um reagir é diferente, assim como as condições sociais, materiais e a mesma relação tempo/espaço - e isso vale para qualquer tipo de experiência que alguém possa ter em sua vida, desde o mais prosaico dos acontecimentos, até eventos trágicos como aconteceu com nossos protagonistas Mário e Philippe.

Por isso, damos realce à compreensão desses fenômenos em sua relação contextual, considerando a dimensão sociocultural, o tempo, o espaço e outros fatores, porque não podemos desconsiderar que a deficiência é um fato social e como tal, suas representações estão atreladas a aspectos condicionantes. OLIVEIRA (2006) destaca tais consonâncias, no que se refere a esse caráter das representações no contexto social. Segundo ele,

“Vale notar que as adjetivações das representações ou da imaginação como 'pública', 'coletiva' ou 'social', embora revelem um claro afastamento da noção do indivíduo como unidade cultural ou elemento fundador da linguagem, da percepção das práticas ou conhecimentos, podem dar a entender uma ausência de indistinção interna entre estes coletivos, como se eles não fossem compostos por classes ou grupos com interesses divergentes, com diferentes forças e condições. Mas não se trata disso. A questão é justamente não adotar esquemas de estruturas sociais descontextualizados, antes de se compreender a questão e suas tensões internas. O imaginário é construído por diferentes concepções de grupos sociais distintos, e é nessas diferenças que se há de entender as tensões de interesses”⁷⁶. (P.139)

⁷⁶ OLIVEIRA, Bernardo Jefferson. *Cinema e imaginário científico. História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13 (suplemento). Belo Horizonte: Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais outubro 2006. (p. 133-50).

A título de exemplo, referimos duas cenas nos respectivos filmes, em que cada personagem se depara com situações semelhantes, no que se refere a questões de sua sexualidade:

MÁRIO: Mário vive ainda um momento de espera com relação às expectativas do corpo. Ele tem fé em logo se recuperar e voltar a andar, pois no filme FELIZ ANO VELHO, o tempo da narrativa corresponde àquele logo após o acidente que seu personagem sofreu. Ele é um jovem de 20 anos, e suas lembranças mais recentes são as companheiras permanentes naquele momento em que vive no hospital. Ele lembra dos amigos, do pai, das cenas íntimas com sua namorada Ana e de outras situações correspondentes com outras garotas de sua idade.

As questões da sexualidade são bastante presentes nessas reminiscências, mas a única cena que podemos considerar mais próxima de uma experiência sexual vivida por Mário, já na condição de pessoa com deficiência, é quando o cuidador Edu lhe apresenta uma revista pornográfica que eles folheiam juntos após seu banho (**Figura 23**). Ainda assim, as sensações que ele experimenta com relação a sua sexualidade não passam de lembranças do passado quando vêm a sua mente reminiscências dele garoto (cena 27 na tabela abaixo) folheando também uma revista com fotos pornográficas. Destacamos a mudança na gama de cores, dos tons azuis e violetas, que retratam o tempo da narrativa (tempo diegético), para o colorido quando o filme apresenta lembranças de Mário acerca de um momento de sua adolescência (Mário, garoto, folheando uma revista pornográfica).

Figura 23

25 – Mário tomando banho;	00:31:23 – 00	Mário sorrindo enquanto Edu lhe dá banho. Seu corpo está relaxado, ereto e apoiado na cadeira.		Trilha sonora diegética
26 –Depois do banho, Edu arruma Mário e mostra uma revista pornô a ele.	00:32:59 – 00:33:23	Eles conversam sobre Ana, namorada de Mário. Mário diz estar indiferente a ela, mas também desanimado sem ela em sua vida.		Edu diz que eles têm que comemorar. E pergunta se Mário vai participar da corrida de São Silvestre. Eles fazem piada.
27 – Mário e Klaus criancasm Mário	00:33:24 – 00:33:57:32:58	Edu diz que tem algo melhor para Mário, “que põe a Ana no chinelo” e sorri.		Edu mostra a Mário uma revista com fotos pornográficas
				Mário lembra da adolescência. Rememora um cena em que folheia uma revista erótica com Klaus.

PHILIPPE: Em *INTOUCHABLES*, o tempo diegético corresponde a um momento bem posterior ao acidente de Philippe, pois as cenas deixam claro um personagem que convive com a deficiência já há alguns anos. Diferentemente do que acontece com Mário, o personagem da outra obra. Este fato fica evidente pelo modo como ele lida com sua condição e com as adversidades vividas. Já existe em sua casa uma estrutura física bem complexa e definida para atender as suas necessidades: equipe de funcionários; profissionais com formação que atendem cotidianamente, seja em relação a sua saúde, ou em assuntos específicos de seu trabalho como empresário.

Todo o cenário que envolve Philippe nos demonstra o quanto ele, de certa maneira, e na medida de suas limitações principalmente físicas, consegue administrar sua vida. A narrativa deixa claro que a condição da deficiência faz parte da sua vida e das suas relações diárias já há algum tempo. Ele não vive nenhum momento de indefinição sobre o futuro de sua circunstância corporal. Ao contrário, o personagem demonstra possuir plena consciência do que é ser um homem tetraplégico e tem, também, a certeza de que assim permanecerá para o resto de sua vida. No entanto e talvez por isso mesmo, ele não experimente a sensação de espera, vivida por Mário; para Philippe, as coisas se passam no momento presente, e seu corpo vivencia este presente tal como ele se mostra. Seus sofrimentos e alegrias não se projetam no futuro, tudo é vivido em um tempo real e único, sem maiores expectativas, sejam estas boas ou ruins.

A chegada de Driss na vida de Philippe só faz reforçar esses sentimentos, e talvez aí possamos verificar mais um aspecto que une esses dois homens de maneira tão distinta, pois Driss é uma pessoa prática, pelas próprias contingências da vida; tendo passado fome, sendo imigrante de seu país Senegal para a França, onde sofreu discriminação, e onde passa por dificuldades de muitas ordens. Inclusive, ele aprende da pior maneira que precisa trabalhar, quando a mulher a quem ele trata como mãe, que o acolheu quando chegou à França, em determinado momento do filme, diz a ele que procure um emprego e outro lugar para morar, já que na casa dela não tem mais lugar para ele, Driss, ficar. Justamente, fato este que faz com que Driss se decida por morar na casa de Philippe e aceite o emprego como cuidador.

Neste contexto específico que aqui discutimos, sobre o protagonismo do corpo no mundo, apresentamos uma cena de *INTOUCHABLES* que aborda a questão da sexualidade na vida de Philippe (**Figura 24**). Tudo acontece porque Driss diz ao empresário que ele precisa “realmente viver” e “experimentar novas sensações”. Driss lhe direciona perguntas íntimas, sobre como Philippe sente prazer sexual e se ele é realmente capaz de ter esse tipo de sensação. Philippe diz que sim; que “descobriu outras zonas erógenas depois do acidente”,

que podem ser estimuladas e lhe dar este prazer, como os lóbulos das orelhas, por exemplo. Driss fica curioso e contrata mulheres para passar a noite com Philippe e com ele, levando-as até a casa do francês. Muitos elementos compõem a cena; cama, abajur, cores quentes, tons terrosos e luz difusa reforçam a atmosfera de intimidade.

O corpo de Philippe parece relaxado e seu semblante é de felicidade quando recebe massagem no lóbulo da orelha de uma das mulheres com quem os dois homens passam a noite. Driss aparece com o torso nú na cena em plano médio e seu corpo forte, belo e musculoso acentua a lascívia da composição cenográfica. (Cena 38 na tabela correspondente à **Figura 24**).

No contexto de INTOUCHABLES, portanto, esse aspecto, assim como muitos outros ligados à questão da identidade e da vivência da pessoa com deficiência, retratam o corpo segundo uma atuação que pode nos levar a questionar em que medida este corpo com deficiência é igual ao corpo de Mário, que se encontra dentro de condições físicas análogas. O corpo em FELIZ ANO VELHO está apagado, sempre à espera e, no momento diegético em que é retratado, vive de reminiscências; o corpo em INTOUCHABLES atua e se comporta como um fenômeno que está no mundo estabelecendo relações com as coisas e as pessoas que o cercam.

Figura 24

<p>38 – Philippe e Driss recebendo massagem</p>	<p>01:02:51 – 01:03:17</p>	<p>Philippe recebe massagem na orelha. Ele parece relaxado e sentindo prazer.</p> <p>Driss coloca um cigarro de maconha em sua boca. Philippe fuma.</p> <p>Philippe reage com expressões faciais de satisfação em resposta à massagem</p>	
--	--------------------------------	---	--

Diante das cenas que analisamos, colocamos em questão, portanto, os aspectos sociais que emergem nessas narrativas, juntamente com os elementos da linguagem cinematográfica que reforçam as representações do corpo. Elsje Maria LAGROU (2003), ao discutir sobre questões da Antropologia da Arte, em seu trabalho intitulado ‘*Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio*’ (2003)⁷⁷, defende as contribuições de Alfred Gell⁷⁸ nesta área e pontua que ninguém teria expressado melhor que este autor, as “relações ambíguas” (como ela chama) entre Antropologia e Arte Moderna. Segundo LAGROU, GELL (1998) demonstrou o quanto um fenômeno deve ser compreendido como fenômeno social e dimensão política. Esta proposta teórica de Gell foi esboçada em sua obra póstuma *Art and Agency* (1998).

Em suma, quando aqui falamos de temáticas que circulam na interseção entre de Arte, Estética, Ciências sociais, nos referimos à contribuição desses conhecimentos a alimentar relações que fazemos neste campo de diálogo que constitui a pesquisa. Assim sendo, ao constatararmos diferentes contextos culturais expressos no quadro dos filmes analisados, verificamos, também, diferentes abordagens sobre a forma como o social concebe e manifesta valores, vinculados a um mesmo tipo de fenômeno. Dizemos isto porque os filmes são construídos em culturas e tempos distintos, como já sabemos: FELIZ ANO VELHO é um filme brasileiro de 1987; INTOUCHABLES, filme francês, lançado em 2011.

Notadamente sobre o tema, Clifford GEERTZ (1981)⁷⁹ considera que cada cultura deve ser analisada de acordo com o contexto em que se apresenta, pois questões de valores e referências muito se distinguem entre culturas. Além disso, o dinamismo das práticas sociais faz com que as culturas se transformem. Por isso, é difícil homogeneizá-las, ao analisarmos um determinado fenômeno social. GEERTZ informa ainda, que a partir da heterogeneidade dos grupos, surge a identidade, o que caracteriza as diferenças entre eles: e justamente essas diferenças ou questões identitárias se manifestam como representações sociais.

⁷⁷ LAGROU, Elsje Maria. *Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio*. Este artigo resulta da elaboração da comunicação apresentada pela autora, no Fórum Especial: "O estado da arte na Antropologia da Arte: algumas perspectivas", coordenado por Elizabeth Lucas e Deise Lucy Montardo na V RAM (dez. 2003, Florianópolis)

⁷⁸ GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological Theory*. Oxford: University Press, 1998.

⁷⁹ GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora, 1981.

Ainda sobre questões identitárias pautadas em diferenças culturais, citamos o trabalho de Marcel MAUSS (2003)⁸⁰, antropólogo e sociólogo francês, que analisou as técnicas corporais dos indivíduos, a fim de demonstrar que esses aspectos também se diferenciam entre culturas distintas. Segundo ele, as pessoas, ainda que dotadas de corpos que em termos de funcionamento orgânico (biologicamente falando) se assemelham entre si, essas mesmas pessoas movimentam-se, locomovem-se, dançam, andam de maneira diversa, de modo que gestos e maneiras corporais se distinguem ao considerarmos que elas pertençam a diferentes grupos sociais, porque o gestual é algo que se apreende e se aprende na cultura.

MAUSS citou o caso das mulheres francesas, que na década de 1930, desenvolveram um modo de andar influenciadas pelo jeito de caminhar das atrizes “hollywoodianas”. Além disso, o autor observou que ainda dentro de uma mesma cultura, essas maneiras corporais podem se modificar com a dinâmica do tempo. Neste sentido, vemos uma aproximação com a teoria de GEERTZ sobre como se operam certas mudanças em sociedade.

Com isso tudo, enfatizamos que neste estudo, trabalhamos em diferentes contextos e condições de análise e, assim, ao falarmos de cinema, ainda que se trate de uma linguagem universal, e de abordarmos a deficiência como fenômeno social mundial, é importante compreendermos os aspectos culturais que nos levam a identificar manifestações sobre o corpo em diferentes medidas. Igualmente, é importante considerar a deficiência segundo a sua dimensão simbólica, vivida e reconhecida nos respectivos filmes de forma diferenciada, porque são produções que se aproximam em alguns aspectos, mas que também se distanciam em outros.

No que tange a esta análise, portanto, trazemos o exemplo da diferença de tempo entre os dois filmes, que se distanciam em 24 anos, e nos perguntamos se um dos aspectos pelos quais a deficiência seja mostrada de maneira tão distinta, se apoie no seguinte panorama: o filme brasileiro FELIZ ANO VELHO é de 1987, período em que ainda não existiam Políticas Públicas afirmativas/positivas voltadas à garantia dos direitos da pessoa com deficiência e muito pouco se discutia sobre essas questões em nosso país.

Na verdade, tais ações já se tornavam mais factuais, a partir dos anos 1990, em várias partes do mundo, principalmente entre os países membros da ONU (Organização das Nações Unidas) e OMS (Organização Mundial de Saúde), por exemplo, com mudanças que incidem sobre o cenário da deficiência. Assim, se no passado essas discussões não saíam do papel ou

⁸⁰ MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Mauss apresentou o tema de seu trabalho sobre as técnicas do corpo em uma conferência, diante da Société de Psychologie na França, em maio de 1934. Posteriormente, o texto foi publicado no Journal de Psychologie, em abril de 1936.

dos ambientes institucionais, a partir de então, começam a haver mudanças mais palpáveis para minimizar a problemática da deficiência no meio social.

Vasconcelos Silva (2014)⁸¹, sobre este cenário, comenta que

“A igualdade formal tornou-se, assim, uma ficção já reconhecida como tal desde o primeiro quartel do Século XX, quando se projetou o Estado Social, numa tentativa de minorar os efeitos devastadores daquela concepção, compelindo o Estado a sair da inércia e movimentar-se no sentido da adoção de políticas sociais que fomentassem a igualdade material, ainda que no patamar do mínimo existencial”. (P. 6220)

E, mais adiante, o autor continua:

“Deve-se enfatizar que o Brasil muito tem feito para incluir as classes sociais que ao longo dos séculos foram e ainda são vítimas de qualquer discriminação racial, social, religiosa e cultural, dentre outras. Tais políticas não objetivam apenas reparar os efeitos da herança histórica de exclusão, por exemplo, dos pobres, das mulheres, dos afrodescendentes, mas também, e acima de tudo garantir uma ordem jurídica e social harmônica, com participação efetiva de todos os indivíduos”. (VASCONCELOS SILVA, 2014, p.6226)

Isso se reflete, como já dissemos no capítulo anterior, nos meios de comunicação, que começam a divulgar acontecimentos como as paraolimpíadas e na própria maneira como a sociedade começa a perceber e reconhecer a pessoa com deficiência, como indivíduos com direitos e garantias dentro da sociedade, inclusive com a validação de uma identidade.

Sob este aspecto, particularmente, é interessante observar o quanto em cada um dos filmes, os personagens protagonistas manifestam posturas distintas sobre sua condição de pessoa com deficiência, de certo modo, por isso, relacionadas ao seu contexto sócio histórico-cultural. Mário é a própria expressão de uma enorme angústia, vivida em razão de sua condição física. Philippe, por sua vez, é o personagem de um filme francês, realizado em 2011.

A França é um país que tem estudos bastante desenvolvidos no campo da deficiência e políticas públicas também solidificadas quanto aos processos de inclusão das pessoas com deficiência. Além disso, INTOUCHABLES, por ser um filme mais recente, de 2011, como já sabemos, apresenta um contexto temporal mais alinhado com as atuais discussões e avanços neste cenário de inclusão social. Podemos dizer que Philippe, o protagonista, é alegre, obstinado e parte sempre em busca de realizar ações que, acredita, possam melhorar sua condição de vida.

⁸¹ VASCONCELOS SILVA, Henrique dos Santos. *Ações afirmativas, cidadania e inclusão: políticas públicas compensatórias para reduzir as desigualdades*. In: RIDB, Ano 3 nº 8, 2014.

Nas cenas a seguir, apresentamos alguns trechos dos modos diferenciados de representação do corpo de cada personagem e como eles são retratados nos respectivos filmes.

Figura 25



FELIZ ANO VELHO

Cena 4 do filme na tabela de frames – Edu empurra Mário em sua cadeira de rodas

Na **Figura 25**, vemos mais uma cena de FELIZ ANO VELHO: Mário é empurrado em sua cadeira de rodas por Edu. O corpo de Mário parece pesado, sua cabeça pende para o lado e seu semblante é de tristeza e desânimo. Nenhum destaque maior é dado ao personagem Edu, que aparece, inclusive, com parte da cabeça cortada na cena. Vê-se na imagem, a busca por focar a narrativa no protagonista e em sua deficiência, associando essa condição a um momento de melancolia, o que é reforçado, não só pelo discurso que percebemos expresso no corpo, mas também, pelo uso predominante da linha de construção horizontal, que atribui pouco ritmo ao contexto.

Além desses aspectos, a utilização de cores frias, situadas dentro da gama de azuis e violetas (e que se repetem por quase todo o filme) confere ao filme um cenário de distanciamento. Acrescentamos que os personagens em cena, Mário e seu cuidador Edu, estão com as cabeças pendendo para lados opostos, o que reforça ainda mais essa ideia de distanciamento social.

Na imagem correspondente à **Figura 26**, vemos uma cena do filme INTOUCHABLES: Philippe o protagonista com deficiência, aparece sorrindo enquanto é carregado por Driss, seu cuidador e, a despeito de sua tetraplegia, mantém a cabeça ereta e o corpo firme. Na sequência de planos da cena 27 (**Figura 27**), é possível identificamos aspectos do corpo de Philippe que

indicam sua disposição diante da vida, como também, sua participação na dinâmica social, ao ser levado por Driss, para assistir a um evento artístico no teatro.

Philippe aparenta estar relaxado, e sorri; seu semblante é de felicidade. Ele conversa com Driss e os dois personagens demonstram se relacionar em perfeita sintonia. Segundo esta condição, perguntamo-nos se o afeto é um sentimento relevante e, também, respondemos que sim; todo sentimento que remete a um laço social é relevante e esses sentimentos que podem ser analisados no filme a partir de cenas marcantes, conferem à deficiência uma condição afirmativa.

Figura 26



INTOUCHABLES

Cena 31 - Driss cuida de Philippe, que sorri

Figura 27 (sequência de planos da cena 27 da tabela de frames)

Philippe conversa com a mulher pelo celular através de um fone. Ele sorri e está animado, reage com movimentos leves da cabeça;

Driss compra ingressos para a ópera e empurra a cadeira de Philippe.



Philippe continua a conversar com Eleanore pelo fone.

Philippe fala de suas inseguranças para Driss em relação a Eleanore. Driss tenta o convencer de enviar uma foto.

<p>Philippe e Driss estão sentados no camarote. Ele está sério mas sorri em resposta ao que Driss fala. Philippe mexe pouco a cabeça por conta da cadeira, e olha de canto para Driss que está ao seu lado.</p>	 <p>Possso ser ingênuo, mas espero ter algo além de uma conta bancária.</p> <p>Em alemão?</p>	<p>Trilha sonora da ópera diegética</p> <p>Driss começa a rir da ópera. Philippe também ri em silêncio.</p> <p>Driss ri da ópera com Philippe. Eles riem juntos.</p>
---	---	--

Ao mesmo tempo que existe essa conexão entre os personagens, Driss se destaca com sua presença e traz com sua figura e força em cena, aquilo que o liga a Philippe como elemento essencial de uma dimensão política que o filme aborda: ambos são indivíduos segregados em sua sociedade, circunscritos a grupos sociais minoritários e enfrentam a condição de estigmatizados; Philippe, estigmatizado como pessoa com deficiência, desde que sofrera seu acidente; Driss, voltamos a destacar, imigrante africano vivendo na França, ex-detento do sistema penal, de classe social com baixo poder aquisitivo, condição esta que lhe dificulta acesso a melhores condições de vida, não só para ele, mas para sua família também.

2.1.1. Cinema, o campo da pesquisa

Ao longo de sua história, já constatamos que o cinema não é uma ferramenta única e simplesmente direcionada para gravar imagens. Na verdade, do ponto de vista das ciências sociais, podemos dizer que todos os elementos do cinema são representações de ideias que se conectam a um universo social. Isso significa que um corpo, conforme mostrado na tela do cinema, é um signo do e no mundo, desempenhando um papel na história. Segundo essa ideia, pode-se dizer muito nas suas relações internas de significação sobre as experiências vividas por esse corpo que nos interessa.

Aqui, o uso do cinema concernente à construção dos significados sobre a deficiência leva em conta as limitações de todo tipo de situações sofridas pelos protagonistas que têm restrições de suas habilidades físicas. Nesse caso, os corpos retratados nos filmes têm também sua força significativa como parte da estruturação do discurso cinematográfico e a imagem que vemos em cada cena, com seus enquadramentos, iluminação, angulação, enfim, com

todos os elementos que ajudam a compor a estrutura da narrativa cinematográfica, permitindo um ato de interpretação, em que todo um conjunto de relações se manifesta em termos de significação. Neste processo, nossa análise se baseia tanto em aspectos objetivos, como subjetivos, como já ponderamos.

Estes aspectos podem ser um ruído, uma palavra, um texto, uma imagem, ou ainda circunscritos às características em comum dos protagonistas: homens brancos, situados economicamente, heterossexuais, com formação de nível superior, com deficiência; porque o cinema também se faz de todos esses elementos. São referências que compartilhadas emprestam seus significados, por sua vez, à linguagem do cinema.

Outras vezes, podemos também nos referir àquilo que não está em cena, mas que existe enquanto algo que comunica, ou existe determinado aspecto que está de certa maneira tão diluído na narrativa, que precisamos de um olhar mais acurado para identificá-lo e trazê-lo à tona. Na verdade, não se converge toda a autoridade sobre um único meio de expressão, quando falamos de construir uma narrativa fílmica. Da mesma forma, a imagem reproduzida na tela do cinema corresponde, tanto ao resultado do olhar sobre um momento da vida ou sobre um certo fenômeno, quanto cada elemento em cena desempenha papel importante no processo de significação, seja um personagem, uma cor, um objeto, etc.

Sobre as possibilidades de construir narrativas, as linguagens do campo da arte e outros meios de expressão concorreram para compor o discurso cinematográfico (ou ainda um discurso que acreditamos ser particular ao cinema). É que o cinema surge dentro de um contexto histórico, e a partir de então, a imagem começa a ganhar força como discurso e expressão - e são diversas as suas referências como fontes de inspiração, indo desde a pintura, o desenho, a gravura, a literatura, a música, até muitos outros meios pelos quais podemos construir discursos, expressar e representar as coisas do mundo. Com tudo isso, considera-se que o contexto do discurso cinematográfico é composto por elementos que consituem todas as linguagens da arte que o antecedem e também por isso, é também chamado de ‘a sétima arte’.

Nas palavras de CARDOSO (2009),

“Vivemos em um mundo onde, sob uma verdadeira ditadura de imagens, somos bombardeados o tempo todo por signos visuais (*outdoors*, TV, Cinema, Internet, Pichações, Quadrinho, Murais, etc.) [...] Cinema e Literatura, em sendo artes distintas, possuem, cada qual, especificidades próprias, quer quanto à sua constituição (linguagem), quer quanto aos modos de articulação (a sua gramática), quer quanto à técnica (forma de abordagem). Se a Literatura privilegia a palavra, o Cinema, por sua vez, está primordial, mas não unicamente, centrado na imagem. Arte híbrida, o Cinema não descarta, para a sua

constituição como linguagem uníssona, o concurso de outros signos. Passeia pelo movimento, pelo som, pela luz, pela fotografia, pela pintura, pelo teatro, pela dança, pela ópera, etc”. (CARDOSO: 2009, p. 99)⁸²

2.2. Olhar uma imagem: perspectivas plurais para analisar um filme

Tal como surge no mundo ocidental, ainda no século XIX, o cinema desperta interesse, principalmente em razão de seu aparato técnico, que representou uma verdadeira revolução na tecnologia de reprodução de imagens. Logo, a capacidade do cinema como recurso inovador para contar histórias foi percebida e apropriada por aqueles que se interessaram na utilização de suas ferramentas e efeitos; essas histórias, retratadas por imagens em movimento impressionavam a todos, e já em um momento inicial do cinema, atraíam multidões às salas de projeção⁸³. Foi uma verdadeira revolução que se operou no mundo, o advento do cinema e da fotografia naquele período, o que conferiu à imagem no século XX um grande poder de comunicação. Na descrição de MARCHAND (1995), vislumbramos um pouco daqueles momentos que corresponderam ao surgimento do cinema e causaram o deslumbramento do público:

“28 de dezembro de 1895. No salão indiano do Grand Café, boulevard des Capuchins, em Paris, os trinta e três convidados dos ‘irmãos Lumière⁸⁴ vão assistir a um extraordinário espetáculo. Sobre uma pequena tela, uma fotografia recém-projetada, de repente ganha vida, Carros, cavalos, pedestres começam a andar: toda a vida de uma rua aparece. ‘Diante desse espetáculo, ficamos boquiabertos’, declarou o célebre prestidigitador Georges Méliès. A invenção em breve vai atrair multidões e dar a volta ao mundo. Em 29 de junho de 1896, o público americano aclama o aparelho francês. Um mês mais tarde é a vez dos russos. A grande aventura do cinema apenas acabara de começar.” (MARCHAND, 1995, p. 06)⁸⁵

Como é de conhecimento geral, a tecnologia do cinema funciona graças à projeção de imagens que são geradas na mente e pelas mãos do homem. Já os meios de expressão do

⁸² CARDOSO DA SILVA, Joel. *Mario de Andrade e o Cinema: (im) possibilidades transpositivas*. IN: *Linguagem e Identidade*. Organização de SALES, Germana Maria Araújo & FURTADO, Marlí Tereza. João Pessoa: Idéia, 2009.

⁸³ BAZIN, André. *Que é o cinema*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

⁸⁴ Louis Lumière e Auguste Lumière foram inventores e pioneiros do cinema. Os dois irmãos, inseparáveis desde a infância, inventaram o cinematógrafo. Faziam questão de que essa invenção fosse assinada pelos dois. Cf. em MARCHAND, Pierre (direção). *Era uma vez o cinema – Série ‘As origens do saber: artes’*. São Paulo: Editora Cia. Melhoramentos/ Paris: Editions Gallimar Jeunesse. 1995/1994.

⁸⁵ MARCHAND, Pierre (direção). *Era uma vez o cinema – Série ‘As origens do saber: artes’*. São Paulo: Editora Cia. Melhoramentos/ Paris: Editions Gallimar Jeunesse. 1995/1994.

cinema, como a cena que vemos projetada em uma tela, suas cores, a luz, os planos, tudo enfim é essencialmente ficcional, ainda que muitas vezes as narrativas tragam acontecimentos da vida real, seja como conteúdo de documentários ou dos chamados filmes etnográficos⁸⁶ (BAZIN, 2018), que se propõem a falar de situações e personagens reais da vida cotidiana. Com respeito a essa relação ‘realidade x ficção’ no cinema, existem também os filmes de ficção voltados ao entretenimento do público e que são inspirados em histórias reais. Este último é o caso dos nossos filmes em estudo.

Mesmo com todas essas referências do real, as imagens todas que compõem a linearidade da narrativa cinematográfica não nos aparecem como mera ilustração de uma dada realidade; e sim como discurso, como constructo cultural, um produto em formato de ficção, que se projeta na tela revelando uma realidade imaginária, mas que ganha sentidos, tal qual a realidade existente. Cabe a nós reconhecermos e buscarmos esse entrecruzamento de perspectivas, que geram uma para realidade com a qual vamos dialogar, e temos a considerar, para isso, as infinitas perspectivas nas cenas que aparecem diante de nossos olhos – aí reside a magia do cinema.

Nosso trabalho aqui é o de interpretar a linguagem do cinema e seus significados, como produto da cultura, que possui também uma dimensão estética. Obviamente, nossa interpretação está carregada de vivências pessoais, de sentimentos e olhares particulares, porque o pesquisador não é um ser apático diante dos fenômenos, mas sim alguém que observa, argumenta e ressignifica o mundo, a cada experiência vivida. No que se refere a essa discussão que confronta o homem na sua relação com os produtos de sua cultura, na concepção de GUILHON (2018),

“Quando a ‘obra de arte’ se transforma em “produto cultural” – seja para fins de entretenimento, seja para fins educacionais ou outros fins –, a “obra” passa, nos diferentes contextos, por um processo de ressignificação. Esse processo não tem fim. ” (CAMARGO, 2018 [2013], p. 20-21)⁸⁷

Tendo em conta a proposição de uma dialética entre arte (cinema e sua linguagem) e Ciências Sociais é maior ainda nosso entendimento sobre o quanto somos permeados pelos valores da cultura e, conseqüentemente, como seus preceitos se manifestam em nós, nos processos de interpretação das “coisas” – o que quer dizer releitura, desconstrução, reconstrução, redefinição, ressignificação, dentre outros significados. Daí partirmos da

⁸⁶ BAZIN, André. *O que é o cinema*. São Paulo: Ubu, 2018.

⁸⁷ CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico*. In: CAMARGO, Giselle G. A.. (Org.) *Antropologia da Dança I*. (2ª Ed.) Belém: PPGArtes, 2018, p. 15-29.

opinião de que a prática da observação apresenta sua pertinência fundada em um olhar que é compartilhado; ou seja, segundo uma configuração que não centraliza a autoridade da expressão da imagem cinematográfica no autor da obra, o diretor do filme.

Tendo em vista as discussões que travamos neste capítulo, falar de cinema de um ponto de vista que levante questões específicas das representações sociais do corpo a partir de uma abordagem socioantropológica em interface com a arte, requer a compreensão de diferentes formas de ver dos sujeitos que participam ativamente neste processo: o autor da imagem (neste caso, os diretores), os atores (aqueles que expressam significados com seu corpo) e o observador, que pesquisa e interpreta com todo o seu arcabouço cultural.

Particularmente, ao falar sobre ‘A dança na perspectiva da Antropologia Social’, BLACKING (2018) evidencia o valor da interação entre sujeitos na dialética da construção do conhecimento. Em sua perspectiva,

“A cultura não é um modelo que controla os pensamentos e os padrões de ações das pessoas; é, antes, o conhecimento disponível que é invocado e constantemente reinventado no curso da interação social. O valor da abordagem antropológica social para as relações entre forma e sentimento é que esta permite análises coerentes de danças em relação aos seus significados, mostrando que tanto as formas de dança quanto a expressão dos sentimentos são fatos sociais, e que eles oferecem diferentes conjuntos de significados em diferentes contextos culturais e sociais.” (BLACKING, 2018 [1983], p. 82)⁸⁸

BLACKING direciona sua análise para aspectos que dizem respeito a questões relacionadas ao conhecimento da dança, mas quando se fala de cultura, acreditamos que esse sentir ao qual ele se reporta vale para todos os gêneros de ação simbólica. É o que chamamos de fato social, no âmbito das Ciências Sociais⁸⁹.

2.3. Corpo e deficiência na cena do cinema

A imagem reproduzida sobre o corpo, segundo nosso enfoque, é vista como representação - o que já sabemos -, e como resultado de uma experiência comunicativa que envolve várias perspectivas de análise, sob uma relação dialética entre distintos campos do saber circunscritos à Arte e às Ciências Sociais – e disso também já temos conhecimento. Importa aqui, a esse respeito, destacar a convergência de nossa abordagem e nosso

⁸⁸ BLACKING, John. *Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social*. (Tradução: Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A.. (Org.) *Antropologia da Dança I*. (2ª Ed.) Belém: PPGArtes, 2018, p. 75-86.

⁸⁹ DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martin Claret, 2011.

entendimento acerca do conjunto de fenômenos que colocamos em diálogo, com relevância para os aspectos que percorrem os filmes e que circulam em torno das representações.

Portanto, sendo o cinema uma linguagem áudio visual, cujos elementos estruturais se fundamentam no conhecimento artístico (operando com o uso de linhas, cores, planos, texturas, jogo de luz e sombras - referências da linguagem artística no campo visual), é importante enfatizar o quanto a imagem nesse contexto é matéria essencial ao entendimento de todos os significados que buscamos. Mas esta não é uma imagem qualquer. No âmbito do cinema, a imagem é o resultado de um imaginário tentando ser palpável, porque de fato, ela não existe; é projeção, é ficção brincando de ser realidade. Essas relações não são fáceis; têm algo de fugidivo que nos escapa pelas mãos, como a liquidez de BAUMAN, em sua *Modernidade Líquida*, e sobre a qual em algum momento desta discussão já falamos.

Jacques RANCIÈRE, em seu conhecido trabalho *‘O destino das imagens’* (2012), dedicado ao estudo das imagens, teoriza que: “A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIÈRE: 2012, p.14)⁹⁰.

Diante dessas palavras e do que até o momento levantamos com este estudo, nos perguntamos: “Como apreender essa imagem, a fim de que ela se coloque como esse ser dizível, filtro pelo qual possamos ver, entender e falar sobre as coisas? ” Talvez, falte-nos capturar o seu momento como objeto, como ente palpável, em que a imagem se mostra diante de nós como algo que está para comunicar; ou então, justamente o contrário, quem sabe é preciso ver o que não está diante dos nossos olhos, estabelecendo relações entre o “dizível e o [in] visível” – para trazermos as palavras de RANCIÈRE, mais uma vez.

Desde a filosofia de Platão, que descreveu as imagens como apenas projeções de um mundo ideal e imaginário, em sua alegoria da Caverna, texto referido na famosa obra *‘A República’*⁹¹, até chegarmos na contemporaneidade, a percepção dos homens sobre a imagem já nos trouxe muitas discussões. Na visão platônica, o homem necessitaria da luz, a fim de perceber o mundo e suas verdades, pois as imagens, sendo ilusão, não permitiriam o conhecimento sobre as coisas. Aristóteles⁹² foi discípulo de Platão, mas em algumas

⁹⁰ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Neto. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

⁹¹ PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da R. Pereira. 8ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

⁹² ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção ‘Os Pensadores’).

proposições, divergiu de seu mestre. Sobre as imagens, Aristóteles as considerava como representação mental de um objeto real. Essa alternância entre os dois grandes filósofos gregos esteve na base dos maiores debates sobre os significados das imagens no decurso da história ocidental. À luz dessas discussões, RANCIÈRE (2012) apresenta suas questões:

“Examinando como certa ideia do destino e certa ideia da imagem se enlaça nesses discursos apocalípticos hoje em voga, gostaria de propor a questão: seria realmente de uma realidade simples e unívoca que elas nos falam? Não haveria, sob o mesmo nome de imagem, diversas funções cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte? A partir daí, talvez seja possível, em base mais sólida, refletir sobre o que são as imagens da arte e as transformações contemporâneas do lugar que elas ocupam [...].

Sendo assim partamos do começo. Do que se está falando e o que precisamente nos é dito quando se afirma que daqui em diante não há mais realidade, apenas imagens? Ou, ao inverso, que doravante não há mais imagens, somente uma realidade representando sem cessar a si mesma? Os dois discursos parecem opostos. Todavia, sabemos que não param de se transformar um no outro em nome de um raciocínio elementar: se só há imagens, não existe mais um outro da imagem. E se não existe mais um outro da imagem, a noção mesma de imagem perde seu conteúdo, não há mais imagem”. (2012, pp. 09,10)⁹³

Em suas reflexões, RANCIÈRE preocupa-se com o destino das imagens na sociedade atual e, a respeito da imagem cinematográfica, o autor a vê como um jogo de relações. Neste contexto, ele não descarta as relações de alteridade e, sobre isso, esclarece que:

“Essas imagens não remetem a ‘nada além delas mesmas’. Isso não quer dizer que elas sejam, como se fala comumente, intransitivas. Significa que a alteridade entra na própria composição das imagens, mas também que essa alteridade depende de outra coisa, não das propriedades materiais do meio cinematográfico”. (2012, p. 11)⁹⁴

São considerações que estão na base de nossa compreensão sobre a imagem com a qual buscamos dialogar, e que RANCIÈRE, mais uma vez, tão bem nos traduz, quando analisa as imagens de cenas do filme ‘*Au hasard Balthazar*⁹⁵’, de 1966, dirigido por Robert Bresson, baseado na obra *O Idiota*, de Dostoiévski. Suas análises sobre as imagens do filme servem-nos de certo modo, para uma compreensão mais ampla da imagem, como vemos a seguir:

⁹³ RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Tradução de COSTA NETTO, Mônica. Organização CAPISTRANO, Tadeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

⁹⁴ IDEM.

⁹⁵ ‘*Au hasard Balthazar*’ é uma produção de 1966, realizada pela iniciativa de dois países: Suécia e França. O filme recebeu no Brasil o título de ‘A grande testemunha’.

“As imagens de *Au hasard Balthazar* não são, em primeiro lugar, as manifestações das propriedades de determinado meio técnico, elas são operações: relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las. [...]” (2012, pp.11,12)

2.3.1. A cena de FELIZ ANO VELHO

Feliz ano velho é um filme brasileiro de 1987, com roteiro e direção de Roberto Gervitz, baseado no livro homônimo, de 1982, de Marcelo Rubens Paiva. O elenco tem como personagens principais, Marcos Breda no papel de Mário, Eva Wilma como sua mãe, Lúcia, Isabel Ribeiro como a Dra Gisella, Malu Mader como Ana, namorada de Mário. A história, que tem como contexto local a cidade brasileira de São Paulo, começa com uma primeira cena em que Mário, o protagonista, está no hospital assistindo à corrida de São Silvestre, tradicional prova esportiva brasileira que ocorre anualmente, no dia 31 de dezembro, na cidade de São Paulo. O tempo diegético⁹⁶ retratado é a passagem do ano de 1979 para 1980.

A narrativa fílmica é construída a partir das memórias de Mário, sempre contadas por ele, com o recurso da voz extradiegética, ou ainda, chamada de ‘voz em *off*’. Ele relata sua história, a partir do momento em que sofre o acidente que o deixa tetraplégico⁹⁷. É um filme baseado em um relato autobiográfico; uma livre adaptação do romance de Rubens Paiva, cuja narrativa é construída com referência nas lembranças do personagem principal - e suas lembranças são trazidas nas cenas do filme sempre com o recurso do que chamamos na linguagem do cinema por *flashback*⁹⁸, que coloca o espectador oscilando entre passado e presente, desde a primeira cena. Nessas cenas que sempre remetem ao passado de Mário, as imagens mais recorrentes são aquelas vividas com os amigos e também com seu pai (morto depois de ter sido sequestrado e torturado durante o período de ditadura do governo militar no Brasil, nos anos de 1970)⁹⁹.

⁹⁶ Tempo diegético: aquele tempo onde os acontecimentos que fazem parte da trama se sucedem, diferentemente de um tempo extradiegético, que diz respeito a um tempo fora da diegese, que se projeta no passado ou no futuro.

⁹⁷ Logo após o acidente, Marcelo Rubens Paiva, escritor de FELIZ ANO VELHO, que inspirou o filme, fica sem os movimentos dos braços e pernas, mas ao longo do tempo, depois de seu tratamento fisioterápico, ele conseguiu recuperar os movimentos, ainda que parciais, dos membros superiores. Seus braços podem se mexer e suas mãos são adaptadas com tecnologia a fim de que ele possa escrever em teclado, por exemplo.

⁹⁸ *Flashback* é o termo utilizado no contexto das produções audiovisuais, como o cinema, para referir alterações no curso do tempo diegético, quando por exemplo, o filme busca mostrar situações que ocorreram no passado. Assim entendido como um recurso da estrutura da narrativa fílmica. (Nota de nossa autoria)

⁹⁹ Marcelo Rubens Paiva teve seu pai, o deputado federal Rubens Paiva levado de sua casa por membros do governo militar brasileiro, no período da ditadura no Brasil, nos idos dos anos 1970. Tendo sido sequestrado e

Quando a narrativa retorna ao presente de Mário, as cenas destacam mais sua condição de acidentado e paciente que transita entre sua casa e os hospitais, clínicas e centros de reabilitação física. Logo no início do filme, o espectador é apresentado à história de Mário e ao motivo de estar naquele quarto de hospital. A partir de suas memórias, trazidas desde o início do filme, temos na primeira cena uma voz que em som audível traz as lembranças de Mário, remetendo ao seu passado recente, quando ele sofreu o acidente em dezembro de 1979, ao pular dentro de um lago, no momento em que estava acompanhado de amigos em um fim de semana de diversão. O mergulho foi trágico. Mário bateu com a cabeça em uma pedra e como consequência, perdeu os movimentos de suas pernas e braços de maneira irreversível.

A primeira imagem que aparece no filme é a de uma parede branca e vazia, sem objeto algum. Posteriormente, a câmera se dirige para a pessoa de Mário deitado sobre uma cama de hospital, e ele está com a cabeça toda enfaixada. Na sequência, uma cena da corrida de São Silvestre, prova desportiva brasileira, aparece sendo transmitida na televisão do quarto onde ele se encontra acamado. Saindo dessa sequência, a câmera volta a focar, em primeiríssimo plano, no rosto de Mário, cujo semblante é de grande tristeza. Por fim, antes de passar para outra cena, a cena é concluída com ele “pensando” (voz audível) a seguinte frase: “eu estou tão só que até meu corpo me abandonou”. (Figura 28)

Figura 28

SEQUÊNCIA E PLANOS	TEMPO	DESCRIÇÃO DA MOVIMENTAÇÃO DOS CORPOS	FRAMES	SOME DIÁLOGOS
1 – Mário no hospital, assistindo televisão	00:00:00 – 00:02:07	<p>Fade in.</p> <p>Cena inicial do filme. Mário inerte, debilitado, deitado em uma maca, olhando em direção à TV.</p> <p>O seu rosto e, também, a cabeça enfaixada aparecem em primeiríssimo e depois em primeiro plano.</p> <p>Mário observa um cristal flutuando perto de sua cama e fica evidente que se trata de uma visão imaginária.</p>		<p>Trilha musical de piano e narração em voz off de Mário</p> <p>Na TV, imagens da corrida de São Silvestre.</p> <p>Mário pisca os olhos vagarosamente e foca no movimento do corpo dos atletas da São Silvestre</p> <p>Ele começa a refletir</p>

desaparecido, o deputado Rubens Paiva é um dentre os milhares de mortos que a ditadura deixou no país. (Nota de nossa autoria).

				sobre sua vida. Fade out.
--	--	--	--	----------------------------------

No contexto temporal do filme (tempo diegético), a cena relatada representa que já se passaram três meses após o acidente. Desde então, Mário faz tratamento e, na cena seguinte (**Figura 29**), ele aparece sendo levado de carro, por seu cuidador Edu, ao hospital, para mais uma sessão do tratamento médico. No carro, ele pergunta a Edu em que mês estão. Quando Edu lhe diz que estão no mês de abril, Mário comenta que, para ele, o ano de 1980 somente então está começando e, dessa forma se faz alusão ao título “Feliz Ano Velho”. A partir daí, na maioria das cenas, o personagem passa a ser representado com seus pensamentos voltados em grande parte às lembranças do passado, mesmo depois que volta para sua casa.

Figura 29

3 – Mário no Carro com Edu	00:04:15	<p>Fade in.</p> <p>Mário é passageiro no carro dirigido por Edu. Está desanimado e reclama com Edu sobre a vida.</p> <p>Ele movimenta a cabeça na medida em que conversa com o cuidador e seu rosto é enquadrado em primeiro plano.</p>		<p>Trilha musical</p> <p>Em tom pessimista, Mário conversa com Edu sobre o ano estar começando agora para ele, em abril</p> <p>Edu faz um comentário animado sobre eles não se atrasarem para o hospital.</p>
	– 00:05:03			
4 – Mário chegando no hospital	00:05:04 – 00:05:46			

Cenas com suas reminiscências constituem uma grande parcela do filme e aparecem em um constante devir, à medida que vamos conhecendo a história da vida do personagem, principalmente cenas de um passado recente, de um rapaz de vinte anos, idade em que Mário

se encontra no contexto da narrativa. Dali em diante, ele começa a vivenciar situações relacionadas às restrições do corpo com deficiência, em razão do acidente sofrido.

Naquele momento, no filme, Mário vive a angústia e expectativa relacionadas à possibilidade de voltar a andar. Toda sua problemática está em aceitar o corpo nesta nova condição considerada, possivelmente, irreversível. A presença da doutora Gisella, que o acompanha em sua recuperação, demonstra o quanto a ideia da deficiência neste panorama, está submetida ao cuidado da Medicina e, portanto, vista como doença, uma vez que é a médica que sempre dá as indicações sobre os progressos dele como paciente e com relação ao seu corpo. Inclusive, a nomenclatura deficiente, muito utilizada no filme, é atribuída pelo chamado saber médico, como já mencionamos no CAPÍTULO I deste trabalho.

Em suas recordações, ele lembra da namorada Ana e de outras garotas de sua idade com quem também teve relacionamentos amorosos; lembra dos amigos da faculdade e daqueles com quem convivia mais proximamente no apartamento, uma espécie de república de estudantes onde morava antes do trágico ocorrido. Todas essas lembranças acentuam o estado de melancolia de Mário, quando ele se em um momento da vida muito diferente desse passado recente que é representado pelos amigos, pelas namoradas, as aulas na faculdade, os dias envolvidos com música. Talvez por isso, tomado por sentimento de profunda tristeza, ele não investe em relações de afeto naquele momento, seja com sua mãe, com Klaus, um dos seus melhores amigos, ou mesmo com a namorada Ana – que ele passa a tratar com descaso, chegando a comentar com Edu, que está ficando indiferente a ela. **(Figura 30).**

Figura 30



Na imagem, Mário e Ana, sua namorada, quando a moça vai visitá-lo.

Ela se aproxima de Mário, que permanece impassível e com olhar de indiferença

Note-se que em FELIZ ANO VELHO não há uma abordagem mais incisiva sobre garantias sociais voltadas à inclusão das pessoas com deficiência, pois o filme está conectado com o contexto histórico de 1987, e nessa época não havia no Brasil políticas públicas ou leis efetivas relacionadas a este tipo de debate, o que significa dizer: poucas perspectivas quanto à melhoria nas condições de vida para dessas pessoas, a não ser em casos muito específicos.

Na verdade, como enfatizamos, o quadro geral sobre as políticas da deficiência naquele período, no Brasil, não apresentava avanços. Todo esse cenário, associado ao modo como a deficiência era encarada então, se reflete no caráter que a narrativa toma, com uma linguagem muito particular e pessimista sobre a deficiência; e o momento da descoberta de uma nova condição corporal por Mário, que deixa o jovem muito descrente em relação ao seu futuro, apresenta um panorama intrinsecamente articulado com esses aspectos sociais. Destacamos ainda o papel do personagem Edu, cuidador de Mário, ao qual não é grande dado destaque na narrativa. Ele mesmo é mais um personagem, que assim como surge na história, em um determinado momento deixa de aparecer, e nas cenas subsequentes ao seu desaparecimento, não há mais referência ao seu nome.

Edu dificilmente interage com os demais personagens quando aparece em alguma cena onde Mário está conversando com outras pessoas e, do mesmo modo, esses personagens não lhe dirigem a palavra, e nem mesmo trocam olhares ou outro tipo de contato físico com Edu. Ele é colocado quase como um figurante em cena. Inclusive, mesmo o modo como a câmera captura Edu, às vezes, demonstra a pouca relevância que o personagem tem na história, pois, sem dar destaque a sua figura e sua presença em cena, partes de seu corpo e até sua cabeça são cortados – é como se ele fosse um objeto de apoio a amparar o corpo de Mário. Em algumas cenas, ele aparece atrás de Mário, empurrando sua cadeira de rodas, sem, no entanto, haver a demonstração de uma real conexão entre eles.

Mário e Edu chegam a demonstrar certa aproximação em outras poucas cenas, quando sorriem e conversam, mas não há além disso, alusão à construção de uma relação de amizade mais profunda. Na trama, ele é “apenas um cuidador”, e no dia-a-dia de Mário, parece-nos que está ali com o papel exclusivo de carregar seu corpo de um lado a outro, para dar-lhe banho ou empurrá-lo na cadeira de rodas. Todas essas referências, podemos verificar nas **Figuras 31, 32, 33, 34 e 35**, nas páginas seguintes.

Figura 31

Dra. Gisella conversa com Mário, enquanto Edu o ampara.

Figura 32

Edu empurra a cadeira de rodas de Mário, mas apenas seu torso aparece na cena.

Figura 33

Mário olha para frente e Edu o empurra na cadeira de rodas.

Figura 34

Mário olha para frente sem falar com Ed

Figura 35

<p>25 – Mário tomando banho; Edu fumando com Mário</p>	<p>00:31:23 – 00:32:58</p>	<p>Mário sorrindo enquanto Edu dá banho nele. Eles conversam sobre Ana. O corpo de Mário está relaxado, ereto e apoiado na cadeira.</p> <p>Edu acende um cigarro de maconha e o coloca na boca de Mário. Mário ri da situação.</p>		<p>Trilha sonora diegética</p> <p>Edu e Mário conversam sobre Ana. Mário diz estar indiferente</p> <p>Edu diz que eles têm que comemorar. E pergunta se Mário vai participar da corrida. Eles fazem piada.</p>
--	----------------------------	--	--	--

Durkheim, em sua teoria funcionalista¹⁰⁰, explica que as sociedades são como organismos vivos, em que cada parte da estrutura social adquire uma função. Para o sociólogo, se uma determinada parte for retirada desse organismo, ocorreria o que ele denomina de anomia, um desequilíbrio em toda essa ordenação. A esse respeito, observando outros personagens que compõem a ficção, além de Edu, em FELIZ ANO VELHO vemos que Mário não compartilha o protagonismo com mais alguém. Diríamos que qualquer personagem pode ser substituído e isso não alteraria o desenrolar da trama.

Com relação ao papel do cuidador, mais uma vez, parece-nos que ele poderia ser substituído por outro a qualquer momento sem que isso interfira na narrativa, e é exatamente isso o que denota o filme, a partir do momento em que Edu para de aparecer a partir da cena 67, e a narrativa segue seu curso. É como se os indivíduos que compõem a tessitura de relações em que Mário se encontra apenas transitassem em torno da história, sem um envolvimento efetivo. Parece-nos que em FELIZ ANO VELHO os personagens não buscam uma maior aproximação, tanto do ponto de vista físico, quanto das relações interpessoais. Alguns deles, assim como surgem repentinamente, também desaparecem da trama, sem que se faça qualquer alusão a isso.

¹⁰⁰ DURKHEIM, E. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo, SP: Editora Martin Claret Ltda, 2011.

Os personagens parecem apenas transitar, sem que tenham presença significativa na narrativa ou algum sentido na vida de Mário. Até mesmo sua mãe, muitas vezes, pela forma como é retratada, adquire pouca expressividade em tela e no máximo, manifesta sentimentos de sofrimento, de dor psíquica e comiseração pelo filho, sem que tenha uma ação marcante na vida de Mário, ou sobre seu corpo, no sentido de encorajá-lo com palavras e atitudes positivas. Os corpos, mesmo dos personagens que não apresentam deficiência, não expressam uma “força vital”; seu gestual é lento e restrito.

Apenas seus amigos mais antigos, quando o visitam, expressam sentimentos de alegria, e é também quando Mário manifesta um sorriso ou um semblante mais animado. É como se todos se projetassem nele e vice-versa, e seu corpo falasse por eles; relações que se retroalimentam de tristeza e solidão. Nota-se uma resposta correspondente nas atitudes da grande maioria dos personagens em relação a Mário e ele, de sua parte, também reage alimentando a mesma postura, arremetendo-se no sentimento de isolamento cada vez maior.

Tais aspectos apenas demonstram que entre Edu e Mário e, por outro turno, entre Mário e os outros personagens, não se construíram laços de afeto, ao menos não no período de sua recuperação, ainda que ele estabeleça contato com tantas pessoas diferentes, seja no hospital, no centro de reabilitação onde faz fisioterapia, ou em todos os outros lugares onde é obrigado a ir em razão de seu tratamento.

Na verdade, ocorre o contrário do que entendemos por uma relação pautada em afeto, pois Mário manifesta mais sentimento de rejeição em relação àqueles que o cercam durante sua recuperação, seja pelos profissionais que o atendem e cuidam dele, com é o caso de suas conversas e consultas com a doutora Gisella, ou até mesmo com sua namorada, quando ele rompe a relação de namoro que existia entre os dois antes do acidente. A dimensão tempo fica implicada, de certo modo, nesta análise, uma vez que Mário acabara de sofrer o acidente que o deixa incapacitado e isso se reflete no seu comportamento em relação aos demais.

O jovem, temeroso de seu futuro, prefere se projetar no passado e “viver à sombra de suas próprias memórias”. Talvez, esse seja mais um motivo pelo qual não seja atribuída tanta relevância aos personagens com quem Mário convive no dia a dia – porque eles fazem parte de um tempo cronológico ao qual Mário não dá tanta importância, que é o seu próprio presente. Aliás, Mário, desde quando acorda no hospital, nas cenas iniciais do filme, e mesmo durante o período posterior, quando começa o tratamento, está mais preocupado com o que vai lhe acontecer futuramente, em relação a sua condição corporal e orgânica, e vive seus dias

em uma situação de espera em relação à vida e ao que pode acontecer com seu corpo físico, conforme o que será definido pelos médicos.

Sua maior expectativa é sempre a de recuperar os movimentos das pernas e braços, como ele chega a dizer à doutora Gisella. O rapaz expressa seus medos nessa relação de alternância, ao se lançar no passado, onde vai em busca de conforto e da certeza das coisas vividas. Daí dizermos que o corpo de Mário é um corpo indefinido naquela situação imediata, imobilizado, tanto em uma dimensão subjetiva quanto física, porque ele se vê paralisado diante da própria existência – sem coragem de mergulhar no presente que se mostra para ele a cada dia como um tempo difícil.

Em uma das consultas com a doutora Gisella, por exemplo, em que Mário se exercita na fisioterapia, ele faz força com os braços, mas não consegue empurrar a cadeira de rodas. A médica o incentiva a continuar se movimentando e sugere que ele adquira outra cadeira de rodas, melhor do que a que ele está usando. Mário, sentindo-se frustrado e angustiado, retira-se no meio da sessão, abandonando o tratamento naquele dia. (**Cena 10 - Figura 36**).

Em outra cena que acontece em seguida, ainda no Centro de reabilitação, ele apenas observa de longe uma reunião entre jovens pacientes, mas não busca se aproximar deles, a não ser quando dois rapazes o chamam para se integrar ao grupo. No entanto, ainda assim, ele parece reticente para conversar (**Cena 11 - Figura 36**).

Figura 36

<p>10 – Mário na fisioterapia com Gisela</p>	<p>00:12:46 – 00:14:19</p>	<p>Mário faz fisioterapia. Ele mexe os braços e tenta se empurrar com a cadeira de rodas, mas desiste do exercício.</p> <p>Mário pede para Edu levá-lo embora.</p>		<p>Gisela instrui Mário com os exercícios comenta sobre ele trocar a cadeira e o incentiva a se movimentar. Ele fica angustiado e impaciente sobre a imprevisibilidade de sua recuperação</p>
<p>11 – Mário chegando na roda de conversa com Salvador e Beto</p>	<p>00:14:20 – 00:15:46</p>	<p>Mário observa de longe uma roda de conversa entre pessoas em cadeiras de rodas. Mário estranha ao ser perguntando se é tetraplégico.</p>		<p>Salvador e Beto conversam e puxam assunto com Mário. Mário se apresenta. Beto se aproxima e pergunta a idade de Mário.</p> <p>Mário parece confuso.</p>

Cenas finais de FELIZ ANO VELHO: Mário escreve seu livro na máquina adaptada para que ele conseguisse digitar. Há algum tempo ele se dedica à escrita, indicando que vai continuar escrevendo sua própria história, o que não deixa de ser uma metáfora da continuidade da vida. Apesar desse novo cenário que se descortina, o personagem continua centrado sobre si mesmo.

É ano novo e seus amigos e a mãe entram em seu quarto, chamando-o para estar com eles. Mário responde que vai continuar em seu quarto, terminando o livro. Todos saem, mas Klaus é o último a ficar no quarto e pergunta se ele quer que deixe a porta aberta. Mário pede que ele feche a porta. Klaus fecha a porta ao sair e Mário permanece em seu quarto, sozinho, diante da máquina de escrever: uma metáfora do quanto ele ainda está encerrado em sua própria condição humana. **(Figura 37)**

Figura 37

<p>Cenas 91 e 92</p> <p>91 – 01:45:15 – 01:46:28</p> <p>92 – 01:46:28 – 01:47:03</p> <p>Mário está concentrado digitando em sua máquina de escrever.</p> <p>A sua mãe entra no quarto acompanhada de seus amigos.</p> <p>Os amigos entram no quarto e abraçam Mário que sorri animado.</p> <p>Mário se despede de sua mãe e diz que logo mais vai sair do quarto</p>		<p>A mãe de Mário diz Feliz Ano Novo a ele.</p> <p>Todos cantam felizes e animados e depois saem, permanecendo no quarto de Mário apenas sua mãe e Klaus</p> <p>Mário saúda Klaus com um feliz ano novo</p> <p>Klaus pergunta se Mário quer que ele feche a porta</p> <p>Início de trilha sonora</p> <p>Mário em voz off enquanto digita na máquina de escrever: - “Um dia tudo perdeu o sentido e desejei a minha própria morte. Mas nem de me matar eu era capaz. Tinha de sofrer e estar só. Tão só que até o meu corpo me abandonara.</p>
--	---	---

Outras informações sobre FELIZ ANO VELHO

Prêmios

Prêmio especial do júri de Melhor roteiro - 1988 Festival de Gramado

Prêmio de melhor fotografia - 1988 Festival de Gramado

Prêmio de Melhor figurino - 1988 Festival de Gramado

Prêmio Melhor Som - 1988 Festival de Gramado

Menção honrosa para a música no Festival de Gramado - 1988

Melhor atriz coadjuvante para Eva Wilma – 1988 Festival de Natal, RN

Melhor montagem - 1988 Festival de Natal, RN

Melhor direção (Júri da crítica) – 1988 Festival de Natal, RN

Melhor ator para Marcos Breda – 1989 no Rio Cine Festival

Melhor atriz coadjuvante para Isabel Ribeiro - 1989 no Rio Cine Festival

Melhor roteiro - 1989 no Rio Cine Festival

Melhor produção - 1989 no Rio Cine Festival

Elenco Principal

- Marcos Breda (Mário)

- Eva Wilma (Mãe de Mário)

- Malu Mader (Ângela e Ana)

- Odilon Wagner (Pai de Mário)

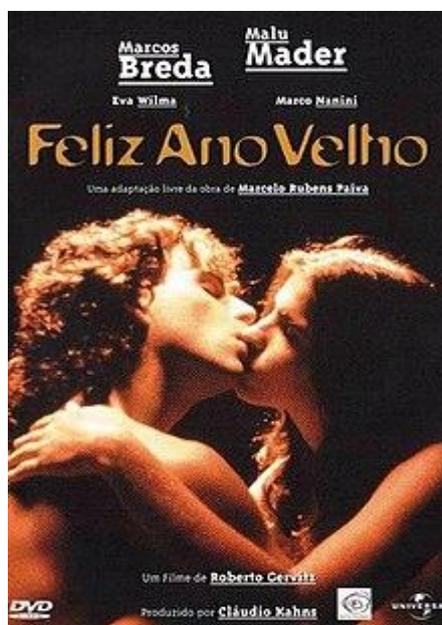
- Isabel Ribeiro (Doutora Gisela)

- Alfredo Damiano (Arnaldo, personagem que frequenta o centro de reabilitação e que comete suicídio)

- Augusto Pompeu (Edu)

Ficha técnica geral

Título	FELIZ ANO VELHO (original)
Ano produção	1987
Dirigido por	Roberto Gervitz
Duração	111 minutos
Distribuição	Embrafilmes
Gênero	Biografia Drama
Países de Origem	Brasil



2.3.1. A cena de INTOUCHABLES

Filme francês de 2011, com roteiro e direção de Éric Toledano e Olivier Nakache, INTOUCHABLES é uma livre adaptação baseada na autobiografia de Philippe Pozzo di Borgo, intitulada *Le Second Souffle* (*O Segundo Suspiro*, em português), obra literária de 2001.

François Clouzet (Philippe) e Omar Sy (Driss) dividem o protagonismo. O filme fala sobre a inusitada relação entre Philippe e Driss, um imigrante senegalês. Philippe é um rico empresário, viúvo, tetraplégico há alguns anos, depois de haver sofrido uma queda em um acidente de parapente¹⁰¹. O filme começa com uma cena em flashback, com Driss dirigindo um carro em alta velocidade, levando Philippe a passear. A polícia persegue os dois, justamente por ultrapassarem o limite de velocidade. De repente, eles param o carro a mando da polícia. Os policiais rendem Driss e ele mente aos agentes, dizendo que Philippe está passando mal. Os homens acreditam quando percebem que Philippe tem deficiência e observam uma cadeira de rodas que se encontra no porta-malas. **(Figura 38)**

A viatura da polícia então os acompanha até a porta do hospital, mas quando os médicos são chamados para retirar Philippe do carro, o empresário e seu cuidador fogem em disparada, enquanto riem da situação. A trama retoma o tempo linear da narrativa e o filme segue falando sobre a história da amizade que se constrói entre os dois personagens.

Figura 38



A polícia para o carro.
Um policial rende Driss, que confirma existir uma cadeira de rodas no porta-malas

¹⁰¹ Equipamento esportivo semelhante a um paraquedas, com o qual se pode pular de elevações e planar em vôo.
(Nota de nossa autoria)

Voltando para o tempo próprio à diegese, depois da sequência de cenas iniciais, tudo começa com uma seleção de candidatos à vaga para cuidador de Philippe, um milionário empresário francês tetraplégico. Dentre eles, aparece como candidato à vaga, um homem chamado Driss, um ex presidiário, imigrante negro, senegalês, que estava ali, naquela seleção, apenas para comprovar estar à procura de emprego e desta feita, para conseguir um documento a fim de apresentá-lo ao sistema de seguro desemprego dado pelo governo francês.

A cena da seleção mostra os demais candidatos, todos com excelente documentação curricular, enquanto que Driss é o único sem formação e que diz estar lá apenas para pegar a comprovação para o seguro social. Aqui, é importante destacar o comportamento sisudo dos demais candidatos, seus corpos rígidos, modos introspectivos e fisionomias circunspectas, o que parece não agradar Philippe e, por isso, ele fica atraído pela alegria e jeito descontraído de Driss. **(Figura 39)**

Figura 39



Philippe e Magalie entrevistam Driss por ocasião da seleção para cuidador

Foto:  Omelete

O inusitado da situação, a partir da qual se desenrola todo o filme, é que Philippe escolhe o mais improvável dos candidatos, ou seja, opta por Driss como seu cuidador. Curiosamente, esse candidato chama a atenção de Philippe por algum motivo. No livro '*Le Second Souffle*', Philippe Di Borgo se identifica com Driss por se reconhecer nele, como um intocável e marginalizado e, ainda, por ambos fugirem do padrão social. Daí se depreende o título do filme, INTOUCHABLES (intocáveis em português), que não é o mesmo do livro, mas é um termo debatido em seu contexto, relacionado à noção de estigma, pois ao se considerar uma pessoa intocável, tal como Driss, ele coloca ambos no lugar de pessoas postas à margem da sociedade.

Parece-nos que o motivo desta escolha, é também, em nossa interpretação, o fato de Driss ter sido honesto desde o início, quanto aos objetivos de sua presença no processo de seleção, além de seu comportamento alegre, que o diferenciava dos outros candidatos, todos com semblantes austeros, já sabemos. Mais tarde, no filme, é o próprio Philippe que irá explicar a razão de sua escolha, ao falar a seu advogado sobre um sentimento de empatia que o atrai quando conhece Driss.

Saberemos, mais uma vez, pela explicação de Philippe, que ele se identificou com a condição de segregado de Driss, por ser este, um homem negro, imigrante senegalês, egresso do sistema penitenciário da França, tendo sido preso por assalto à mão armada. Além disso, no desenrolar da trama, Philippe percebe que Driss o trata sem formalidades e não demonstra comiseração, ao contrário da maneira como muitas pessoas se comportam em relação a ele, como o próprio empresário chega a comentar.

Driss, desde o momento de sua seleção para o emprego e mesmo depois que começa a conviver com Philippe em sua casa, demonstra ter muito humor: o personagem sempre faz piadas, inclusive com a condição de Philippe como pessoa com deficiência, sem por isso, acentuar qualquer sentimento ou comportamento estigmatizante. Aliás, o filme desde seu início denota uma carga de humor, pelas próprias atitudes e reações de Philippe diante do comportamento de Driss. **(Figuras 40 e 41)**

Figura 40



Driss protesta por não querer colocar meias em Philippe

Figura 41



Philippe se diverte com o comportamento de Driss

A trama nos deixa claro o quanto Philippe é uma pessoa que pela própria situação financeira exerce com certa autonomia alguns papéis sociais em seu dia a dia, inclusive ao administrar a equipe de profissionais que cuida dele em sua própria casa. Isso é demonstrado no momento em que é ele mesmo, Philippe, quem decide pela contratação de Driss como seu cuidador. Além disso, Philippe, não só consegue manter financeiramente essa grande equipe,

mas também, toda a infraestrutura de que ele dispõe a fim de atender suas necessidades, como é o caso do carro adaptado especialmente as suas necessidades físicas. Neste particular, nota-se que a questão primordial levantada acerca da deficiência no enredo do filme, não diz respeito às necessidades mais primárias da pessoa com deficiência, tal como receber cuidados médicos, tomar banho, ser carregado, vestido, etc.

Na verdade, os aspectos que o filme valoriza e que estão na base dos motivos de Philippe contratar Driss, já ficaram bem claros; são de outra ordem e relacionados a questões muito mais subjetivas ligadas à deficiência. Philippe já sabe que nunca mais voltará a andar; do mesmo modo, já sabe, minimamente, administrar suas demandas mais básicas. Ele tem dentro de si uma necessidade outra, que é a de alguém com quem ele possa se identificar naquele mundo em que vive, cercado de pessoas “perfeitas”, sem deficiência, todas relacionadas aos padrões de normalidade que sua sociedade, em seu tempo e lugar, elegeu.

Sobre este particular, destaco a compreensão de Norbert Elias, famoso sociólogo alemão do século XX, falecido no início da década de 90. Certa vez, o sociólogo participou em um congresso médico na cidade de Bad Salzungen, em 1983, onde proferiu conferência com o tema ‘Envelhecer e morrer’. Nesse trabalho, ele comentou dentre outros aspectos sobre como as sociedades industrializadas tratam os indivíduos idosos e doentes e refletiu neste âmbito em especial, sobre o isolamento a que são obrigados muitas vezes aqueles a quem ele chama de “pessoas mais fracas”, referindo-se à dimensão corporal dos indivíduos.

Neste ensaio, que mais tarde fará parte de seu trabalho intitulado ‘A Solidão dos moribundos’, ELIAS aborda ainda a questão das relações de poder que se instituíram no processo civilizatório das sociedades industriais e que apartaram da vida social os “velhos” e “moribundos” (termos usados na edição traduzida para o português), colocando-os neste estado de isolamento - o que o autor considera um perigo. Finalmente, ele acrescenta o quanto é importante entender a experiência subjetiva, a despeito da primazia que se dá aos sintomas objetivos no tratamento dos sujeitos e ressalta, neste sentido, o aspecto afetivo das relações.

[...]“ocupo-me não com o diagnóstico dos sintomas físicos do envelhecimento e da morte – que às vezes, de maneira pouco apropriada, são chamados de sintomas objetivos -, mas em examinar o que as pessoas que envelhecem e as moribundas experimentam ‘subjetivamente’. Quero complementar o diagnóstico médico

tradicional com um diagnóstico sociológico, centrado no perigo do isolamento a que os velhos e moribundos são expostos. ” (p. 44)¹⁰²

Podemos reconhecer que a conjuntura vivida por Philippe de acordo com sua condição física o coloca neste lugar de paciente que necessita de cuidados médicos, e por sua incapacidade de se levantar sozinho, assim como de desempenhar outras ações mais corriqueiras, tais como tomar banho, vestir-se ou preparar seu próprio alimento, ele é designado socialmente por termos que já aqui conhecemos e apenas destacam suas restrições orgânicas, e sua deficiência como doença.

Termos como inválido, incapaz e a própria palavra deficiente forjada no ambiente médico, como sabemos, reforça a postura dos outros que se relacionam com ele e que o tratam, comumente, como pessoa doente; o que faz com que ele se mantenha isolado, mesmo no ambiente domiciliar. Ali, os que o rodeiam todos os dias são cuidadores e funcionários ocupados com seu “corpo deficiente”, e em atendê-lo nessas necessidades específicas, quando ele conhece Driss. **(Figuras 42 e 43)**

Figura 42



Driss começa a trabalhar para Philippe

Figura 43



Driss reclama com Philippe

¹⁰² ELIAS, Norbert. *A Solidão dos moribundos* (seguido de ‘Envelhecer e morrer’). Tradução de Plínio Dentzien. Edição digital maio de 2012. Rio de Janeiro: Zahar Editora. 2001 (Copyright desta edição em língua portuguesa). Versão digitalizada.

Driss, por sua vez, ainda que tenha sido contratado para ajudar nestes cuidados, vai quebrando o ambiente de isolamento em que Philippe vive, e talvez tenha sido este mais um motivo de ele ter ficado com o cargo. Philippe pode ter visto em Driss este alguém, que parece ser bem mais do que aquilo que o próprio Philippe esperava, pois, a grande conexão que se vai construindo entre os personagens dá destaque ao modo como Driss auxilia Philippe a se inserir no mundo, a partir de outras experiências e práticas que são também corporais, afora aquelas relacionadas ao seu papel como pai, empresário e chefe de uma grande equipe de funcionários, não só de suas empresas, mas também dentro de casa.

Driss mostra a Philippe o quanto ele pode ter uma vida mais rica em vivências, apesar de sua condição corporal. O senegalês comenta com Philippe que a vida não é só trabalho e que, a despeito de sua autonomia parcial para fazer algumas coisas, porque tem condições financeiras para isso, ele deveria buscar sentir alegria e prazer, verdadeiramente, e para isso, há que propor a si mesmo novas e boas sensações. Driss conclui dizendo a Philippe que ele precisa viver situações boas e prazerosas das quais, provavelmente, ele tenha se afastado desde que sofrera o acidente que o deixou tetraplégico. Driss é um homem que gosta muito de mulheres e de namorá-las, e é sobre isso que ele está falando com Philippe.

Na conversa, o cuidador aproveita para dirigir perguntas de ordem mais pessoal e íntima a Philippe e lhe questiona sobre a possibilidade de o empresário sentir prazer sexual e se ele teria interesse por alguma mulher em especial. Philippe confirma a Driss sobre a possibilidade de sentir prazer pelo toque em alguns pontos do corpo e relata ao senegalês que ele normalmente se correspondia com uma mulher, mas Driss fica sabendo que Philippe se sentiu desiludido e receoso que ela o rejeitasse em razão de sua deficiência, e deixou de se corresponder com ela.

A primeira coisa que Driss faz depois desta conversa é promover a Philippe aquela noite especial de prazer com mulheres e nesta mesma ocasião, ele coloca um cigarro de maconha na boca de Philippe, que sente enorme satisfação e expressa isso em seu rosto. Driss nada mais faz do que incentivar seu novo amigo a provar novas e deliciosas emoções, e eles fazem isso juntos. Assim, pela via de um corpo que se julgava inválido, incapaz, estigmatizado, Driss aos poucos vai promovendo a reintegração de Philippe no mundo de uma outra maneira. Podemos mesmo dizer que Driss torna o corpo de Philippe possível, oferecendo-lhe a conquista de uma nova identificação – porque diversas questões estão ligadas nesse processo de reconstrução de um novo corpo (leia-se também, de uma nova identidade), dentre elas, o que diz respeito a uma nova vida sexual.

Conforme BUTLER (2018), “[...] o corpo, apesar de suas fronteiras claras, ou talvez precisamente em virtude dessas fronteiras, é definido pelas relações que fazem sua vida e ação possível”.(p.165) ¹⁰³ Aqui reforçamos a ideia de corpo real, corpo simbólico e corpo imaginário, que já abordamos no **CAPÍTULO I** deste trabalho, noção que, nesta medida, dialoga com a noção de Judith Butler, em sua clara compreensão de que o corpo não é apenas resultado de elaborações mentais, ou mera representação do pensamento. Para a autora, o corpo também corresponde a uma dimensão social; corpo e mente não estão apartados no homem. Inclusive, a sua proposição teórica é a de que a subjetividade está calcada nessa relação material e corpórea do indivíduo com o mundo; e que o corpo responde aos estímulos externos, assim como corresponde às proposições de uma dimensão interior no indivíduo.

É nesse ponto de vista que BUTLER¹⁰⁴ vê no conhecimento de determinadas disciplinas e de seus conceitos, como é o caso da psicanálise, possibilidades de construção de linguagens que auxiliam todos os homens e seus distintos corpos - e nesta circunstância, destacamos o corpo com deficiência - a viver e ter o seu reconhecimento no meio social.

Com base nessas reflexões, podemos ponderar o quanto Driss torna-se essencial na vida de Philippe, e lhe proporciona possibilidades diversas de descobertas e vivências, ao mesmo tempo que o incentiva na conquista de autonomia. Aos poucos, ele revela ser não só um bom cuidador, mas também um grande parceiro para Philippe, transformando seus dias em momentos cheios de alegria – por isso, talvez, comece a nascer entre eles uma relação de boa amizade. Philippe, por sua vez, também aos poucos vai se soltando, expressa sentimentos de felicidade, parece sentir-se um novo homem por se perceber dentro de um corpo que sente e expressa a vida em cada ato, e cuja existência não se restringe ao pleno e perfeito funcionamento de seus órgãos vitais.

Desse modo, Philippe passa a demonstrar se “mover” impulsionado a construir uma nova narrativa de si no mundo. Nesta medida, o viver e existir do corpo abrange, tanto as práticas sociais, como a dimensão intersubjetiva da existência, porque, neste caso, ele começa a demonstrar um desejo maior sobre a vida, sentimento este, semeado, principalmente, na relação de alteridade que se constrói entre ele e Driss.

¹⁰³ BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

¹⁰⁴ IDEM.

Em ‘*A prosa do Mundo*’, Merleau-Ponty(2007)¹⁰⁵ aborda a questão da alteridade como compartilhamento. Ou seja, que a experiência de cada um tem a ver com a história de vida, tanto a sua própria, como a do outro. Esta é também uma experiência corporal, e nesse ato de compartilhamento o sujeito (eu) pode se encontrar e ao mesmo tempo elaborar novas maneiras de significar. Todo esse processo o transforma, enquanto pessoa e, por conseguinte, modifica sua conduta ante o mundo.

Claro que diante de tantas mudanças, naquele momento, o corpo de Philippe precisa de outra pessoa que o auxilie a se inserir no contexto de sensações prazerosas e é Driss que está lá para compartilhar isso com ele, assim como para fazê-lo se reconhecer e aceitar dentro do próprio corpo, pois lembremos o quanto Philippe tem vergonha de sua deficiência, a ponto de cancelar suas correspondências, por receio de que a jovem mulher com quem trocava cartas soubesse de sua condição física.

No entanto, Driss mais uma vez reconhece que precisa fazer algo para ajudar o amigo e resolve passar-se por Philippe e entrar em contato com a mulher; isso a fim de aproximá-los. Durante algum tempo ele nada vai comentar com Philippe a esse respeito; mas depois o fará. A alteridade que se vai construindo entre os dois é firmada sobretudo nessa troca de experiências afetivas: Driss ensina a Philippe sobre alegria, otimismo, ironia, bom humor, leveza. Por seu turno, Philippe ensina a Driss, sobre responsabilidade, sobre ter posicionamento crítico e seriedade diante do mundo.

Existe aí, segundo se pode notar, um transbordamento de afeto entre os dois personagens e a deficiência possui significado central, assim como estigma que a acompanha. Ocorre que Driss também vem de um mundo marginalizado. De família pobre, ele saiu de seu país, Senegal, para viver na França e até aquele momento, nunca havia encontrado oportunidade para se inserir em um contexto de vida melhor. Pelo contrário, como imigrante senegalês, ele sempre enfrentou uma série de adversidades para se inserir socialmente em um país como a França, inclusive vivendo relações de tensão com sua própria família (**Figuras 44 e 45**). E é nessa dinâmica que Driss, advindo de um cenário de vida bastante diferente e também difícil, permeia sua condição social ao entrar no universo de Philippe.

¹⁰⁵ MERLEAU-PONTY, M. *A prosa do mundo* (P. Neves, Trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2007 (Trabalho publicado pela primeira vez em 1969).

Figura 44

Driss e seus conflitos familiares

Figura 45

Driss no convívio com sua família

O filme INTOUCHABLES transita em muitas ocasiões nessa “história paralela”, que é o mundo de Driss e temos cenas dedicadas exclusivamente a ele: sua relação com a família que vive dificuldades financeiras; um sobrinho que começa a circular no mundo da marginalidade; o envolvimento que ele mesmo teve com o crime; seu conhecimento com pessoas que praticam atos criminosos e que circulam no bairro onde sua família mora, dentre outras tantas situações que retratam unicamente seu universo.

O advogado de Philippe o alerta sobre a relação de Driss com um passado de crimes, ao que o empresário responde que o que lhe interessa sobre Driss ele já sabe. Mais uma vez, então, ele é questionado sobre a contratação de Driss e mais uma vez Philippe responde que o que lhe importa é a maneira como é tratado pelo cuidador. Vemos em INTOUCHABLES, um protagonismo compartilhado entre Driss e Philippe, existindo poucos momentos em que Philippe está realmente sozinho, longe da presença de seu novo amigo. Neste sentido, podemos dizer que ambos os personagens em INTOUCHABLES são tratados de maneira

equivalente, como protagonistas do filme e vistos dentro de uma mesma perspectiva social de pessoas estigmatizadas, uma vez que estão dentro de grupos sociais considerados excluídos, marginalizados, discriminados, cada um a sua maneira e de acordo com as contingências de suas histórias de vida.

Por outro lado, outros personagens também indicam esse pertencimento identitário que é sempre reforçado no filme, com abordagens acerca de grupos minoritários, feitas de maneira transversal e às vezes muito fluida, por não se fixarem em questões que carregam em significados políticos. Nesses termos, com certa leveza e humor, características que marcam a narrativa de *INTOUCHABLES*, o filme aborda, por exemplo, a questão da homossexualidade em determinado trecho, quando Driss descobre que Magalie, a funcionária que trabalha também na casa de Philippe e personagem por quem ele, Driss, se sente atraído, tem uma namorada e se revela lésbica. **(Figura 46)**

Figura 46



Magalie esclarece a Driss que namora uma mulher. Driss fica surpreso

Não há um maior aprofundamento sobre este tema, nem sobre as questões da vida de Magalie, além deste momento em que Driss fica sabendo sobre a orientação sexual da moça e demonstra surpresa por isso, principalmente, porque ele constantemente a assediava e deixava claro seu interesse por ela. Mais uma vez a abordagem e reação de Driss em relação ao assunto trazem ao espectador uma visão mais geral acerca das diferenças e adversidades em um certo contexto social, sem se deter em teores mais políticos.

A narrativa, ao longo de todo o filme busca acentuar este olhar sobre as diferenças; diríamos que um olhar mais humanista sobre o outro, porque, em alguma medida a mensagem que fica é a de que todos somos diferentes dentro de nossos grupos sociais, ao mesmo tempo que somos todos semelhantes, apesar de nossas diferenças. Isso nos remete a BAUMAN

(2001)¹⁰⁶, uma vez mais, no que concerne a sua compreensão sobre a noção de adaptação – e que o autor coloca como discussão relevante em sua teoria sobre a modernidade líquida, da qual já tratamos. BAUMAN, a partir do momento que fala em adaptação, levanta a questão sobre o homem se adequar a mudanças e buscar ser feliz independentemente, ou a despeito, da condição em que se encontra.

Em INTOUCHABLES, quem nos apresenta esta lição, de um lado é Driss, que vive em condições de vida bastante difíceis e mesmo assim é um homem que leva sua história de vida adiante, sem queixas ou arrependimentos, tampouco ele investe sentimentos de tristeza, revolta ou culpa; de outro lado, é Philippe, que apesar de sua deficiência, busca experimentar novas maneiras de se ajustar e sentir o mundo com seu corpo.

A fim de corroborar com este olhar, existem personagens em INTOUCHABLES, que apesar de não terem destaque na narrativa, contribuem para ao andamento da trama; personagens esses que compartilham com Driss a responsabilidade sobre os cuidados com Philippe. É o caso de Ivone, a governanta, que cuida para que tudo funcione bem dentro do ambiente da casa, a exemplo dos cuidados com sua alimentação, além de Magalie, que exerce a função de uma secretária geral, também o motorista, e tantos outros. Aos poucos, Driss exerce entre eles uma força capaz de arregimentar todos em torno de sua presença, e neste quadro envolve até mesmo a filha adolescente de Philippe, menina arredia e pouco amistosa com o cuidador logo no início da trama (**Figuras 47 e 48**).

Figura 47



Ivonne, Philippe e Driss conversam e sorriem juntos

¹⁰⁶ Cf. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, 255p.

Figura 48

Driss conversa com a filha de Philippe

Assim como faz com Philippe, Driss começa, aos poucos, a conquistar a todos na casa do empresário e com sua simpatia traz mais alegria para o ambiente. Isso faz com que Philippe cada vez mais o admire. No entanto, ocorre que o garoto, parente de Driss, que ele tem como a um irmão, o segue e descobre o endereço de onde o senegalês está trabalhando. Certo dia, o rapaz vai bater na casa de Philippe para pressionar Driss e pedir dinheiro.

Philippe vê a cena de longe e fica aborrecido, sentindo-se obrigado a demitir o seu cuidador, mesmo que a contragosto. Logo após esse ocorrido, um processo de seleção para contratação de cuidadores é aberto novamente na casa de Philippe. Todavia, Philippe se irrita com todos os profissionais que aparecem para trabalhar para ele. Por fim, depois de vermos como Philippe sofre com a sua ausência, o rapaz é chamado e volta a trabalhar para o empresário. **(Figuras 49 e 50)**

Figura 49

Philippe e seu novo cuidador, contratado depois da saída de Driss. O empresário parece entediado

Figura 50

Philippe está chateado e sai da sala sozinho

A rede de relações que a presença de Driss favorece, na história de amizade entre ele e Philippe, assim como os laços de afeto que se estreitam entre todos, permite expandir e reforçar os significados sociais gerados em torno de Philippe enquanto pessoa com deficiência. É como se sua condição de deficiência, de onde se expande e ao mesmo tempo para onde converge a rede de interações que alimenta a trama do filme, fosse capaz de impulsionar a vida de todos, e não apenas a relação dele com Driss.

Por isso, compreendemos o corpo (de Philippe) na cena de FELIZ ANO VELHO diferentemente do corpo (de Mário) que está na cena de INTOUCHABLES. Mário, em FELIZ ANO VELHO ainda está se descobrindo e tentando desvendar o que seu corpo pode lhe trazer no sentido de continuar a viver - e o quadro em branco, que sempre aparece na parede de seu quarto, é uma metáfora de sua situação: reflete o quanto Mário ainda se sente solitário e diante das incertezas em sua busca existencial, com uma história ainda totalmente em branco, por ser escrita. Já em INTOUCHABLES, o corpo está cercado de uma riqueza de relações, que se expressa em significados de acolhimento, de busca por adaptação, de sentimentos de alteridade que valorizam o compartilhamento da vida; o corpo de Philippe vive entre um grupo que se comunica em reciprocidade e toda essa mensagem fica evidente em cada cena do filme. **(Figura 51)**

Assim, sabemos que INTOUCHABLES não confere à deficiência o mesmo tratamento dado em FELIZ ANO VELHO. INTOUCHABLES tem uma abordagem distinta neste sentido e, ainda que as questões das dificuldades enfrentadas por pessoas com deficiência sejam enfocadas no filme, outras abordagens de cunho social ganham destaque também na narrativa:

os temas do cotidiano, os dramas de Philippe como pai, sua relação difícil com a filha adolescente, as dificuldades vividas por Driss no ambiente familiar, desempregado e com uma família pobre e necessitada.

Figura 51

<p>Durante um passeio, Driss empurra a cadeira de Philippe em direção às montanhas. O empresário observa tudo e parece estar feliz.</p> <p>A equipe de parapente prepara Philippe para o voo. Seu corpo está imóvel, e a equipe veste-o com os equipamentos necessários.</p> <p>Eles colocam o capacete em Philippe que diz decidido para preparem Driss.</p> <p>A equipe carrega o corpo de Philippe e corre para lançá-lo junto de um guia de voo. Philippe é lançado no ar quando preso ao parapente, juntamente com o instrutor de voo.</p> <p>Philippe tem seu corpo atrelado ao instrutor. Ele sorri enquanto voa e observa com diversão, ao desespero de Driss ao voar.</p>	 <p>Tem que ser muito louco pra fazer isso.</p>  <p>Vou lhe dizer uma coisa, Philippe:</p>  <p>- Agora prepare o Driss. - Claro.</p>  	<p>Trilha sonora não diegética de piano</p> <p>Philippe chama Driss para voar de parapente, mas ele se nega, com medo</p> <p>Trilha sonora musical não diegética</p> <p>Driss grita de medo, depois que começa a voar no parapente</p> <p>Philippe e Driss riem saindo do carro</p> <p>Philippe parece confortável com a situação.</p> <p>Ao chegar em casa, Driss carrega Philippe colocando-o na sua cadeira. Eles conversam e riem. Philippe sorri e interage com Driss, seu corpo está ereto e confortável na cadeira.</p>
--	---	--

Todos os dramas pessoais de cada personagem, apresentados em INTOUCHABLES, acabam sendo tratados com leveza, como contingências que fazem parte do prosaico da vida. Na narrativa, vemos reforçado esse clima de “frescor”, seja na perspectiva dos personagens, que também assumem uma conduta de candura e delicadeza uns com os outros, ou ainda, pelo ritmo vibrante dado ao filme e que reflete a alegria e o vigor de Driss - pois seu personagem ajuda a construir uma atmosfera de harmonia e solidariedade mútua. (Figuras 52, 53 e 54)

Figura 52



Philippe e Driss conversam e sorriem.

Figura 53



Figura 54



Driss faz piada com o bigode de Philippe

Ao procurar um termo para definir INTOUCHABLES a partir desses liames, encontramos nas palavras de José Afonso Medeiros de Souza uma referência ao que ele chama de crônica visual. MEDEIROS DE SOUZA é autor de *‘O imaginário do corpo entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia’* (2008) e, na parte final deste trabalho, em uma entrevista realizada com ele, o autor comenta, dentre outros temas, a respeito da gravura japonesa e as artes visuais na modernidade.

Na entrevista, concedida por ele a **Manoela dos Anjos**, destacamos o seguinte trecho do diálogo, no qual ele fala sobre o conceito estético de “*ukiyo-e*”:

“Manoela - O que é o ukiyo-e e por que você o escolheu?”

Afonso - Uki quer dizer flutuação; Yo que dizer mundo - esse mundo mesmo, secular; e significa desenho. Ukiyo-e significa literalmente “cenas do mundo flutuante”. Isso também é um conceito estético que diz respeito não só a um tipo de gravura, mas a uma certa produção do período Edo, que vai do século XVII ao século XIX. Diz respeito não só à gravura, mas também à pintura e à literatura. Trata dessa questão do mundo flutuante, não do mundo da pena, do sofrimento, da hierarquia, da política - até esse tipo de coisa entra, mas sob um viés de uma paródia muito forte. É um conceito que abarca a questão dos prazeres, do divertimento.

Manoela - As pessoas que compõem o mundo flutuante eram necessariamente artistas?

Afonso - Não, não necessariamente. O mundo flutuante também se refere ao dia-a-dia (por isso eu construí a noção de crônica visual) visto com um certo tom de poesia; não a poesia nos moldes ocidentais, mas na forma do haikai; com um lirismo, mas também com algo grosseiro, grotesco, momentâneo, com uma visão fugaz, passageira. O ukiyo-e tem a ver com o passageiro, com o que é contingente, não preocupado com as essências.[...]” (p.69)¹⁰⁷

Diríamos que INTOUCHABLES é essa espécie de crônica visual, que fala de um mundo flutuante cheio de leveza e de um cotidiano prosaico; fala dos seres, dos temas da vida, ocorrências que compõem o curso natural da existência, sem que se dê um peso grave a isso tudo.

¹⁰⁷ Cf. MEDEIROS DE SOUZA, José Afonso. *O imaginário do corpo entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia*. Raimundo Martins (ed.). 1v. (Coleção desenredos; 4). Goiânia: FUNAPE, 2008.

Cenas finais de INTOUCHABLES: Driss entrara em contato com Adama, a mulher com quem Philippe trocava correspondências. Ele chama Philippe para irem a um restaurante e ao chegar lá, deixa Philippe sozinho. Pouco depois, chega Adama e cumprimenta Philippe, que só então entende a atitude de Driss: ele havia chamado Adama para encontrar Philippe, sem que o empresário soubesse. Depois desta cena, Philippe e Driss aparecem em uma paisagem, e olham para o oceano diante deles. A câmera fecha, passa de um plano a outro e ao abrir novamente, mostra os personagens da história real que inspirou o romance ‘*Le second souffle*’, di Borgo (Philippe) e Abdel Sellou (Driss). Ambos lançam o olhar em direção ao horizonte, uma metáfora do abrir-se para o mundo, esperar e confiar no que está por vir.

Outras informações sobre INTOUCHABLES

Prêmios

César de Melhor Ator para Omar Sy - 2012

Prêmio da Academia Japonesa de Cinema para Melhor Filme em Língua Estrangeira - 2013

Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Longa-Metragem Internacional -2013

Prêmio Goya de Melhor Filme Europeu - 2013

Satellite Award de Melhor Filme Estrangeiro - 2012 · The Weinstein Company

Prêmio David di Donatello de Melhor Filme Europeu - 2012

Czech Lion Award: Melhor Filme Estrangeiro - 2013

Festival Internacional de Cinema de Tóquio: Grande Prêmio Sakura - 2011

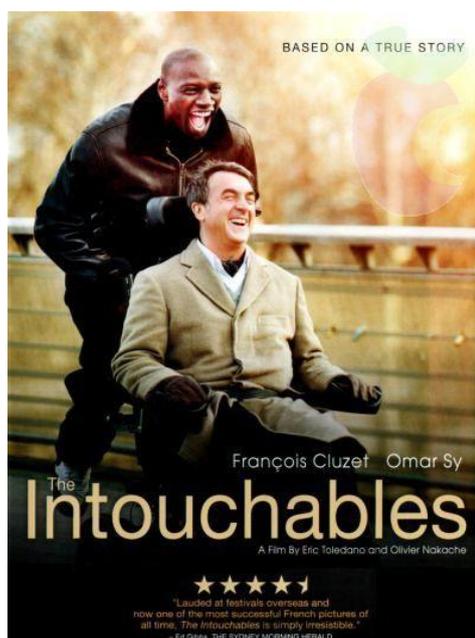
NAACP Image Award de Melhor Filme Estrangeiro - 2013 · The Weinstein Company

Elenco Principal

- François Cluzet - *Philippe*
- Omar Sy - *Driss*
- Anne Le Ny - *Yvonne*
- Audrey Fleurot - *Magalie*

Ficha técnica geral

Título	Intouchables (Original)
Ano produção	2011
Dirigido por	Eric Toledano Olivier Nakache
Estreia	31 de Agosto de 2012 (Brasil) Outras datas
Duração	112 minutos
Classificação	14 - Não recomendado para menores de 14 anos
Gênero	Biografia Comédia Drama
Países de Origem	França



- Seguidamente a esta discussão, nas próximas páginas do CAPÍTULO II, apresentamos as tabelas que nos serviram de referência para o estudo e análise das cenas em cada filme. Nesta seção, portanto, apresentamos o mesmo modelo de tabela para ambos os filmes e as variáveis analisadas em cada uma delas são: sequência e planos; tempo; descrição da movimentação dos corpos e frames.

- Cada tabela corresponde a um tipo de foco narrativo. Por isso, somente são apresentadas e analisadas cenas em que aparecem os personagens principais, já que o objetivo é o estudo sobre as representações do corpo deficiente, a partir de suas histórias de vida.

- O modelo utilizado para a realização da descrição das cenas contida nas tabelas obedeceu ao processo de **Decupagem**, que consiste no recorte e na descrição das ações e dos planos contidos em cada cena dos filmes.

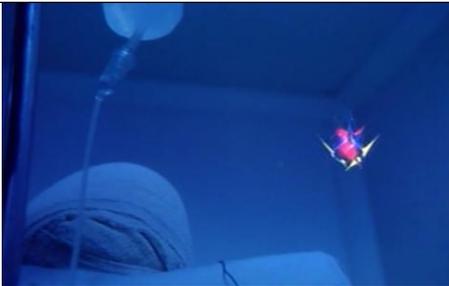
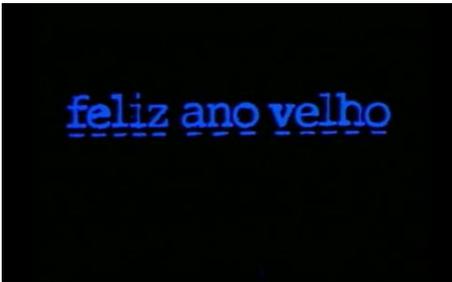
- Em FELIZ ANO VELHO, o critério para a construção das tabelas se deu, partindo das referências de Mário. Como ele vive imerso em lembranças, revivendo o seu passado antes do acidente, as cenas são apresentadas entre os flashbacks de Mário e sua vida presente como deficiente.

- Em INTOUCHABLES, as tabelas são formadas por cenas que apresentam o personagem Philippe, mas por considerarmos que, também, o personagem Driss compartilha um certo protagonismo com Philippe, dedicamos uma análise particular a algumas cenas em que Dris se encontra sozinho ou com outro personagem que não seja Philippe.

- A marcação do tempo ocorre para definir a sequência/cena, à qual estamos nos remetendo no filme, e o período em ela se encontra. Na aba **Som e Diálogos** existem breves descrições dos diálogos que ocorrem em cada cena. Além disso essa divisão identifica a existência ou não de trilha sonora diegética. As cenas que utilizamos para a análise dos dados sempre obedeceram ao critério da ordem em que aparecem no filme e também, ratificamos que só foram analisadas cenas em que aparecem os personagens principais.

TABELA FELIZ ANO VELHO

A numeração é correspondente às cenas em que Mário aparece. O filme foi dividido e listado em seqüências (resultando em 92 seqüências). As cenas não listadas e, portanto, não enumeradas, são correspondentes a cenas em que Mário não está em quadro.

SEQUÊNCIA E PLANOS	TEMPO	DESCRIÇÃO DA MOVIMENTAÇÃO DOS CORPOS	FRAMES	SOM E DIÁLOGOS
1 – Mário no hospital, assistindo televisão	00:00:00 – 00:02:07	Fade in. Cena inicial do filme. Mário inerte, debilitado, deitado em uma maca, olhando em direção à TV. Ele pisca os olhos vagarosamente e foca no movimento do corpo dos atletas. O seu rosto com a cabeça enfaixada está em evidência, em primeiro plano.		Trilha musical de piano e narração em voz off de Mário. Na tv, imagens da corrida de São Silvestre.
1. Mário na mesma cena		Mário observa um cristal flutuando perto de sua cama. Ele começa a refletir sobre sua vida. Fade out. Título.		
2 – Título	00:02:08 – 00:04:14			.
3 – Mário no Carro com Edu	00:04:15 – 00:05:03	Fade in. Mário é passageiro no carro que Edu dirige. Ele conversa com Edu. Está desanimado e reclama sobre a vida.		Trilha musical Em um tom pessimista, Mário conversa com Edu sobre o ano estar começando agora em abril.

<p>4 – Mário chegando no hospital</p>	<p>00:05:04 – 00:05:46</p>	<p>Edu traz a cadeira de rodas de Mário para perto da porta onde Mário está sentado. Mário espera Edu carregá-lo. Edu passa o braço de Mário por cima de seu pescoço e o carrega.</p> <p>A câmera os enquadra em plano médio, capturando todo o movimento da cena. O corpo de Mário parece pesado, e o seu rosto carrega um semblante de tristeza e desânimo. Parece sem vida.</p>		<p>Mário é enquadrado em primeiro plano.</p> <p>Edu faz um comentário animado sobre eles não se atrasarem</p>
<p>5 – Mário conhece Arnaldo na entrada do consultório de Gisela</p>	<p>00:05:47 – 00:07:38</p>	<p>Edu empurra a cadeira de Mário pelos corredores do hospital. A câmera ocasionalmente assume o ponto de vista de Mário. Seu rosto está em primeiro plano e somos direcionados a seguir o seu olhar por meio da câmera.</p> <p>Ele observa com atenção as pessoas que ali estão: pessoas com muletas e cadeiras de rodas. A câmera foca nas deficiências das pessoas.</p> <p>Assim que Mário surge com Edu em plano geral, aparece no canto esquerdo do plano, a figura de Arnaldo fumando na entrada do consultório.</p>		<p>Trilha Musical.</p> <p>Mário saúda Arnaldo que fica em silêncio</p> <p>Mário pergunta se o consultório da doutora Gisela é ali. Ana responde que sim.</p> <p>Doutora Gisela saúda Arnaldo. Ele diz que precisa falar com ela. Ela diz que tem uma consulta e sugere outra hora.</p> <p>Ele de forma rude diz que está com pressa e reclama quando ela fala em marcar consulta.</p>

		<p>Mário saúda Arnaldo e eles ficam se fitando. Mário observa a figura de Arnaldo com um certo estranhamento.</p> <p>Ângela o responde. As reações de Mário são enquadradas em primeiro plano.</p> <p>A doutora Gisela surge e convida Mário para entrar.</p>		<p>Gisela fala com Mário.</p>
<p>6 – Consulta com doutora Gisela</p>	<p>00:07:39 – 00:09:10</p>	<p>A doutora Gisela examina Mário. Ela dá agulhadas em suas pernas a fim de perceber a sua sensibilidade. Mário responde com impaciência e revolta ao diagnóstico da doutora.</p> <p>Edu carrega Mário e o coloca na cadeira. Mário possui uma postura de desânimo.</p> <p>Gisela se despede de Mário</p> <p>Transição para a próxima cena a partir do fundo azul da parede</p>		<p>Mário pergunta sobre a sua recuperação a Gisela, que fala sobre as possibilidades de sequelas.</p> <p>Ao que Mário responde indignado.</p> <p>Ela sugere que ele faça fisioterapia, e Mário concorda.</p> <p>Mário diz que o que mais quer é voltar a andar</p>

<p>7 – Mário acordando após a operação; Encontro com a sua mãe</p>	<p>00:09:10 – 00:10:44</p>	<p>Transição azul - para imagens azuis</p> <p>Flashback de Mário falando em voz off sobre quando se acordou do coma. A câmera possui o seu ponto de vista quando enxerga a figura da doutora que o examina.</p> <p>Primeiro plano da cabeça de Mário entubado, confuso, perguntando sobre o que aconteceu.</p> <p>Mário questiona a mãe sobre o seu estado. Ele reage agressivo ao saber de sua condição. Ele pede a mãe para que ela não o deixe sozinho</p>		<p>Voz off de Mário falando sobre a sensação de acordar e a lembrança de seu sonho.</p> <p>A doutora o informa que ele foi operado.</p> <p>A mãe de Mário fala sobre a vértebra quebrada. Ele reage com desespero. Sua mãe busca tranquilizá-lo.</p> <p>A câmera enquadra Mário e a mãe em plano médio. Enquanto conversam, a câmera se aproxima do rosto de Mário até ficar em 1º plano. O seu rosto adquire uma luz avermelhada.</p>
<p>8 – Mário criança passeando com a mãe na praia</p>	<p>00:10:45 – 00:11:57</p>			
<p>9 – Mário e Edu chegando ao hospital e encontrando Arnaldo</p>	<p>00:11:58 – 00:12:45</p>	<p>Plano médio de Edu empurrando a cadeira de Mário.</p> <p>Mário observa Arnaldo correndo com a cadeira de rodas. A sua reação é enquadrada em primeiro plano.</p> <p>Arnaldo joga a cadeira na direção de Mário.</p> <p>Mário fica confuso sobre a situação, e acompanha com a cabeça a trajetória de Arnaldo.</p>		<p>Mário e Edu conversam no corredor do hospital.</p> <p>Arnaldo e seu amigo gritam enquanto passam pela rampa</p> <p>Trilha sonora de piano</p>

<p>10 – Mário na fisioterapia com Gisela</p>	<p>00:12:46 – 00:14:19</p>	<p>Mário mexe os braços e tenta se empurrar com a cadeira de rodas, mas desiste do exercício. Ele é enquadrado em primeiro plano, e seu rosto sugere angústia e impaciência, após a doutora Gisela dizer que ele troque de cadeira de rodas. Ele pede para Edu levá-lo embora.</p>		<p>Gisela instrue Mário com os exercícios e ele faz força.</p> <p>Ela comenta sobre Mário trocar a cadeira e que ele precisa se movimentar.</p> <p>Mário reage angustiado sobre a imprevisibilidade de sua recuperação</p>
<p>11 – Mário chegando na roda de conversa com Salvador e Beto</p>	<p>00:14:20 – 00:15:46</p>	<p>Mário observa de longe uma roda de conversa entre várias pessoas sentadas em cadeiras de rodas. As suas reações são filmadas em primeiro plano, ele mexe com a cabeça em direção aos falantes da roda. Mário estranha ao ser perguntando se é tetraplégico.</p>		<p>Salvador e Beto, dois personagens que participam da roda de conversa, travam um diálogo. Eles puxam assunto com Mário. Mário se apresenta, e Salvador faz uma piada. Beto se aproxima e pergunta a idade de Mário. Um outro rapaz pergunta se Mário é “tetra” (tetraplégico). Mário fica confuso.</p>
<p>12 – Mário e Edu conversando com Beto sobre Arnaldo</p>	<p>00:15:47 – 00:17:19</p>	<p>Mário e Beto conversam, em plano aberto. Eles falam sobre Arnaldo.</p> <p>Edu carrega Mário para dentro do carro. Ele continua conversando com Beto de dentro do carro.</p>	 	<p>Beto explica a Mário o que significa tetra.</p> <p>Mário pergunta se Arnaldo é tetra também. E Beto responde que sim.</p> <p>Mário pergunta mais coisas sobre Arnaldo e sobre Beto.</p> <p>Beto conta um pouco sobre a sua vida e recusa a carona oferecida por Mário.</p>

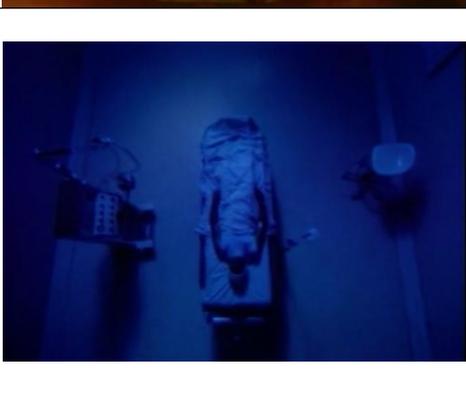
<p>13 – Edu cuidando de Mário; Klaus o presenteia com um quadro.</p>	<p>00:17:19 – 00:19:20</p>	<p>Edu exercita o corpo de Mário, que está deitado inerte na cama e mexe apenas a cabeça.</p> <p>(Seu rosto está em primeiro plano).</p> <p>Klaus diz que é um presente do pessoal da casa, e pergunta quando Mário vai voltar. Mário diz que assim que estiver melhor retornará.</p> <p>Mário diz que não sabe, e entre risos diz que depende de Edu para tudo.</p>	 	<p>Klaus entra no quarto e o presenteia com um quadro.</p> <p>Mário diz ter achado lindo e pede ao amigo para pendurar o quadro na parede, no lugar do calendário.</p> <p>Klaus pergunta como o cara que mora no quarto de Mário ficará.</p> <p>Mário estranha mas Klaus logo diz que é brincadeira.</p>
<p>14 – Flashback de Mário e Klaus no trem chegando em Campinas</p>	<p>00:19:21 – 00:20:12</p>			
<p>15 – Flashback de Mário criança caminhando com o pai</p>	<p>00:20:13 – 00:21:48</p>			

<p>16 – Flashback de Mário e Klaus fumando no apartamento</p>	<p>00:21:48 – 00:22:59</p>			
<p>17 – Mário e Klaus ouvindo Soninha tocar; Gorda chega em casa</p>	<p>00:23:00 – 00:24:25</p>			
<p>18 – Mário brigando com Soninha</p>	<p>00:24:26 – 00:25:05</p>			
<p>19 – Mário e Klaus tocando violão e conversando com Gorda</p>	<p>00:25:06 – 00:25:36</p>			
<p>20 – Mário na maca do hospital após a operação conversando com Gorda</p>	<p>00:25:37 – 00:26:14</p>	<p>Flashback de Mário no hospital. Primeiro plano do rosto de Mário na cama do hospital, com a cabeça enfaixada. Mário está com o corpo imóvel e inerte, sem mexer a cabeça.</p>		<p>Mário e Gorda conversam sobre lembranças e Mário diz que qualquer coisa que já viveu é melhor do que como ele está agora</p>

<p>21 – Mário olhando o seu quadro com Klaus</p>	<p>00:26:15 – 00:26:28</p>	<p>Mário observa o quadro que Klaus o presenteou. A câmera o enquadra por trás, em plano médio.</p>		<p>Trilha sonora não diegética</p>
<p>22 – Mário na fisioterapia com Gisela; Arnaldo aparece e discute com ela.</p>	<p>00:26:29 – 00:27:43</p>	<p>Mário preso em uma maca verticalmente. Gisela exercita a sua mão. Ele observa ela conversar com Arnaldo.</p> <p>Arnaldo se vira para conversar com Mário mas desiste.</p>		<p>Gisela diz para Mário que por hoje é só</p> <p>Arnaldo aparece e começa a provocar Gisela dizendo que não voltará mais</p> <p>Arnaldo e Gisela discutem</p>
<p>23 – Arnaldo fala com Mário; Edu ajuda Mário</p>	<p>00:27:44 – 00:28:07</p>	<p>Edu aparece para ajudar a retirar Mário da maca. Mário permanece na maca.</p>		<p>Arnaldo diz “Ei cara” para Mário mas logo desiste, e diz “Nada não, deixa pra lá”</p>
<p>24 – Mário encontra Ana em seu quarto, eles conversam.</p>	<p>00:28:08 – 00:31:22</p>	<p>Edu surge em plano médio empurrando a cadeira de Mário. Ele o deixa de frente para Ana.</p> <p>Ela o beija. Mário estranha a sua presença, mas reage ao que ela diz movimentando a cabeça.</p> <p>Mário consegue movimentar a sua cadeira em direção ao guarda-roupa, ele movimenta os braços a fim de movimentar as rodas.</p>		<p>Mário saúda Ana. Eles conversam, e Mário pergunta como ela soube.</p> <p>Mário fala para ela pegar as coisas dela que ficaram com ele</p> <p>Mário pergunta o porquê de Ana aparecer para vê-lo.</p> <p>Ana diz que não está lá por pena e sim porque gosta dele</p>

		<p>Ana se ajoelha ao lado da cadeira de Mário e conversa com ele. Mário possui um semblante triste.</p> <p>Ana se levanta e despede-se de Mário. Ele grita pelo seu nome apenas para dizer para ela não esquecer das suas coisas. Ele recua um pouco a cadeira.</p>		<p>Mário diz que não sente mais falta dela</p> <p>Ana diz “tchau” para Mário</p> <p>Mário grita por Ana. Ele diz para ela não esquecer das suas coisas no armário.</p>
<p>25 – Mário tomando banho; Edu fumando com Mário</p>	<p>00:31:23 – 00:32:58</p>	<p>Mário sorrindo enquanto Edu dá banho nele. Eles conversam sobre Ana. O corpo de Mário está relaxado, ereto e apoiado na cadeira.</p> <p>Edu acende um cigarro de maconha e o coloca na boca de Mário.</p> <p>Mário ri da situação.</p>		<p>Trilha sonora diegética</p> <p>Edu e Mário conversam sobre Ana. Mário diz estar indiferente</p> <p>Edu diz que eles têm que comemorar. E pergunta se Mário vai participar da corrida. Eles fazem piada.</p> <p>A mãe de Mário bate na porta e pergunta se está tudo em ordem.</p>

<p>26 – Edu arrumando Mário; Ele mostra uma revista pornô para Mário</p>	<p>00:32:59 – 00:33:23</p>	<p>Edu coloca meia no pé de Mário. Mário se perguntando o porquê de ele estar rindo. Edu, então, mostra uma revista sobre pornografia para Mário.</p>		<p>Mário diz que está desanimado, na cadeira de rodas e sem Ana</p> <p>Edu diz que tem algo melhor para Mário, “que põe a Ana no chinelo”</p>
<p>27 – Mário e Klaus crianças folheando uma revista erótica; eles escutam música</p>	<p>00:33:24 – 00:33:57</p>			
<p>28 – Mário adolescente fumando em um baile</p>	<p>00:33:58 - 00:34:45</p>			
<p>29 – Mário vendo Soninha em casa com um homem</p>	<p>00:34:45 – 00:35:08</p>			
<p>30 – Mário na universidade vendo Ana na aula</p>	<p>00:35:08 – 00:37:35</p>			

<p>31 – Mário e Klaus correndo atrás de Ana</p>	<p>00:37:36 – 00:38:47</p>			
<p>32 – Ana e Mário se beijando</p>	<p>00:38:48 – 00:39:14</p>			
<p>33 – Mário percebe as paredes pintadas</p>	<p>00:39:15 – 00:39:31</p>			
<p>34 – Mário, Ana, Soninha, Gorda e Klaus conversando no café da manhã</p>	<p>00:39:32 – 00:40:30</p>			
<p>35 – Mário na cama do hospital sozinho; Ele grita e a enfermeira o acode.</p>	<p>00:40:31 – 00:41:14</p>	<p>Plano geral de Mário na cama do hospital. Ponto de vista superior.</p> <p>Mário grita reclamando de uma dor de estômago. Ele está inerte, com o corpo rígido, ereto e não movimenta a cabeça. Uma</p>		<p>Trilha sonora tensa não diegética</p> <p>Mário grita e reclama de uma dor de estômago. Ele pede uma injeção para a enfermeira</p>

		<p>enfermeira vem ao seu socorro.</p> <p>Ele pede por uma injeção. Ao receber a injeção, ele adormece. O seu rosto está em primeiro plano.</p>		
36 – Sonhos de Mário sobre o seu pai	00:41:13 – 00:41:25			
37 – Mário acorda no meio da madrugada e enxerga seu pai entrando pela porta; Eles conversam	00:41:26 – 00:43:21	<p>Mário acorda no meio da madrugada, vê seu pai entrando no quarto e se surpreende com a presença dele.</p> <p>O pai pergunta se ele havia o chamado.</p> <p>Mário se levanta parcialmente, se apoiando nos cotovelos para conversar com o seu pai.</p> <p>Ele fala sobre estar com medo de nunca mais andar e começa a chorar no colo de seu pai..</p>		<p>Início de trilha sonora dramática</p> <p>Mário reforça estar com medo de não voltar mais a andar.</p> <p>Ele começa a chorar e o pai o consola Mário diz que seu pai não pode lhe ajudar.</p> <p>O pai responde que pode, só não pode andar por ele.</p> <p>O seu pai o tranquiliza, e diz para ele para dormir</p>
38 – Mário se acorda	00:43:28- 00:43:35	<p>Primeiro plano do rosto de Mário se acordando do sonho pensativo.</p>		Som de chuva

<p>39 – O grupo da fisioterapia se encontra para fazer uma corrida; Mário observa tudo; Arnaldo chega ao hospital.</p>	<p>00:43:46 – 00:45:02</p>	<p>Mário observa os preparativos da corrida e parece animado. Ele observa Arnaldo entrando no ginásio.</p>	  	<p>Edu e Beto conversam sobre as rodas de Salvador</p> <p>Mário estranha a presença de Arnaldo já que ele disse que não voltaria mais.</p> <p>Trilha sonora</p> <p>Anunciam a corrida</p> <p>Som de tiro</p>
<p>40 – Arnaldo começa a rir da corrida; Angela fica para trás e Mário lhe oferece um lenço.</p>	<p>00:45:03 – 00:47:03</p>	<p>Mário observa com estranhamento a situação provocada por Arnaldo. Ele observa Ângela que começa a chorar.</p> <p>Mário chama Angela e diz para ela pegar um lenço no bolso dele</p> <p>Mário oferece o lenço para Ângela. Ele indica com a cabeça para ela em qual bolso está.</p> <p>Ela se aproxima, pega o lenço e sorri para Mário.</p>	 	<p>Gargalhadas de Arnaldo</p> <p>Arnaldo começa a debochar da corrida e dos participantes. Ele começa a xingar Gisela.</p>

				O amigo de Arnaldo apressa Ângela. Ela diz para ele largar o braço dela que ela já vai.
41 – Soninha, Klaus e Gorda fumando e conversando com Mário sobre o apartamento.	00:47:03 – 00:48:41	Os amigos de Mário conversam na sala ao redor de Mário. Mário está sentado no sofá e está feliz com a visita. Após Soninha falar sobre o apartamento, Mário assume uma postura ríspida sobre alugar o seu quarto. Mário está desanimado sobre a ideia de ir ao cinema. Mas muda de opinião após os amigos insistirem.	  	Os amigos de Mário conversam e falam sobre emprego e a falta de dinheiro Mário pergunta da casa deles. Soninha diz que queria falar sobre o assunto pois um amigo queria alugar o quarto de Mário. Mário concorda e diz que tudo bem, contanto que o inquilino não faça bagunça Soninha convida Mário para irem ao cinema. Ele se nega, mas os amigos o convencem.
42 – Edu, Klaus, Gorda e Soninha assistem a um filme no cinema. Mário passa por um constrangimento	00:48:42 – 00:49:37	Mário está animado sentado na cadeira do cinema. Soninha pergunta se Mário está bem, ele diz que está animado. Um homem pede para sentar-se na fileira de Mário, e Soninha avisa que não é possível por causa de Mário.		Som diegético do cinema O Homem insiste e Mário começa a tentar se explicar. A irmã de Mário grita que ele é paralítico.

				
43- Klaus,e Mário passeiam fora do cinema	00:49:38 – 00:50:10	Klaus empurra a cadeira de Mário e conversa sobre a sua banda. Eles param em frente a um painel de luzes.		Klaus e Mário conversam na rua sobre viagens Início de trilha sonora animada
44 - Klaus, Ana, Soninha e Mário passeiam no parque de diversões	00:50:11 – 00:50:35			
45 – Mário na montanha russa	00:50:36 – 00:50:46	Mário em primeiro plano em uma poltrona de um brinquedo Montanha Russa; Ele possui um semblante abatido, triste e desanimado. Apenas a sua cabeça se mexe.		Trilha sonora triste Mário diz que temia que tudo fosse acabar
46 – Visão de Arnaldo se jogando com a cadeira de rodas no rio	00:50:47 – 00:51:04	Arnaldo empurra a sua cadeira em direção ao rio.		Trilha sonora pesada e triste

				
47 – Mário e Beto no hospital conversam sobre o suicídio de Arnaldo.	00:51:04 – 00:52:52	<p>Primeiro plano do rosto de Mário se indagando sobre a morte de Arnaldo.</p> <p>Ele conversa com Beto sobre a morte de Arnaldo. Ele está confuso sobre o que aconteceu.</p> <p>Mário observa uma folha em branco que Beto mostra para ele. Mário se irrita com o que Beto diz e bate com a mão em cima do papel.</p>	  	<p>Mário pergunta como Arnaldo se matou e o porquê.</p> <p>Beto diz que não fazia diferença. Eles conversam sobre o nada e sobre os sentimentos manifestados em papel</p> <p>Mário diz que não tem paciência para isso e pergunta o que isso tem a ver com a morte do Arnaldo. Beto diz que não tem nada a ver.</p>
48 – Lembrança de Mário criança com seu pai.	00:52:53 – 00:53:30			

<p>49 – Mário e Ana na universidade ouvindo a mãe de Mário falar sobre seu marido em uma assembléia</p>	<p>00:53:31 - 00:54:56</p>			
<p>50 – Mário em uma maca com sua mãe ao lado</p>	<p>00:54:57 – 00:55:09</p>	<p>Primeiro plano do rosto de Mário sendo acariciado pela sua mãe. Ele possui a cabeça enfaixada e um olhar triste.</p>		<p>Mário reflete sobre a perda do pai.</p>
<p>51 – Mário conversando com Gisela no hospital, Edu o carrega para a cadeira.</p>	<p>00:55:10 – 00:56:39</p>	<p>Mário fala sobre Arnaldo para Gisela.</p> <p>Gisela tenta fazer com que ele perceba que já superou algumas etapas desta fase difícil em que se encontra.</p> <p>Mário é carregado por Edu, ele está triste e desanimado. O seu</p> <p>Seu corpo parece pesado.</p>	  	<p>Mário se lamenta por estar passando por isso</p> <p>Gisela sugere para ele se lembrar do dia em que aconteceu o acidente</p> <p>Ele diz que não quer pensar nisso. E que se matar é a solução.</p> <p>Ela pergunta se ele quer mesmo fazer isso</p> <p>Mário se aborrece com Gisela</p>

		<p>Edu coloca Mário na cadeira de rodas.</p> <p>Mário arrasta a sua cadeira para perto de Gisela. Ele empurra a cadeira com os braços.</p>		
<p>52 – Edu substitui a foto no quarto de Mário por uma imagem em branco</p>	<p>00:56:40 – 00:57:05</p>	<p>Mário parece satisfeito com a troca de quadros. Ele está sentado na cadeira de rodas e parece relaxado.</p>		<p>Trilha sonora não diegética</p> <p>Edu pergunta se está bom o quadro para Mário</p> <p>Mário diz que está legal</p>
<p>53 – Mário contempla a imagem em branco</p>	<p>00:57:06 – 00:57:20</p>	<p>Mário observa o quadro em branco com atenção e parece intrigado com o que vê.</p>		<p>Trilha sonora tensa e acelerada</p>
<p>54 - Mário no atelier de Beto</p>	<p>00:57:21 – 00:58:54</p>	<p>Mário conversa sobre Arnaldo no atelier de Beto. Ele parece triste, cabisbaixo.</p> <p>Mário se irrita com o que Beto diz para ele. Ele reage com a cabeça.</p>		<p>Mário diz que precisava falar com Beto</p> <p>Eles conversam sobre Arnaldo</p> <p>Beto diz que Mário quer que ele lhe apoie e tenha pena dele</p>

				<p>Mário diz que não precisa de pena</p> <p>Beto e Mário discutem. E Beto diz que ele não entendeu nada. E que ninguém vai acabar com o medo dele.</p>
<p>55- Mário e Ana montando acampamento na universidade e enfrentando a polícia</p>	<p>00:58:55 01:01:07</p>			
<p>56 – Reunião dos estudantes com o reitor; o Reitor não atende as demandas</p>	<p>01:01:08 – 01:02:11</p>			
<p>57 – Ana e Mário na barraca; Klaus chega na barraca; Mário e Ana brigam.</p>	<p>01:02:11 – 01:03:39</p>			

<p>58- Mário sai da barraca e vê os policiais batendo nos estudantes;</p>	<p>01:03:40 - 01:04:44</p>			
<p>59 – Mário na cama do hospital após o acidente</p>	<p>01:04:45 – 01:05:12</p>	<p>Transição da cortina de fumaça para Mário deitado em uma maca. A câmera se aproxima dele até enquadrar o seu rosto em primeiro plano. Ele não esboça reação alguma, está parado, inerte, com o corpo rígido.</p> <p>As luzes se acendem parcialmente e a câmera se afasta, enquadrando a enfermeira.</p> <p>Corta para uma imagem de ruído de televisão analógica.</p>	  	<p>Trilha sonora não diegética</p> <p>Mário em voz in off falando sobre Ana e se perguntando por onde ela anda</p>
<p>60 – Mário no quarto com sua irmã. Ela lhe entrega o lenço</p>	<p>01:05:13 – 01:06:29</p>	<p>Mário sozinho em seu quarto.</p> <p>A sua irmã entra no quarto e conversa com ele.</p>		<p>A irmã de Mário começa a conversar com ele</p> <p>Ele pede para ela desligar a TV</p> <p>Ela pergunta o porquê de ele ter tirado o quadro da parede</p>

		<p>Mário reage à conversa e fica intrigado quando ela menciona a moça do lenço, Ângela.</p>		<p>Ele diz que precisa encontrar as imagens</p> <p>Ela pergunta que imagens, ele diz que ainda não sabe</p> <p>A irmã de Mário mostra o lenço de Ângela e lê a carta dela para ele. Na carta ela o convida para assisti-la no seu espetáculo</p>
<p>61- Mário assistindo a performance de Ângela</p>	<p>01:06:36 – 01:08:58</p>	<p>Mário observa a apresentação de Ângela na plateia. Ele está sentado em uma cadeira comum.</p> <p>Mário está atento, e as suas reações são filmadas em primeiro plano</p>		<p>Trilha sonora agitada diegética</p>

<p>62- Mário no quarto do hospital enxergando o sol com a ajuda de seus amigos</p>	<p>01:08:59 – 01:09:14</p>	<p>Mário observando o sol através de um espelho segurado por Gorda.</p> <p>Ele está deitado em uma cama do hospital, com o corpo rígido, e a cabeça ereta, sem fazer movimentos.</p> <p>Mário sorri quando consegue enxergar o sol e o seu rosto se ilumina em primeiro plano.</p>	  	<p>Mário animado ao ver o sol através do espelho segurado pelos seus amigos</p>
<p>63 – Ana e Mário juntos na cama juntos; Ela entrega um lenço de presente para ele</p>	<p>01:09:15 – 01:11:22</p>			
<p>64 – Mário e Ana passeando pelas ruas e conversando sobre sonhos</p>	<p>01:11:23 - 01:13:36</p>			

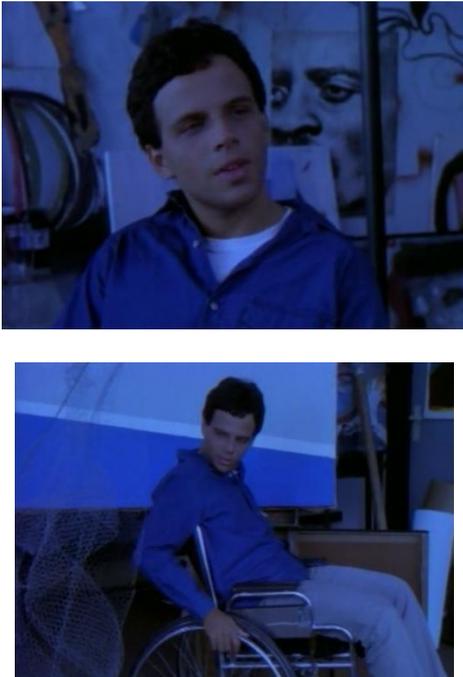
<p>65 – Mário e Beto conversam sobre Ângela enquanto Beto faz uma obra.</p>	<p>01:13:37 – 01:15:08</p>	<p>Mário conversa com Beto em seu atelier.</p> <p>Eles conversam sobre Ângela. Mário parece irritado com os rumos da conversa.</p>	    	<p>Mário pergunta mais sobre Ângela para Beto</p> <p>Mário diz que achou ela bonita.</p> <p>Beto pergunta porque Mário não falou com Ângela</p> <p>Mário se irrita com a conversa e acaba debochando de Beto</p> <p>Beto diz que ele deveria falar com ela</p>
---	----------------------------	--	---	--

<p>66 – Mário vai ao teatro com Edu, para conversar com Ângela</p>	<p>01:15:09 – 01:16:31</p>	<p>Mário está prestes a encontrar Ângela e está nervoso.</p> <p>Edu o acompanha e empurra a sua cadeira.</p> <p>Mário observa Ângela de longe, mas não tem coragem de abordá-la</p> <p>Ele desiste de falar com ela após vê-la conversando com outro homem.</p> <p>Mário pede para Edu o levar para casa.</p>		<p>Trilha sonora não diegética</p> <p>Edu pergunta para Mário quando ele vai se aproximar</p> <p>Mário briga com Edu que está ouvindo jogo em um radinho</p> <p>Trilha sonora de suspense</p> <p>Mário pede para Edu ir devagar Um homem chama por Ângela ela se vira e o abraça</p> <p>Mário diz para eles irem embora</p>
--	----------------------------	---	---	---

<p>67 – Mário liga para Ana</p>	<p>01:16:32 – 01:16:52</p>	<p>Mário disca o número de telefone de Ana. O foco é em sua mão que digita com dificuldade.</p> <p>Ele conversa com ela.</p>		<p>Mário liga para Ana e a convida para sair</p>
<p>68 – Ana e Mário no restaurante do aeroporto</p>	<p>01:17:02 – 01:18:27</p>	<p>Ana e Mário estão em um restaurante no aeroporto. Mário conversa com ela sobre o relacionamento deles.</p> <p>Eles conversam sobre o relacionamento deles</p> <p>Ele parece seguro ao conversar com ela.</p>		<p>Ana pergunta porque Mário queria vê-la. Ele diz que queria pedir desculpas</p> <p>Mário diz que ainda gosta dela e a ama. Ana diz que não é verdade</p> <p>Eles começam a discutir quando Mário diz que ela é uma mulher casada</p>
<p>69 – Ana empurra a cadeira de Mário; eles brigam</p>	<p>01:18:28 – 01:19:13</p>	<p>Ana empurra a cadeira de Mário. Ela conta para ele que está grávida.</p> <p>Ele se incomoda e reage com raiva.</p>		<p>Ana diz para Mário que ela está grávida</p> <p>Mário começa a resmungar sobre Ana ter um filho</p> <p>Ele diz que é uma loucura</p> <p>Ana se despede de Mário e o deixa sozinho</p>

		<p>Ana deixa Mário sozinho e vai embora.</p> <p>Mário observa sozinho os aviões por meio de uma vidraça.</p>		<p>Início de trilha sonora musical</p>
<p>70 – O sonho de Mário com Ana na caverna. Ele vê um brilho colorido.</p>	<p>01:19:14 - 01:20:48</p>			
<p>71 – Mário acorda do sonho, e sai de casa.</p>	<p>01:20:48 – 01:22:22</p>			
<p>72 – Ana surpreende Mário no parque</p>	<p>01:22:22 – 01:23:38</p>			

73 – Mário no parque à noite com Ana	01:23:39 – 01:25:13			
74 – Mário na lanchonete; Ele observa Ana de longe	01:25:14 – 01:26:54			
75 – Klaus chama Mário para tocar	01:26:55 – 01:28:06			
76 – Show de Klaus e Mário	01:28:07 – 01:30:08			
77 – Mário conversa com Gorda depois do show	01:30:09 – 01:31:19			

<p>78 – Os amigos de Mário tomam banho no rio</p>	<p>01:31:20 – 01:31:53</p>			
<p>79 – Mário se prepara para pular/ Ele pula e bate a cabeça em uma pedra</p>	<p>01:31:54 - 01:32:26</p>			
<p>80 – Mário assiste o momento de sua queda</p>	<p>01:32:27 – 01:32:42</p>	<p>Mário observa o momento da sua queda no quadro branco.</p> <p>Ele parece surpreso e assustado.</p>		<p>Trilha sonora musical agitada</p>
<p>81 – Mário e Beto conversando no atelier de Beto</p>	<p>01:32:43 – 01:33:56</p>	<p>Mário comenta com Beto sobre as imagens que viu.</p> <p>Ele parece mais seguro, passeia com a cadeira em volta do atelier de Beto.</p>		<p>Mário conversa com Beto sobre a lembrança do seu acidente.</p> <p>Ele diz que quer registrar tudo a partir de agora</p>

		<p>Fala de forma descontrainda e animada.</p> <p>Beto indaga Mário sobre ele falar com Ângela e Mário adquire um tom mais sério e decidido.</p>	  	<p>Eles conversam sobre os quadros do Beto e a sua relação com eles</p> <p>Beto pergunta se Mário já falou com Ângela</p>
<p>82 – Mário fala com Angela</p>	<p>01:33:56 – 01:34:30</p>	<p>Mário vai ao encontro de Ângela. Ele a aborda no teatro.</p> <p>Ela se aproxima e conversa com ele.</p>	 	<p>Mário chama por Ângela</p> <p>Ela responde e ele pergunta se ela lembra dele</p> <p>Ela diz que sim</p>

<p>83 – Mário se toca sozinho; Ângela toca o seu corpo.</p>	<p>01:34:31 – 01:36:03</p>	<p>Mário nu sentado em uma cama. Ele faz força e consegue levantar a sua perna.</p> <p>Mário possui um semblante de prazer, e parece relaxado</p> <p>Mário acaricia a sua pele, e a sua perna.</p> <p>Mário se toca com as suas mãos.</p> <p>Ângela toca o rosto de Mário.</p> <p>Os planos mostram os detalhes das ações de Mário.</p>	    	<p>Som do ventilador</p>
---	--------------------------------	---	---	--------------------------

Ângela toca o corpo de Mário e o beija.



<p>84 – Mário e Angela conversam</p>	<p>01:36:04 – 01:36:47</p>	<p>Primeiro plano do rosto de Mário sorrindo, e relaxado. Ele conversa com Ana.</p> <p>Ângela responde dizendo que também achava que ele nunca mais iria andar</p>		<p>Beto pergunta porque Ângela usa maquiagem forte. Ela diz que é porque gosta</p> <p>Mário diz que achava que nunca mais iria ter relações sexuais com uma mulher.</p>
<p>85 – Os amigos se despedem da casa.</p>	<p>01:36:48 – 01:37:53</p>	<p>Mário conversa com Gorda, Soninha e Klaus sobre a casa. Eles fazem a mudança e Mário observa.</p> <p>Klaus empurra a cadeira de Mário em direção à casa.</p>	  	<p>Mário e os amigos conversam sobre a mudança da casa</p> <p>Mário diz que vai entrar na casa com Klaus e se despede dos amigos</p> <p>Início de trilha sonora musical</p>
<p>86 – Mário e Klaus entram na casa e conversam</p>	<p>01:37:54 – 01:40:56</p>	<p>Klaus empurra a cadeira de Mário pela casa.</p> <p>Mário reage ao que Klaus diz, movimentando a cabeça.</p>		<p>Trilha sonora musical</p> <p>Mário comenta sobre a bagunça da casa com Klaus</p>

		<p>Mário sorri ao observar a casa.</p> <p>Klaus acha as botas de Mário. Mário pede para Klaus colocar elas para ele.</p> <p>Mário sorri para o amigo.</p> <p>Eles conversam sobre o futuro. E Klaus fala sobre a confusão em sua vida.</p>	  	<p>Mário pergunta sobre o destino de Gorda. Klaus diz que ela vai fazer outra faculdade</p> <p>Klaus diz que Soninha vai para os estados unidos</p> <p>Eles riem e se lembram de momentos na casa</p> <p>Klaus mostra as “botas da coragem” para Mário e as calça no amigo</p> <p>Mário pergunta sobre Klaus. Ele diz que não sabe o que fazer ainda</p>
<p>87 - Mário observa o quadro em branco</p>	<p>01:40:57 – 01:41:05</p>	<p>Zoom out do quadro em branco revelando Mário deitado em sua cama. Ele observa o quadro em branco</p> <p>Primeiro plano do rosto de Mário contemplando o quadro em branco. Ele fecha os olhos.</p>	 	<p>Trilha sonora musical</p>

<p>88 – Mário enxerga o brilho colorido antes de pular no rio.</p>	<p>01:41:06 – 01:41:30</p>	<p>O brilho/cristal se quebra quando Mário pula no rio.</p>		
<p>89 – Mário debaixo d'água juntando os cacos do cristal</p>	<p>01:41:31 - 01:42:33</p>			
<p>90 – Mário escrevendo na máquina de escrever. Ana o visita e despede-se dele.</p>	<p>01:42:34 – 01:45:07</p>	<p>Mário escreve em sua máquina de escrever adaptada.</p> <p>Ana o surpreende e ele reage sorrindo à chegada dela.</p> <p>Ana diz que veio dar um abraço em Mário comenta que ele pode continuar à máquina.</p> <p>Mário diz que tudo bem porque está fazendo isso o dia inteiro</p> <p>Ele movimenta a sua cadeira e se afasta da mesa.</p>	  	<p>Som da máquina de escrever de Mário</p> <p>Ela diz que veio se despedir e que vai para Recife.</p> <p>Eles conversam amigavelmente. E pedem desculpas um ao outro.</p> <p>Mário diz que passa para a máquina de escrever tudo o que vê na parede branca</p>

Ele sorri e abre os braços para ela que senta em seu colo e conversa com ele.

Mário parece animado e explica para Ana o seu quadro branco.

Ana chega com o rosto bem próximo do rosto de Mário e quase o beija.



Ana diz que admira muito Mário por estar passando por tudo sozinho

Mário começa a falar e Ana o interrompe

Ela se despede de Mário.

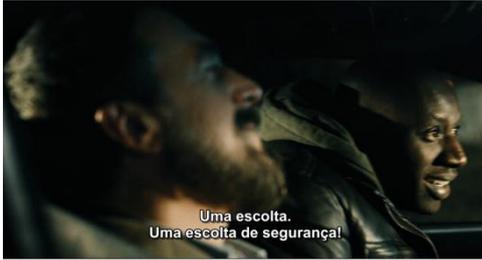
<p>91 – A família de Mário comemora o ano novo</p>	<p>01:45:15 – 01:46:28</p>	<p>Mário está concentrado digitando em sua máquina de escrever.</p> <p>A sua mãe entra no quarto acompanhada de seus amigos e diz feliz ano novo a ele.</p> <p>Os amigos entram no quarto e abraçam Mário que sorri animado.</p> <p>Todos cantam felizes e animados e depois saem, permanecendo no quarto de Mário apenas sua mãe e Klaus</p> <p>Mário levanta o braço em direção a Klaus desejando-lhe feliz ano novo.</p> <p>Mário se despede de sua mãe e diz que logo mais vai sair do quarto, para se juntar ao grupo que está na sala comemorando a chegada no Ano Novo.</p>	    	<p>Noite de Ano Novo</p> <p>Mário saúda Klaus com um “feliz ano novo”</p> <p>Klaus pergunta se Mário quer que ele feche a porta</p>
---	----------------------------	--	---	---

				
92 – Mário escrevendo na máquina de escrever enquanto contempla o quadro em branco.	01:46:28 – 01:47:03	Mário fica sozinho no quarto, pensativo. Ele desliga a luz do abajur e volta a escrever. Mário olha em direção ao quadro em branco. Fade out.	  	Início de trilha sonora Mário em voz <i>off</i> enquanto digita na máquina de escrever: - “Um dia tudo perdeu o sentido e desejei a minha própria morte. Mas nem de me matar eu era capaz. Tinha de sofrer e estar só. Tão só que até o meu corpo me abandonara”.

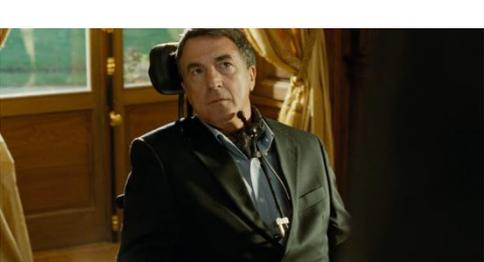
INTOUCHABLES

A numeração é correspondente às cenas em que Philippe aparece. O filme foi dividido e listado em sequências (resultando em 72 sequências). As cenas não listadas e, portanto, não enumeradas, são correspondentes a cenas em que Philippe não está em quadro.

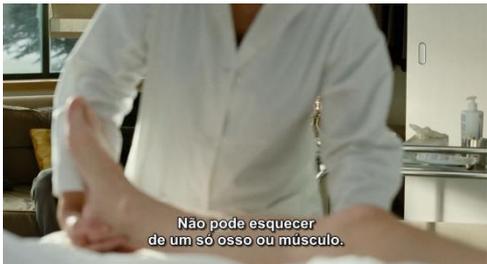
SEQUÊNCIA E PLANOS	TEMPO	DESCRIÇÃO DA MOVIMENTAÇÃO DOS CORPOS	FRAMES	SOME E DIÁLOGOS
1.1 Philippe e Driss dentro do carro Planos 1-48	00:00:37 – 00:03:00	<p>Cena inicial. Fade in para Driss e Philippe no carro. Driss dirige.</p> <p>Philippe possui um semblante sério, olha pela janela. Ele é enquadrado em primeiro plano lateral.</p> <p>Driss acelera com o carro. Philippe olha para Driss animado. Philippe mexe a cabeça levemente.</p>	  <p>- Philippe? - Apostado.</p>	<p>Trilha sonora musical com piano</p> <p>Driss avista a polícia em perseguição e aposta 100 euros com Philippe que ele irá conseguir se livrar da polícia</p>
1.2 Philippe e Driss são parados pela Polícia Planos 49-88	00:03:00 – 00:05:20	<p>Philippe possui o corpo ereto, olha para Driss com preocupação após perceber que a polícia os persegue.</p> <p>A polícia para o carro. Driss e Philippe apostam.</p> <p>Driss é rendido e avisa que Philippe é deficiente.</p> <p>Uma policial confirma existir uma cadeira de rodas no porta-malas do carro de Philippe. Philippe começa a simular uma convulsão.</p> <p>Ele se debate e começa a arfar, respirando fortemente. Ele tosse e se debate.</p>	 <p>Salam do carro! Mãos no capô!</p>  <p>Tem uma cadeira de rodas na mala! Ele é deficiente! Confira!</p>	<p>A polícia os rendem, e cercam o carro.</p> <p>Driss sai do carro e é rendido. Ele avisa à polícia que Philippe é deficiente e não pode se mexer. A polícia desconfia e pressiona Driss.</p> <p>Driss avisa que estava indo ao hospital porque Philippe está sofrendo um AVC (acidente vascular cerebral).</p>

		<p>Os policiais combinam de escoltá-los.</p> <p>Driss limpa Philippe que sorri. Eles riem.</p>	 <p>- É por isso que estou aqui! - Acho que temos um problema.</p>   <p>Philippe, isso é nojento!</p>	<p>Os policiais se assustam e concordam em seguir escoltando o carro.</p> <p>Driss comemora com Philippe no carro e coloca uma música.</p>
<p>1.3 Título do filme</p>	<p>00:05:21 – 00:06:47</p>	<p>Driss e Philippe no carro enquanto escutam música.</p> <p>Philippe sorri enquanto Driss dança. Ele vira, balança a cabeça para frente e para trás enquanto canta a música.</p> <p>Philippe dança feliz balançando a cabeça no ritmo da música</p>	 <p>Uma escolta. Uma escolta de segurança!</p>  <p>Musie LUDOVICO EINAUDI</p>	<p>Música diegética do carro tocando ao fundo</p> <p>Driss canta junto com a música</p>
<p>1.4 Continuação da sequência pós título. Philippe e Driss na frente do hospital</p> <p>Planos 108-114</p>	<p>00:06:48 – 00:07:36</p>	<p>Os policiais conversam com Philippe que finge um estado de dor.</p> <p>Philippe deixa o pescoço ereto e volta a arfar intensamente</p>	 <p>Ai vem ele.</p>	<p>Philippe e Driss riem antes da polícia abordá-los.</p>

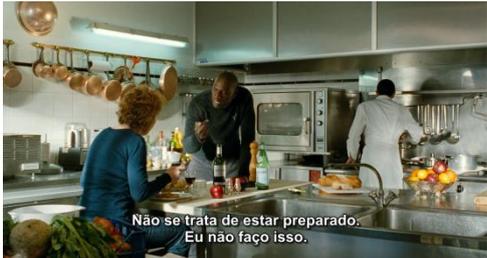
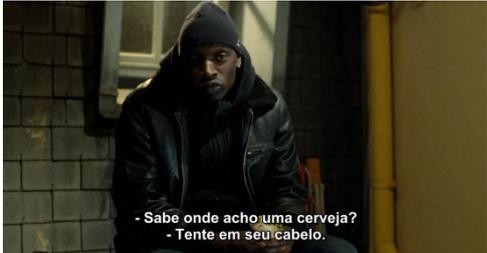
		<p>Após os policiais saírem, Driss acende um cigarro e o leva até a boca de Philippe que traga.</p>	 <p>Já cuidamos disso. A maca virá em um segundo.</p>	
<p>2 Entrevista de Emprego</p>	<p>00:07:53 – 00:13:05</p>	<p>Magalie entrevista candidatos a enfermeiro/cuidador de Philippe. Plano médio dos dois. Ela conversa com os candidatos enquanto ele os encara sério.</p> <p>Philippe possui o corpo estático na cadeira. Possui um aspecto elegante e sério. Ele observa os candidatos.</p> <p>Philippe faz comentários engraçados para Magalie. Eles sorriem.</p> <p>Driss adentra a sala para a entrevista e conversa com Magalie.</p> <p>Driss responde às perguntas de Magalie. Philippe começa a responder Driss sobre música.</p> <p>Philippe sorri e debocha de Driss. Após Driss fazer comentários sobre seu humor, Philippe adquire um tom sério.</p>	 <p>Você verificará isso, Magalie. Mas eu não penso assim.</p> <p>Não acho que sou ignorante quando se trata de música.</p> <p>Contudo, eu sou um especialista.</p>	<p>Trilha sonora musical de piano</p> <p>Os entrevistados para o trabalho falam sobre as suas experiências e currículo</p> <p>Driss diz que não aguenta mais esperar para ser atendido</p> <p>Driss demanda que o seu documento seja assinado. Magalie pergunta se ele possui referências e ele começa a mencionar bandas de 'soul' e 'disco'. Philippe interage com ele e pergunta se ele conhece alguns compositores clássicos.</p>

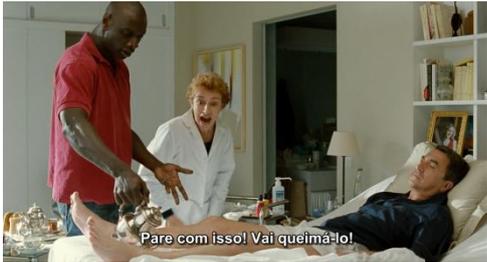
		<p>Driss flerta com Magalie e Philippe ri da investida.</p> <p>Philippe se movimenta com a sua cadeira em direção a Driss, e conversa olhando-o de forma séria.</p> <p>Eles combinam de Driss voltar no dia seguinte.</p>	    	<p>Driss provoca Philippe, dizendo que o empresário não conhece humor, nem música</p> <p>Driss explica que precisa da previdência.</p> <p>Philippe acerta de assinar o documento de Driss no outro dia.</p>
<p>3 – Ponto de vista do Driss e sua família</p>	<p>00:13:06 – 00:13:31</p>			

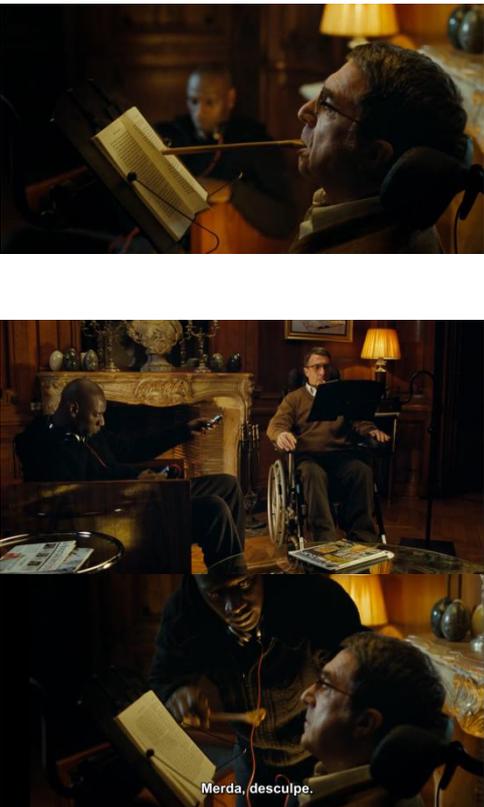
<p>4- Conflitos familiares de Driss</p>	<p>00:13:32 – 00:17:24</p>			
<p>5 – Driss entre amigos</p>	<p>00:17:25 – 00:18:54</p>			
<p>6 –Driss na cidade e na casa de Philippe</p>	<p>00:18:55 – 00:21:27</p>			
<p>7 - Philippe e Driss reencontrando-se no quarto</p>	<p>00:21:28 – 00:22:53</p>	<p>Driss chega no quarto de Philippe. Philippe está deitado na cama, sendo cuidado por dois terapeutas.</p> <p>Ele conversa com Driss enquanto os terapeutas movimentam o seu corpo, que embora imóvel, é bastante articulado.</p> <p>Philippe varia o seu humor enquanto fala com Driss. Ele varia entre sorrir e estar sério.</p>		<p>Trilha sonora clássica diegética</p> <p>Philippe avisa que o documento está assinado mas desafia Driss a trabalhar por um mês</p>

<p>8 – O banho de Philippe</p>	<p>00:22:54 – 00:24:38</p>	<p>A terapeuta articula a perna de Philippe enquanto explica os cuidados dele para Driss.</p> <p>Philippe observa tudo ávido, porém mexe pouco a cabeça.</p> <p>Driss carrega Philippe a fim de colocá-lo na cadeira. O seu corpo rígido é exercitado.</p> <p>Após Driss colocá-lo na cadeira, o corpo de Philippe sobrecarrega e seu tronco vira e cai para frente por não estar preso à cadeira.</p> <p>Durante o banho, Philippe fica atento ao que Driss está fazendo e critica os seus modos. O corpo de Philippe está relaxado, sentado na cadeira de banho.</p>	     	<p>Driss é avisado sobre não deixar Philippe solto na cadeira pois ele pode cair</p> <p>Driss reclamam que o xampu não faz espuma, e é avisado que trocou o creme dos pés pelo xampu.</p>
--------------------------------	----------------------------	--	--	---

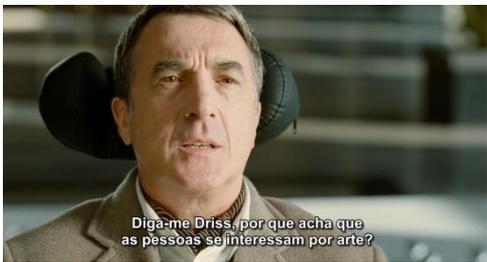
		<p>Driss troca o xampu pelo sabonete. Philippe debocha da situação.</p>	 <p>Estou em treinamento.</p> <p>Ok, continue. Não vou ficar 2 horas aqui.</p>	<p>Philippe reclama sobre estar muito tempo debaixo do chuveiro</p>
<p>9 - As meias de Philippe</p>	<p>00:24:39 – 00:24:44</p>	<p>Philippe é enquadrado em plano médio, ele conversa com Driss sobre as suas meias de compressão.</p> <p>Philippe se diverte com a reação de Driss.</p> <p>Driss veste as meias em Philippe. Enquanto isso, Philippe o observa mais de perto, olhando para baixo.</p>	 <p>- Vai dar conta? - Claro, ele vai.</p> <p>e eu desmaiarei.</p> <p>Vamos esperar mais um tempo pra isso.</p>	<p>Philippe explica sobre o uso de suas meias evitarem que ele desmaie. Driss protesta sobre não querer colocar as meias em Philippe.</p> <p>Philippe debocha dos brincos de Driss. Eles conversam sobre outra luva (luva de higiene) e Driss se indigna com a função.</p>

10 – Driss na cozinha da casa de Philippe, conversando	00:26:23 – 00:27:03		 <p>Não se trata de estar preparado. Eu não faço isso.</p>	
11 – Driss no terraço	00:27:04 – 00:27:41		 <p>- Sabe onde acho uma cerveja? - Tente em seu cabelo.</p>	
12 Philippe sendo massageado pelo Driss	00:27:42 – 00:28:44	<p>Driss articula os membros de Philippe, e os massageia. Philippe está deitado na cama, com o tronco um pouco levantando, projetado para frente e apoiado sobre. Suas pernas, esticadas sobre a cama, são massageadas por Driss.</p> <p>Ele está de olhos fechados</p> <p>Driss derruba água quente na perna de Philippe que não reage.</p> <p>Ele começa a brincar com a perna de Philippe, que está sério.</p>	    <p>Está se divertindo?</p>	<p>Trilha sonora ao ritmo de 'disco music' (ritmo dançante)</p> <p>Philippe pergunta se Driss está se divertindo ao queimar a sua perna.</p> <p>A enfermeira briga com Driss</p>

				
<p>13 – Philippe lendo as cartas</p>	<p>00:28:45 – 00:29:24</p>	<p>Driss e Philippe estão no escritório na casa do empresário. Driss mostra cartas a Philippe.</p> <p>Philippe está sentado em sua cadeira e lê o papel que Driss exhibe para ele.</p> <p>Philippe reage diferente a uma carta e a encaminha para o arquivo pessoal.</p>	    	<p>Philippe indica onde Driss deve colocar as suas correspondências</p> <p>Ele indica a carta particular para uma pasta. E indica um anúncio de massagista para o lixo.</p> <p>Driss pergunta se eles não podem ter uma lista de prostitutas</p> <p>*Trilha sonora da cena anterior é retomada*</p>

<p>14 – Almoço de Philippe</p>	<p>00:29:25 – 00:29:42</p>	<p>Driss dá comida na boca de Philippe.</p> <p>Philippe está sentado à mesa, e espera Driss levar a comida até a sua boca.</p> <p>Driss se distrai com Magalie e passa a errar a boca de Philippe, que fica impaciente e reclama com Driss.</p>		<p>Trilha sonora disco</p> <p>Magalie saúda Driss e Philippe.</p> <p>Philippe reclama da desatenção de Driss, que fica com o olhar preso em Magalie</p>
<p>15 – Philippe lendo</p>	<p>00:29:43 – 00:29:58</p>	<p>Philippe lê um livro, ele vira as páginas com um objeto adaptado as suas necessidades e que manuseia com a boca.</p> <p>Está concentrado.</p> <p>Driss ouve música e coloca o celular no ouvido de Philippe. Além disso, ele segura o objeto que está na boca de Philippe, para ele então falar.</p>		<p>Trilha sonora diegética</p> <p>Driss pede desculpas por se atrapalhar com o telefone</p>
<p>16 – Driss na banheira</p>	<p>00:29:58 – 00:31:02</p>			

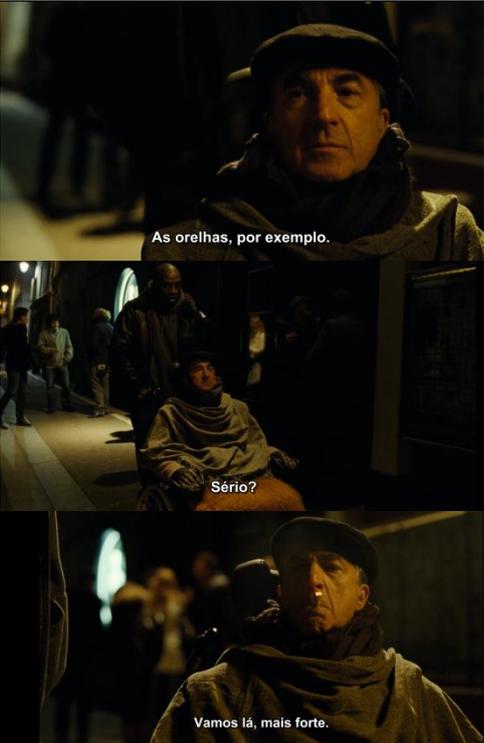
<p>17 – Philippe no carro e o estacionamento</p>	<p>00:31:03 – 00:32:31</p>	<p>Philippe está sentado em sua cadeira aguardando ser colocado no carro. Driss reclama sobre o carro.</p> <p>Driss sugere que eles usem outro carro. Philippe explica que ele precisa ser prático, mas não se nega.</p> <p>Driss se empolga com o carro, Philippe sorri animado.</p> <p>Driss reclama do homem que estaciona o carro na frente da casa de Philippe. Philippe observa tudo tenso.</p>		<p>Driss reclama do carro de Philippe e escolhe o carro de modelo esportivo</p> <p>Philippe explica que o vizinho estaciona na vaga deles.</p>
--	----------------------------	---	--	--

			 <p>É assim que se faz.</p>	
<p>18 – Driss e Philippe na galeria de arte</p>	<p>00:32:32 – 00:34:29</p>	<p>Philippe observa uma pintura em uma galeria.</p> <p>Ele está posicionado de frente para a obra, e parece intrigado. Driss reclama com Philippe sobre o preço da obra.</p> <p>Philippe pede um M&M para Driss.</p> <p>Driss brinca com Philippe que se incomoda.</p>	  <p>Diga-me Driss, por que acha que as pessoas se interessam por arte?</p>  <p>Porque é a única coisa que alguém deixa.</p>  <p>Desculpe, eu me enganei sobre o preço.</p>  <p>São 41.500 euros.</p>	<p>Driss reclama que Philippe está demorando muito apreciando a obra, e debocha dela.</p> <p>Ele reclama com Philippe sobre o preço e o conceito da obra de arte.</p> <p>Philippe pede um doce a Driss. Driss fica brincando com Philippe até dar um doce para ele</p> <p>A mulher da galeria avisa que o preço da obra é mais alto e Philippe diz que vai levar, para a indignação de Driss.</p>

		Philippe fica sério com as piadas do amigo e cuidador.		
<p>19 – Philippe conversando no café sobre negócios</p>	<p>00:34:29 – 00:35:25</p>	<p>Philippe está no café sozinho, enquanto Driss o espera do lado de fora fumando.</p> <p>Philippe conversa com seu amigo sobre Driss. Ele reage com expressões faciais ao longo da conversa. Philippe parece preocupado com o que o amigo lhe diz.</p>	    	<p>Philippe e seu amigo conversam sobre Driss ser perigoso. Ele informa Philippe sobre o passado de Driss, sobre ele ter sido preso.</p> <p>Philippe diz que gosta de Driss, porque o cuidado não demonstra sentir pena dele, como a maioria das pessoas.</p>

				
20 – Driss e Magalie	00:26:23 – 00:27:03			
21 – Philippe redigindo cartas	00:37:39 – 00:37:59	<p>Philippe está perto da lareira ditando uma carta para Magalie escrever.</p> <p>Ele parece concentrado e seu corpo está relaxado.</p>		<p>Philippe ditando a sua carta cheia de poesia para a mulher com quem se corresponde, enquanto Magalie, sua secretária particular anota tudo.</p>
22 – Philippe passando mal à noite	00:39:28 – 00:42:18	<p>Philippe está passando mal em sua cama, respirando com dificuldade e em sofrimento. Driss o socorre.</p> <p>Philippe reclama de dor, ele está bastante agitado, e parece sentir dores. Driss o acalma.</p> <p>Philippe começa a tremer-se, e a sentir dores. Driss acende um cigarro de maconha e o oferece para Philippe. Driss coloca o cigarro na boca de Philippe que traga.</p>	 	<p>Philippe arfando intensamente enquanto Driss tenta controlar a situação.</p> <p>Driss acalma Philippe.</p> <p>Philippe volta a arfar e dizer que está sem ar</p>

		<p>Philippe volta a estar agitado, e Driss o carrega colocando-o na cadeira. Philippe se surpreende.</p> <p>Driss agasalha Philippe e o leva para fora do quarto</p>	  	
<p>23 – Philippe e Driss passeando de madrugada</p>	<p>00:42:19 – 00:44:48</p>	<p>Driss empurra a cadeira de Philippe pelas ruas de Paris. Ele o leva para um passeio.</p>	  	<p>Philippe diz que faz tempo que não anda em Paris à noite.</p> <p>Eles conversam.</p> <p>Philippe explica a Driss sobre os efeitos colaterais de seus remédios.</p> <p>Philippe e Driss conversam sobre a vida sexual de Philippe.</p> <p>Ele explica que suas orelhas podem ser uma zona erógena.</p>

		<p>Philippe sorri e parece estar relaxado. Ele observa o movimento da noite enquanto conversa com Driss que caminha empurrando a sua cadeira.</p>		<p>Driss oferece um cigarro para Philippe se acalmar. Philippe pede por mais.</p>
<p>24 – Philippe e Driss no restaurante conversando</p>	<p>00:44:49 – 00:48:58</p>	<p>Driss e Philippe conversam no restaurante. Philippe está na cadeira, ereto e mais animado, ele sorri e reage à conversa.</p> <p>Philippe se emociona falando sobre a sua esposa.</p> <p>Philippe sorri com o jeito de Driss.</p> <p>Driss coloca o canudo a boca de Philippe que reclama sobre estar com a boca seca.</p>		<p>Philippe e Driss conversam sobre as orelhas de Philippe.</p> <p>Philippe conta sobre a história com a sua esposa. Ele se emociona falando.</p> <p>Driss reclama da comida com o garçom e Philippe ri</p> <p>Philippe comenta sobre a sua relação com o parapente e sobre a sua lesão e a falta da sua mulher.</p>

		<p>Philippe reage sorrindo ao que Driss fala.</p>	  	<p>Philippe reclama sobre estar com a boca seca e com sede</p> <p>Philippe avisa que o período de teste de Driss se encerrou. Ele pede para Driss devolver o ovo que roubou. Driss diz que não o fez.</p>
<p>25 – Driss na escola com o irmão e na polícia</p>	<p>00:48:59 – 00:50:59</p>			
<p>26 – Philippe redigindo cartas com Magalie e Driss*/ Telefonema</p>	<p>00:51:00 – 00:54:39</p>	<p>Primeiro plano de Philippe descrevendo e ditando uma carta para Magalie que a escreve. Driss empurra um canudo para Philippe e reclama do conteúdo da carta de Philippe.</p> <p>Driss conversa com Philippe sobre a mulher com quem ele se corresponde.</p> <p>Driss fala para Philippe ligar para a mulher.</p>	 	<p>Philippe dita uma carta para Magalie cheia de citações e poesia.</p> <p>Driss reclama do tom da carta, e pergunta mais sobre o relacionamento de Philippe com Eleanore. Ele descobre que Philippe nunca a conheceu e se indigna.</p>

		<p>Philippe se mostra incomodado com as intromissões de Driss.</p> <p>Driss liga para a mulher. Philippe fica mexendo a cabeça em negação mas fala ao telefone, enquanto Driss segura o aparelho.</p>	   	<p>Driss pressiona Philippe a ligar para ela. Ele pega uma carta e descobre o número da mulher.</p> <p>Sob protestos de Philippe, Driss liga e uma moça responde do outro lado da linha.</p> <p>Philippe conversa com a mulher de forma entusiasmada. No entanto, outra mulher atende e diz que irá repassar a ligação para Eleanore.</p> <p>Philippe conversa com Eleanore</p>
<p>27 – Philippe na ópera com Driss</p>	<p>00:54: 40 – 0057:3 1</p>	<p>Philippe conversa com a mulher pelo celular através de um fone. Ele sorri e está animado, reage com movimentos leves da cabeça.</p> <p>Driss compra ingressos para a ópera e empurra a cadeira de Philippe.</p>	 	<p>Philippe continua a conversar com Eleanore pelo fone.</p> <p>Philippe fala de suas inseguranças para Driss em relação a Eleanore. Driss tenta o convencer de enviar uma foto.</p>

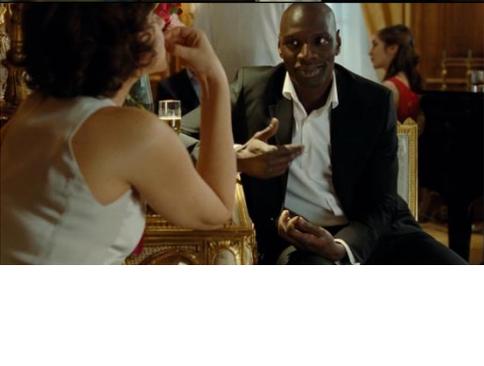
		<p>Philippe e Driss estão sentados no camarote. O empresário está sério mas sorri em resposta ao que Driss fala.</p> <p>Philippe mexe pouco a cabeça por conta da cadeira, e olha de canto para Driss que está ao seu lado.</p> <p>Driss ri da ópera com Philippe. Eles riem juntos.</p>	  	<p>Trilha sonora da ópera diegética</p> <p>Driss começa a rir da ópera. Philippe também ri em silêncio.</p>
<p>28 – Driss mostrando fotos de Philippe</p>	<p>00:57:32 – 00:58:16</p>	<p>Driss mostra fotos para Philippe. Philippe está sério e preocupado sobre a escolha da foto.</p>	 	<p>Driss e Philippe conversam sobre as fotos para enviar para Eleanore. Eles escolhem uma foto em que Philippe está na cadeira de rodas.</p>
<p>29 – Garota no quarto de Driss</p>	<p>00:48:59 – 00:50:59</p>	<p>Driss e a filha de Philippe conversam e acabam discutindo.</p>		

<p>30 – Philippe enviando a foto e conversando com Driss sobre a sua filha</p>	<p>00:58:42 – 01:00:15</p>	<p>Philippe pede para Yvonne trocar as fotos para uma em que ele não está na cadeira de rodas.</p> <p>Driss surge e reclama com Philippe sobre a sua filha. Philippe reage sério, e preocupado ao que Driss diz. Possui um olhar fechado.</p>	 <p>Troque esta fotografia pela outra.</p>  <p>- Eu estava pintando... - Você estava o quê?</p>  <p>Driss, não acho que esteja exagerando. Yvonne.</p>	<p>Philippe pede para que Yvonne troque a foto da cadeira de rodas por outra.</p> <p>Driss adentra a sala reclamando dos modos e jeitos da filha de Philippe. Ele concorda em repreender a filha.</p>
<p>31 – Driss cuidando de Philippe</p>	<p>01:00:16-01:00:42</p> <p>01:00:43 – 01:00:46</p> <p>01:00:47 – 01:00:50</p> <p>01:00:50-</p>	<p>Driss articula e movimentada as pernas de Philippe na cama.</p> <p>Driss carrega Philippe para o banho e Philippe reage sorrindo</p> <p>Philippe sorri enquanto Driss dá banho nele.</p> <p>Philippe rindo enquanto Driss penteia o seu cabelo.</p> <p>Driss veste a roupa de Philippe com cuidado, ajustando os seus sapatos</p>	  	<p>Trilha sonora não diegética animada</p>

	<p>01:00:53</p> <p>01:00:56 – 01:01:12</p> <p>Fim da sequência em 01:01:15</p>	<p>também.</p> <p>Driss dança com o corpo de Philippe enquanto o carrega no ar, fora da cadeira. Philippe sorri.</p>		
<p>32 – Philippe comprando terno para Driss</p>	<p>01:01:16 – 01:01:19</p>	<p>Philippe ri e observa Driss experimentando um terno</p>		<p>Trilha sonora não diegética animada. Os vendedores elogiam Driss</p>
<p>33 – Philippe e Driss na neve</p>	<p>01:01:20 – 01:01:29</p>	<p>Driss leva Philippe para a neve e eles brincam. Driss joga neve em Philippe que tenta desviar com o rosto e sorri.</p>		<p>Trilha sonora não diegética animada</p>

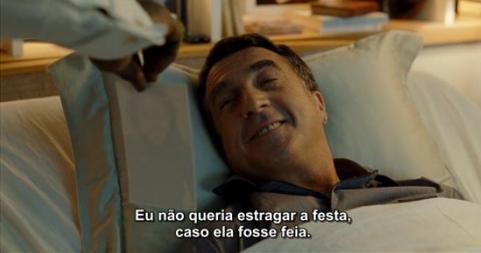
<p>34 – Philippe brigando com sua filha</p>	<p>01:01:30 – 01:01:45</p> <p>(Fim da sequência 01:01:51)</p>	<p>Philippe chama a atenção de sua filha, ele assume uma postura séria e ríspida.</p>	 <p>Terei que atropelá-la com a minha cadeira pra que me obedeça?</p>	<p>Trilha sonora não diegética animada</p> <p>Philippe repreende a sua filha.</p>
<p>35 – Philippe avaliando a obra de arte de Driss</p>	<p>01:01:52 – 01:02:20</p>	<p>Driss mostra a sua pintura recém feita para Philippe e os demais avaliarem.</p>		<p>Trilha sonora não diegética animada</p> <p>Driss pergunta quanto conseguiria na venda da pintura</p>
<p>36 – Philippe Driss no parque</p>	<p>01:02:20 – 01:02:38</p>	<p>Driss reclama da velocidade da cadeira de Philippe Eles passeiam pelo parque e Philippe dirige a sua cadeira sozinho</p> <p>Driss e Philippe alteram a velocidade da cadeira em uma oficina. Philippe parece animado.</p>	 <p>Você não pode ir mais rápido? Não posso correr nessas condições.</p>  <p>- É o máximo. - Pode fazer.</p>	<p>Trilha sonora não diegética animada</p> <p>Driss reclama da lentidão da cadeira de Philippe</p> <p>Eles ajustam a velocidade da cadeira, e Philippe concorda</p>
<p>37 – Philippe e Driss no parque com a cadeira ajustada</p>	<p>01:02:39 – 01:02:51</p>	<p>Driss e Philippe passeiam no parque, dessa vez com Philippe guiando a sua própria cadeira com mais velocidade. Ele sorri enquanto Driss se apóia na cadeira.</p>	 	<p>Trilha sonora não diegética animada</p> <p>Philippe e Driss rindo</p>

<p>38 – Philippe e Driss recebendo massagem</p>	<p>01:02:51 – 01:03:17</p>	<p>Philippe recebe massagem na orelha. Ele parece relaxado e sentindo prazer.</p> <p>Driss coloca um cigarro em sua boca. Philippe fuma.</p> <p>Philippe reage com expressões faciais em resposta à massagem</p>		<p>Trilha sonora não diegética animada</p> <p>Driss diz para Philippe furar as orelhas</p>
<p>39 – Philippe com a orelha furada andando na rua com Driss</p>	<p>01:03:18 – 01:04:20</p>	<p>Sai de uma loja de joalheria com a orelha furada, tendo a sua cadeira empurrada por Driss.</p> <p>Eles atravessam a cidade e conversam animados.</p> <p>Driss carrega Philippe para dentro do carro. Philippe conversa com Driss sobre o seu aniversário enquanto este o carrega. Philippe parece bastante à vontade aos procedimentos que envolvem o seu dia a dia.</p>		<p>Trilha sonora não diegética animada</p> <p>Driss reclama de Yvonne apressando-os</p> <p>Philippe reclama de seu aniversário e a sua relação com seus parentes</p>

<p>40 – Festa de aniversário de Philippe</p>	<p>01:04:21 – 01:06:00</p>	<p>Plano aberto, de Philippe entre os convidados de seu aniversário. Ele está bem vestido e cercado de pessoas. Ele escuta com atenção o som de uma orquestra</p> <p>A câmera se aproxima dele, em zoom in até enquadrá-lo em plano médio. Philippe parece estar se deleitando com a música.</p>		<p>Trilha sonora diegética com música clássica</p>
<p>41 – Driss e Elisa</p>	<p>1:06:01 – 01:07:35</p>		 <p>Imodium? Qual era o seu plano?</p>	
<p>42 – Philippe vendendo a obra de Driss</p>	<p>01:07:36 – 01:08:17</p>	<p>Plano médio de Philippe e seu amigo observando a obra de arte de Driss.</p> <p>Philippe possui um sorriso de satisfação pela venda da obra. Ele parece se divertir com a situação e sorri.</p>	 <p>Bem, tem alguma coisa. Há um toque especial.</p>	<p>Philippe convence o seu amigo a comprar a pintura de Driss.</p>
<p>43 – Driss e Yvonne conversam sobre Magalie</p>	<p>01:08:18 – 01:09:05</p>			

<p>44 – Philippe e Driss ouvindo música clássica</p>	<p>01:09:06 – 01:11:27</p>	<p>Philippe pede para a orquestra tocar. Ele está animado e sorri.</p> <p>Philippe pergunta se Driss gosta do que ouve.</p> <p>Philippe se diverte com as piadas de Driss. Ele observa a orquestra e reage ao que Driss diz.</p> <p>Driss coloca um cigarro de maconha na boca de Philippe para ele tragar.</p>	 <p>Uma pequena peça?</p>  <p>Que tal? Não me diga que não sente nada.</p>    <p>Socorro!</p>	<p>Philippe pede para que a orquestra toque.</p> <p>Trilha sonora diegética clássica</p> <p>Driss reclama da música.</p> <p>Driss fazendo brincadeiras com a música. E Philippe sorrindo.</p>
<p>45 – Driss dançando para Philippe</p>	<p>01:11:28 – 01:13:11</p>	<p>Driss liga o som e começa a dançar ao som da música.</p> <p>Philippe observa os passos e movimentos de Driss e ri da situação. Seus olhos parecem também “dançar”, ao acompanhar os movimentos de Driss.</p>		<p>Trilha sonora musical diegética</p> <p>Driss convoca todas as pessoas a dançarem para Philippe.</p>

		<p>Philippe ri da reação dos convidados. Ele reage à movimentação de Driss, e interage sorrindo com ele.</p>	 <p>Socorro!</p>  <p>"Earth, Wind & Fire". Eu lhe falei sobre eles. Muito bom!</p>  <p>Dance na terra encantada do "boogie"</p>  <p>na terra encantada do boogie</p>	
<p>46 – Driss arruma Philippe para dormir e conversam sobre a carta</p>	<p>01:13:12 – 01:14:41</p>	<p>Driss coloca Philippe na cama. Ele está deitado de forma confortável, envolto no lençol.</p> <p>Driss mostra a foto da mulher que troca cartas com Philippe. Philippe sorri animado, feliz com o presente de Driss.</p> <p>Driss apaga as luzes do quarto de Philippe, que fica sozinho. Ele assume um olhar pensativo.</p>	 	<p>Fim da trilha sonora diegética animada</p> <p>Driss anuncia para Philippe o seu presente de aniversário. Ele lhe mostra a foto de Eleanore e faz brincadeiras enquanto Philippe ri.</p>

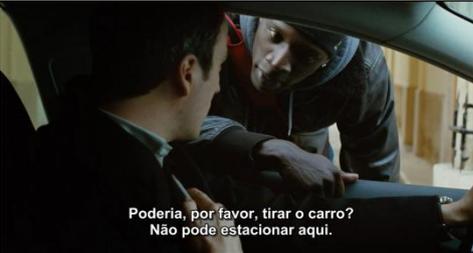
			 <p>Eu não queria estragar a festa, caso ela fosse feia.</p>  <p>Bons sonhos.</p>	
<p>47 – Philippe testando roupas com Driss e Yvonne</p>	<p>01:14:42 – 01:15:34</p>	<p>Yvonne e Driss vestem Philippe, e testam roupas e chapéus nele, em clima alegre e descontraído.</p> <p>Philippe está impaciente com as escolhas de chapéu, mas também se diverte com a troca de roupas e acessórios que Driss coloca nele.</p> <p>Por fim, Philippe fica impaciente e pede para Yvonne o levar no encontro</p>	  <p>Este funciona.</p>  <p>- Nada mal. - Não.</p>  <p>Yvonne vai me levar lá. Eu vou sozinho.</p>	<p>Driss e Yvonne discutem sobre o chapéu e roupas de Philippe</p> <p>Philippe diz que Yvonne irá lhe acompanhar</p>
<p>48 – Driss cerca Bastien, o colega da filha de Philippe, e o ameaça, dizendo a ele que não maltrate mais a menina</p>	<p>01:15:34 – 01:16:14</p>		 <p>- E aí, Bastien? Lembra de mim? - Sim.</p>	

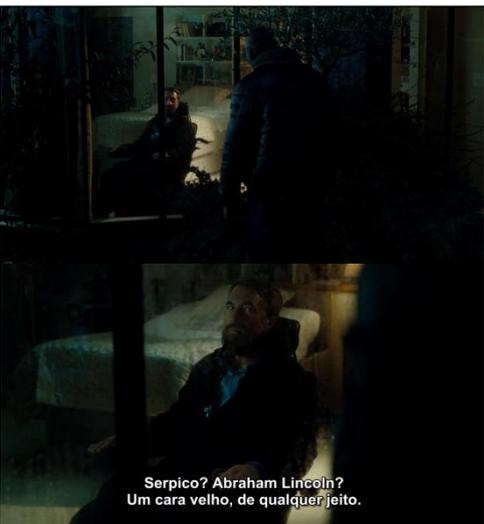
<p>49 – Philippe e Yvonne no café</p>	<p>01:16:14 – 01:16:56</p>	<p>Philippe e Yvonne estão no restaurante. Ele está sentado na cadeira de rodas, e pede para Yvonne tirar o seu chapéu.</p> <p>Philippe está impaciente e ansioso pelo encontro. Ele pede uísque.</p>		<p>Phillipe pergunta se está bem de chapéu, e depois pede para Yvonne retirá-lo</p> <p>Ele pede um uísque</p>
<p>50 – Driss observa a sua mãe trabalhando em um prédio de longe</p>	<p>01:16:57 – 01:17:29</p>			
<p>51 – Philippe no restaurante falando com Driss ao telefone</p>	<p>01:17:30 – 01:19:04</p>	<p>Primeiro plano de Philippe. Ele liga para Driss. Yvonne segura o celular em sua orelha.</p> <p>Eles conversam e Philippe o convida para sair.</p> <p>Philippe possui uma feição séria, está impaciente. Yvonne o leva embora.</p>		<p>Philippe pede um whisk duplo</p> <p>Trilha sonora não diegética melancólica se inicia</p> <p>Philippe liga para Driss e o convida para sair.</p> <p>Philippe pede para ir embora</p>

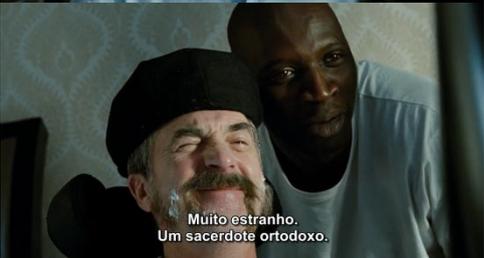
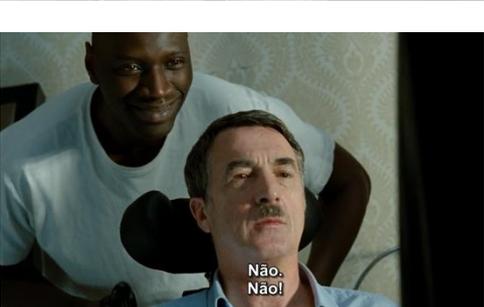
<p>52 – Driss e Philippe entrando no avião</p>	<p>01:19:04 – 01:21:54</p>	<p>Driss empurra a cadeira de Philippe. Ele possui uma feição feliz.</p> <p>A aeromoça segura um canudo em sua boca e Philippe revela que está bebendo champanhe, enquanto oferece a bebida para Driss.</p> <p>Philippe e Driss se divertem no avião. Philippe sorri, olha e interage com Driss. Ele está sentado na poltrona do avião.</p> <p>A aeromoça entrega um pacote para Driss, que contém o dinheiro da venda do quadro. Philippe sorri animado com a situação.</p>		<p>Philippe avisa que eles têm champanhe</p> <p>Driss e Philippe conversam sobre a vida</p> <p>Philippe pede para que a aeromoça lhe entregue um pacote de dinheiro.</p> <p>Driss se anima com o dinheiro e Philippe ri</p>
<p>53 – Philippe e Driss nas montanhas de parapente</p>	<p>01:21:55 – 01:24:54</p>	<p>Driss empurra a cadeira de Philippe em direção às montanhas.</p> <p>Ele observa tudo e parece estar feliz.</p> <p>A equipe de parapente prepara Philippe para o voo. Seu corpo está imóvel, e a equipe veste-o com os equipamentos necessários.</p> <p>Eles colocam o capacete em Philippe que diz decidido para preparem Driss.</p> <p>A equipe carrega o corpo de Philippe e corre para lançá-lo junto de um guia. Philippe voa.</p>	 <p>Tem que ser muito louco pra fazer isso.</p> <p>Vou lhe dizer uma coisa, Philippe:</p> <p>- Agora prepare o Driss. - Claro.</p>	<p>Trilha sonora não diegética de piano</p> <p>Philippe chama Driss para voar de parapente, mas ele se nega com medo</p> <p>Trilha sonora musical não diegética</p> <p>Driss grita de medo</p>

		<p>Philippe tem seu corpo atrelado a outro paraquedista. Ele sorri enquanto voa e observa o desespero de Driss ao voar.</p> <p>Philippe parece confortável com a situação.</p> <p>Ao chegar em casa, Driss carrega Philippe colocando-o na sua cadeira. Eles conversam e riem. Philippe sorri e interage com Driss, seu corpo está ereto e confortável na cadeira.</p>		Philippe e Driss rindo saindo do carro
54 – Driss e seu irmão na casa de Philippe	01:24:55 – 01:26:00			
55 – Philippe observa Driss ao telefone resolvendo o problema de seu irmão	01:26:01 – 01:26:24	<p>Primeiro plano das reações de Philippe. Ele está sério ouvindo a conversa de Driss com seu irmão.</p> <p>Ele observa os movimentos de Driss pela janela. Está preocupado com o que está acontecendo.</p>		

<p>56 – Philippe e Driss conversam sobre Adama</p>	<p>01:26:25 – 01:29:41</p>	<p>Philippe aborda Driss e pede a ele para sentar-se.</p> <p>Eles conversam. Philippe observa um quadro e parece sério e tranquilo.</p> <p>Eles conversam sobre Adama. Philippe olha para Driss e tenta aconselhá-lo.</p> <p>Philippe reage ao desabafo de Driss. Ele possui um olhar tenso. Philippe comenta sobre ser o fim da parceria dos dois. Driss empurra a cadeira de Philippe pela última vez</p>		<p>Philippe e Driss conversam sobre um quadro</p> <p>Philippe aborda o assunto sobre o irmão de Driss</p> <p>Driss conta sobre seus problemas pessoais para Philippe</p> <p>Eles concordam que é o fim do trabalho de Driss.</p>
<p>57 – Bastien vai até a casa de Philippe</p>	<p>01:29:42 – 01:30:02</p>			
<p>58 – Driss conhece a namorada de Magalie</p>	<p>01:30:03 – 01:32:11</p>			
<p>59 – Driss se despede da casa; Philippe observa de longe</p>	<p>01:32:11 - 01:32:47</p> <p>(Insert)</p> <p>01:33:37 – 01:33:43</p>	<p>Philippe observa Driss ir embora da mansão. Ele respira fundo.</p> <p>Philippe se afasta da janela, virando a sua cadeira sozinho</p>		<p>Início de trilha sonora não diegética de piano</p>

<p>60 – Driss recupera a vaga de estacionamento</p>	<p>01:32:48 – 01:33:36</p>		 <p>Poderia, por favor, tirar o carro? Não pode estacionar aqui.</p>	
<p>61 – Driss e Adama no metrô</p>	<p>01:33:44 – 01:35:58</p>			
<p>62 – Philippe na sala de jantar com seu assistente; Philippe sai da sala e não come</p>	<p>01:35:59 – 01:36:12</p>	<p>Philippe e seu novo assistente estão na sala de jantar. Philippe parece estar aborrecido.</p> <p>O assistente tenta servir comida para Philippe. Ele pede um cigarro para o assistente que diz não ter.</p> <p>Philippe aborrecido sai da sala sozinho, dirigindo a sua própria cadeira.</p>	 <p>Jogue esse mato fora. Estou me sentindo em um asilo.</p>  <p>- Ligue-me, ok? - Ok.</p>	<p>Philippe reclama da comida para o cuidador. Ele pede por um cigarro e o enfermeiro se nega.</p>
<p>63 – Driss com seus amigos; Negociando com os bandidos</p>	<p>01:36:13 - 01:37:05</p>			
<p>64 – Philippe sendo alimentado por outro assistente</p>	<p>01:37:06 – 01:37:43</p>	<p>Um novo assistente serve chá para Philippe e acaba empurrando o canudo contra o rosto de Philippe que está sério.</p> <p>Ele enxerga o massagista que o assistente contratara e reclama, expulsando todos da sala.</p> <p>Philippe resmunga e xinga o seu assistente. Ele está aborrecido.</p>	  <p>É a pessoa que você pediu...</p>	<p>Trilha sonora não diegética clássica</p> <p>Philippe reclama da falta de atenção do enfermeiro</p> <p>Ele diz que quer ficar sozinho e manda todos saírem</p>

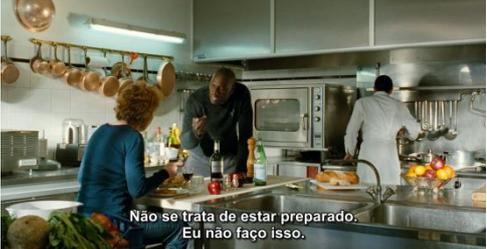
				
65 – Driss em uma entrevista de emprego	01:37:44 – 01:39:12			
66 – Assistente de Philippe acordando no meio da noite para acudi-lo	01:39:13 – 01:39:45	Philippe se acorda no meio da noite passando mal. Ele está deitado, tem a respiração pesada e parece sentir dor.		Philippe arfando Ele manda o cuidador sair do quarto. Ele expulsa o assistente do quarto.
67 – Driss saindo do trabalho e chegando à casa de Philippe	01:39:46 – 01:40:38	Driss conversa com Philippe através da porta de vidro. Ele pergunta sobre a barba de Philippe. Philippe reage com seriedade, mas sorri após Driss sair de quadro.		Driss grita vários apelidos para Philippe Início da trilha sonora com piano. A mesma da introdução do filme
68 – Philippe no carro com Driss	01:40:39 – 01:42:28	Philippe e Driss estão passeando de carro à noite (cena inicial). Philippe observa a noite através da janela. Driss acende um cigarro e o leva até a boca de Philippe que traga. Ele move a cabeça de um lado para o outro reagindo quando Driss fala com ele.		Trilha sonora com piano. A mesma da introdução do filme Philippe pergunta: - E agora? Ao que Driss responde: - Agora me deixe decidir

				
69 – Philippe observa o mar e se emociona	01:42:28 – 01:43:30	<p>Driss leva Philippe para ver o mar. Ele empurra a cadeira de Philippe até a beira de um cais.</p> <p>Primeiro plano do rosto de Philippe. Ele observa o mar atentamente e se emociona. Ele olha para Driss com um sorriso no rosto, e os olhos pesados.</p>	 	<p>Trilha sonora com piano. A mesma da introdução do filme. Em seguida, som de ondas do mar quebrando na praia</p> <p>Driss pergunta se Philippe gosta do que está vendo</p>
70 – Driss barbeia Philippe	01:43:31 – 01:45:29	<p>Driss faz a barba de Philippe, que está um pouco chateado naquele dia.</p> <p>Driss barbeia Philippe de forma engraçada, deixando um bigode em seu rosto. Philippe ri das piadas e brincadeiras de Driss e acaba relaxando.</p> <p>Driss barbeia Philippe igual Hitler, e segura o braço de Philippe a fim de fazer uma imitação dos nazistas.</p> <p>Philippe não gosta particularmente deste gesto, mas eles riem muita da sessão de cuidados que se transforma em uma espécie de brincadeira.</p>	  <p>Muito estranho. Um sacerdote ortodoxo.</p>  <p>Philippe, o bigode está me excitando. O que há comigo?</p>  <p>Não. Não!</p>	<p>Trilha sonora com piano.</p> <p>Philippe resmunga e comenta que “um corte rápido acabaria com tudo isso”. Ele parece impaciente.</p> <p>Driss faz piada com a aparência do bigode de Philippe</p> <p>Driss faz piada com o bigode estilo Hitler que ele coloca em Philippe.</p> <p>Philippe não gosta e insinua que Driss retire o bigode.</p>

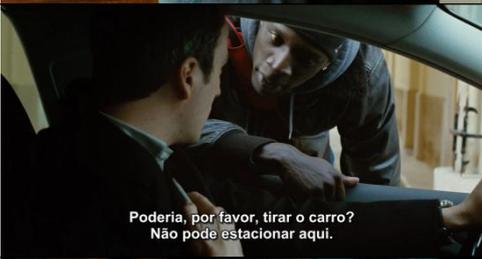
<p>71 – O encontro de Philippe</p>	<p>01:45:30 – 01:48:15</p>	<p>Driss empurra a cadeira de Philippe pelo restaurante.</p> <p>Eles se sentam em uma mesa. Philippe está elegante e feliz.</p> <p>Driss se despede de Philippe, que estranha a situação. Ele fala sobre Philippe não poder fugir dessa vez.</p> <p>Driss deixa Philippe sozinho no restaurante. Philippe respira fundo, angustiado. Ele se movimenta na cadeira de forma impaciente.</p> <p>Uma mulher chega ao encontro de Philippe que se surpreende e parece incrédulo. Ele sorri quando entende a situação e olha pela janela.</p> <p>Driss saúda Philippe e ele sorri olhando para o amigo.</p> <p>Philippe e a mulher conversam e jantam juntos.</p>	 <p>- Por quê? - Eu não vou deixá-lo sozinho.</p>  <p>Demorei, mas achei.</p>   <p>Bom dia, Philippe.</p>  	<p>Driss informa a Philippe que ele não poderá ficar pois Philippe terá um encontro</p> <p>Ele se despede do amigo, e lhe devolve o ovo</p> <p>*Início da trilha sonora musical com piano*</p> <p>Philippe grita chamando por Driss</p> <p>Eleanore chega e saúda Philippe: - Oi, Philippe.</p>
---	----------------------------	---	--	---

<p>72 – Cenas finais do filme.</p> <p>Fade out</p>	<p>01:48:16 – 01:48:19</p>	<p>Driss acena para Philippe e se distancia do restaurante</p> <p>Fade out</p>		
<p>73 – Pré créditos</p>	<p>01:48:20 – 01:48:41</p>	<p>Fade in</p> <p>(Cenas reais) Cena pós créditos mostrando Philippe e Abdel, personagem real que inspirou a criação do personagem Driss.</p> <p>Abdel segura a cadeira de Philippe para ele apreciar a paisagem.</p> <p>Abdel usa um chapéu e está todo coberto, ele olha fixamente para a paisagem</p> <p>Philippe fuma um cigarro sob a supervisão de Abdel.</p> <p>Fade out.</p>		<p>Trilha sonora musical com Piano</p>

INTOUCHABLES – CENAS SOLOS DE DRISS

SEQUÊNCIA	TEMPO	FRAMES
3 – Ponto de vista do Driss e sua família	00:13:06 – 00:13:31	 <p>Sente-se!</p>
4- Conflitos familiares de Driss	00:13:32 – 00:17:24	
5 – Driss entre amigos	00:17:25 – 00:18:54	
6 –Driss na cidade e na casa de Philippe	00:18:55 – 00:21:27	
10 – Driss na cozinha	00:26:23 – 00:27:03	 <p>Não se trata de estar preparado. Eu não faço isso.</p>
11 – Driss no terraço	00:27:04 – 00:27:41	 <p>- Sabe onde acho uma cerveja? - Tente em seu cabelo.</p>

<p>16 – Driss na banheira</p>	<p>00:29:58 – 00:31:02</p>	
<p>20 – Driss e Magalie</p>	<p>00:26:23 – 00:27:03</p>	 <p>- E então? - Então, eu tenho uma banheira.</p>
<p>25 – Driss na escola com o irmão e na polícia</p>	<p>00:48:59 – 00:50:59</p>	
<p>29 – Garota no quarto de Driss</p>	<p>00:48:59 – 00:50:59</p>	 <p>Ou o quê? Vai me bater? É assim que tratam as mulheres no seu país?</p>
<p>41 – Driss e Elisa</p>	<p>1:06:01 – 01:07:35</p>	 <p>Imodium? Qual era o seu plano?</p>
<p>43 – Driss e Yvonne conversam sobre Magalie</p>	<p>01:08:18 – 01:09:05</p>	
<p>48 – Driss encurralando Bastien</p>	<p>01:15:34 – 01:16:14</p>	 <p>- E aí, Bastien? Lembra de mim? - Sim.</p>

<p>50 – Driss observa a sua mãe trabalhando em um prédio de longe</p>	<p>01:16:57 – 01:17:29</p>	
<p>54 – Driss e seu irmão na casa de Philippe</p>	<p>01:24:55 – 01:26:00</p>	
<p>58 – Driss conhece a namorada de Magalie</p>	<p>01:30:03 – 01:32:11</p>	 <p>- Coisas me esperam, mas volto. - Estou brincando.</p>
<p>60 – Driss recupera a vaga de estacionamento</p>	<p>01:32:48 – 01:33:36</p>	 <p>Poderia, por favor, tirar o carro? Não pode estacionar aqui.</p>
<p>61 – Driss e Adama no metrô</p>	<p>01:33:44 – 01:35:58</p>	
<p>63 – Driss com seus amigos; Negociando com os bandidos</p>	<p>01:36:13 - 01:37:05</p>	

CAPÍTULO III -

3. PROCESSOS E SIGNIFICAÇÕES NAS NARRATIVAS DE FELIZ ANO VELHO E INTOUCHABLES

Quando falamos de representações do corpo deficiente, questões essenciais neste estudo referem-se à construção de sentidos relacionados à noção de corporeidade, termo esse, cujo significado se estende para além das condições biológicas do corpo humano e do seu viver sob esta única ótica no mundo. Já compreendemos que as representações do corpo em referência aqui não são tomadas sob o viés de um aspecto exclusivamente organicista, que poderia simplesmente nos dizer que o órgão do olfato serviria apenas para sentir cheiros; o órgão da audição, somente para ouvir; a visão apenas para ver, as pernas apenas para levar pessoas de um lugar ao outro.

Trabalhamos com a noção de corporeidade, que particularmente diz respeito “ao corpo em movimento”, que se projeta sempre no mundo, ao mesmo tempo que é projeção dele, e nessa circularidade, vai se apropriando das coisas, conceitos, objetos. A partir das reflexões que desenvolve em seu trabalho intitulado ‘*O corpo: pistas para estudos indisciplinados*’, Christine GREINER (2005)¹⁰⁸ traz algumas noções acerca dos processos de significação relacionados ao corpo, e para isso, fundamenta-se em proposições de BUTLER (2018), ao concordar que neste processo de constante relação com o mundo, o corpo gera significados – ou seja, é ele próprio gerador de sentidos.

Segundo essa noção, dentro de um certo contexto, o corpo engendra sentidos como protagonista, e também, em relação a outros “objetos” que com ele se inter-relacionam, a exemplo do corpo que se expressa no (s) outro (s), e que se anuncia ao mundo, como construção e acontecimento. Quando falamos do “corpo”, segundo esta via de análise, referimo-nos a um SUJEITO que habita esse corpo - e que é um ser inteiro, e não duas partes distintas de uma mesma pessoa - , pois é recorrente ouvirmos no senso comum que “o homem é corpo e mente” e segundo tal ótica, existiria uma primazia da mente sobre o corpo.

Segundo a maneira como buscamos entender a expressão do corpo no cinema, ele tem autonomia nessa determinada narrativa, e a materialidade que constitui a cena, os objetos, as cores, outros personagens, todos participam de uma relação dialógica em que esses elementos se comportam como representações do pensamento e o corpo também - além de fenômeno que incita interações -, e é esta, principalmente, a nossa via de análise.

¹⁰⁸ GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. — São Paulo: Annablume, 2005.

3.1. Corpo, linguagem e signo

No que concerne ao nosso enfoque teórico, quando um corpo se coloca em determinada posição ou espaço na cena do cinema, sob um ângulo específico da câmera que o captura, o espaço e a luz poderão ser a projeção desse corpo em múltiplos sentidos.

Encontramos fundamentação sobre essas proposições, na filosofia de MERLEAU-PONTY (1997), ao refletir sobre a existência humana revelada na corporeidade. Acerca do tema, o autor pondera que “(...) Não se trata, doravante, de falar do espaço e da luz, mas de fazer falar o espaço e a luz que aí estão” (MERLEAU-PONTY, 1997, pp.48-4)¹⁰⁹.

Neste momento em que o cinema se constitui nosso campo de estudo, os sujeitos da pesquisa, sejam os protagonistas, ou outros personagens, se inserem em uma rede de conexões e todo esse universo se coloca em uma condição de alteridade, que enseja processos de significação, visíveis no e pelo corpo - porque o corpo não está descolado das conexões do meio social. Assim, tudo o que está em conexão com os personagens em cena - sejam objetos, cores, texturas, luz, plano, angulação da câmera, enquadramento - contribuem na sua integridade desta cena e ao mesmo tempo, com todas as demais particularidades que a compõem, para a construção de todo e qualquer significado.

A título de exemplo, na cena em que Driss aparece levando Philippe ao teatro para assistir à ópera, o corpo de Driss parece se projetar como extensão de Philippe, tanto pela relação de harmonia e afeto que manifestam os dois personagens (que expressam sorrisos e alegria), como por seus corpos que se integram. Essa conexão pode se expressar em uma aproximação física, já que o cinema discursa pela imagem que se vê em cena.

Podemos, portanto, perceber, que pela posição de Driss, ele se encontra perfeitamente conectado ao corpo de Philippe e vestido com uma cor que se mistura à cor da vestimenta do empresário. Isso tudo para registrar o quanto os dois personagens estão conectados em seus sentimentos. **(Figura 55)**

A interação entre os dois e também o conjunto de personagens figurantes contribuem para a construção de um ambiente de acolhimento e calor humano; sobretudo neste último caso em que o grupo de atores, todos de pé, estão dispostos de modo a “abraçar” Philippe e Driss. O cenário é reforçado pela personagem feminina, à esquerda, vestida em vermelho, cor quente. O vestido vermelho da personagem dialoga com os outros tons em marrons e beges que

¹⁰⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução Luís Manuel Bernardo. São Paulo: Editora Passagens, 1997.

compõem o cenário. Essa gama de cores confere ao ambiente uma atmosfera de calor, quando nos referimos à relação cor *versus* temperatura.

Figura 55



INTOUCHABLES Cena 27 do filme – Driss leva Philippe para assistir à ópera.

A cor vermelha e outras cores que compõem o conjunto, enquanto elementos da linguagem artística, transcendem a compreensão mais objetiva acerca de seu significado, para nos indicar, em um processo de elaboração, aspectos intersubjetivos da relação entre Philippe e Driss; o calor humano existente entre eles, que supera a ligação profissional entre o paciente e seu cuidador, é um deles. Logo, percebemos o quanto podemos ler tanto aspectos subjetivos quanto objetivos em um mesmo contexto e a partir de um mesmo signo, condição essa que atravessa nosso olhar do início ao fim da pesquisa.

O corpo nesta análise se expressa enquanto representação e como fenômeno que está no mundo, quando ele se coloca como acontecimento e a partir de então, incita processos de significação. O trato com os elementos da linguagem do cinema neste contexto é importante porque cada aspecto analisado traz particularidades que refletem visões distintas dos diretores/realizadores sobre questões específicas do corpo com deficiência.

Neste caso, podemos ressaltar o quanto em *INTOUCHABLES* a deficiência é tratada em uma perspectiva mais humanista, cercada pela solidariedade que se constrói entre as pessoas que cuidam, se ocupam e preocupam com a vida de Philippe. É possível dizer ainda que tal solidariedade extravasa esse contexto de trabalho e se direciona também a todas as pessoas que começam a se inter-relacionar dentro daquele grupo como se estivessem em família; pois entre eles, começa a brotar sentimentos de empatia, pertencimento e preocupação mútua com os problemas de cada um. E essa empatia se estende ainda para o

ambiente familiar de Philippe, por exemplo, quando Driss defende a filha de seu patrão contra o garoto por quem ela é apaixonada e que a fez sofrer (**Figura 56**).

Claramente, percebemos o quanto Driss está no centro dessas relações de afeto que começam a se construir e várias são as situações que comprovam isso: quando ele decide se sentar na cozinha e escutar Yvonne contar-lhe sobre sua própria vida e sobre Magalie (**Figura 57**); quando Philippe lhe compra ternos elegantes para usar no trabalho (**Figura 58**); ou ainda quando ele e Yvonne acompanham Philippe que experimenta roupas para sair, e isso acaba se transformando em uma brincadeira entre os três personagens (**Figura 59**). Driss é o responsável não apenas por proporcionar a Philippe essa redescoberta de sensações boas em sua vida, mas também, uma redescoberta do próprio corpo e de novas relações com as pessoas de seu meio social com quem ele convive diariamente, porque os significados circunscritos a essas novas circunstâncias, justamente, são outros.

Figura 56



Figura 57



Figura 58



Driss experimenta roupas que Philippe lhe presenteia

Figura 59



Philippe prova roupas e Yvonne e Driss divertem-se

Do ponto de vista que abordamos aqui, o corpo pode se representar e expressar sentidos com a linguagem do cinema, por meio de seus *planos, ângulos de tomada e movimentos de*

câmera (RITTNER, 1965)¹¹⁰ - ele pode até abrir mão de outros meios de expressão, como os linguísticos. É neste particular que nos referimos ao estudo das representações do corpo, na medida em que vislumbramos na construção das cenas apresentadas nos filmes, modos de dizer sobre as coisas do mundo - principalmente, pelo corpo dos protagonistas, mas também, pelo contexto de relações, tais como outros personagens e objetos que se encontram em cena.

À luz deste diálogo, isso significa sublinhar os elementos suscetíveis para evidenciar significados que se entrelaçam e que analisamos. Para tanto, procedemos à análise das imagens que trazem o corpo de cada personagem protagonista em cena com suas particularidades, como acabamos de mostrar na **Figura 59** que retrata Driss e Philippe em uma cena do filme INTOUCHABLES.

Deixamos claro o quanto nossa construção depende de uma abordagem pessoal, ao falarmos de processos de significação/interpretação correspondentes a este contexto específico - porque em um trabalho como este que desenvolvemos o pesquisador é ao mesmo tempo um espectador, quando se depara com um filme como objeto ou campo de estudo e, por isso, imprime no trabalho de investigação, muito de seu próprio olhar sobre o fenômeno estudado.

Para falar sobre a questão do *sentido*, Roland Barthes, em sua obra ‘*A Aventura Semiológica*’ (2001), discorre sobre os princípios do que ele chama de “oposição saussuriana entre a língua e a fala”. Considerando a análise estrutural da narrativa, o autor debate aspectos relacionados às questões da fala e acerca da língua da narrativa. Dispomos de sua abordagem a fim de tratar sobre essa narrativa que se expressa, não pela fala, pela língua, mas sim pela imagem – isso por considerarmos que existem aspectos, em sua análise, que nos permitem tal analogia. Em seus termos, ele comenta:

“Uma *precisão* primeiro sobre a palavra *sentido*: na análise da narrativa não se busca encontrar significados que eu chamaria de plenos, significados lexicais, sentidos na acepção corrente do termo. Chamamos de ‘sentido’ todo tipo de correlação intratextual ou extratextual, isto é, todo traço da narrativa que remete a outro momento da narrativa ou a outro lugar da cultura necessário para se ler a narrativa: todos os tipos de anáfora, de catáfora, enfim, de ‘diáfora’ (se me permitirem esta palavra), todas as ligações, todas as correlações paradigmáticas e sintagmáticas, todos os fatos de significação e também os fatos de distribuição. Repito, o sentido não é um significado pleno, tal que eu poderia encontrá-lo num dicionário, mesmo que fosse ele da Narrativa; é essencialmente uma correlação, ou o termo de uma correlação, um correlato ou uma conotação. O sentido para mim (é assim que o vejo na pesquisa), é essencialmente uma *citação*, é o ponto de partida de um

¹¹⁰ RITTNER, Maurício. *Compreensão de cinema*. São Paulo: Buriti, 1965.

código, mesmo se esse código [...] não é reconstituído ou reconstituível.” (BARTHES, 2001: p. 260)¹¹¹

Ao olharmos uma imagem, ao assistirmos um filme, por exemplo, temos tanto uma experiência visual, como sensorial (AUMONT, 2012)¹¹². Assim, as representações do corpo em referência são tomadas como possibilidades de entendimento, por considerarmos que os processos de significação são dinâmicos: envolvem particularidades no ato de observar e interpretar, e os sentidos vão sendo engendrados e ao mesmo tempo modificados em um movimento constante relacionados aos modos de interpretar, ao invés de se submeterem a um viés rígido dos modos de apreender os significados.

Acerca de tais distinções, PILLAR (2006) afirma:

(...) “o observável tem sempre a marca do conhecimento, da imaginação de quem observa, ou seja, depende das coordenadas do sujeito, das estruturas mentais que ele possui no momento, as quais podem modificar os dados. Assim, duas pessoas podem ler uma mesma realidade, e chegar a conclusões bem diferentes. Isto porque, o que o sujeito apreende em relação ao objeto depende dos instrumentos de registro, das estruturas mentais, das estruturas orgânicas específicas para o ato de conhecer, disponíveis naquele momento.” (p.13)¹¹³

Os elementos da linguagem cinematográfica contribuem com nossa formulação ao dialogar com o corpo, sem, no entanto, creditarmos a esses elementos toda a carga de significação que este diálogo possa nos trazer, porque ponderamos, também, existir significados que estão impressos no corpo de cada protagonista, como marca individual e também cultural, e também, um saber sobre a linguagem concernente ao cinema não poderia de modo algum aprisionar nossa visão.

Neste aspecto em particular, remetemo-nos ao personagem Driss, representado pelo ator Omar Sy, nascido no Senegal, país que foi durante muitos anos colonizado pela França. Hoje, Sy é um famoso ator comediante que atua na França e é interessante perceber o quanto sua presença no filme *INTOUCHABLES* atribui à obra a atmosfera de alegria que os diretores Toledano e Nakache quiseram imprimir, inclusive sendo o filme classificado publicamente dentro do gênero comédia. A observação que temos a fazer é que, segundo nossa interpretação, a escolha de Omar Sy foi intencional, com a proposição de conferir a *INTOUCHABLES*, um contexto particular sobre a deficiência. Claramente, o filme se insere dentro de uma proposta chamada de comercial, haja vista a utilização de um padrão de

¹¹¹ BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹¹² AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 16 ed. Campinas: Ed. Papirus, 2012.

¹¹³ PILLAR, Analice Dutra. *Leitura e releitura*. IN: PILLAR et alii. *A Educação do olhar no ensino das artes* (org.). Porto Alegre, RS: Editora Mediação, 2006.

representação naturalista, a que Ismail Xavier (1977)¹¹⁴ denomina “A representação naturalista de Hollywood”. Segundo o autor,

“O sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo a ser observado através da “janela” do cinema. Desenvolveu um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica. [...] O uso do termo naturalismo não significa aqui vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente, próprio a autores como Emile Zola.” (P. 31)

XAVIER está se referindo ao tratamento que confere à imagem cinematográfica o caráter de verossimilhança; isto é, de representação fiel de uma dada realidade. Em sua teoria, ele explica a esse respeito o seguinte:

“Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção e uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). O importante é que tal naturalismo de base servirá de ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela. A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de ‘universos ficcionais’, fornecendo concretude ao mito (westerns, filmes históricos) e, para considerar os extremos, oscilando entre seus produtos de declarada fantasia (aventuras, estórias fantásticas, contos de fada, etc.) e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros.” (1977, Pp. 31, 32)¹¹⁵

Justamente, segundo esse prisma é que INTOUCHABLES apresenta um tipo de narrativa que procura trazer a “dimensão do real” para o espectador, equivalente ao padrão do cinema comercial hollywoodiano¹¹⁶. É importante ressaltar tal aspecto por entendermos que os elementos da linguagem cinematográfica podem ter uma concordância e mesmo interdependência muito estreita com os aspectos da indústria do cinema quando o interesse é

¹¹⁴ XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 1977.

¹¹⁵ IDEM.

¹¹⁶ “Na década de 1920, Hollywood era a quinta maior indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Nos anos 1930, os estúdios hollywoodianos passaram a integrar os processos de produção, distribuição e exibição, permitindo que fossem lançados um expressivo número de 600 filmes por ano, o que finalmente transformou Los Angeles na capital do cinema norte-americano. Desde então, Hollywood tem sido conhecida como a “fábrica de sonhos” (...). Conferir em <https://www.aicinema.com.br/hollywood-da-era-de-ouro-aos-blockbusters/> Out/2022

realizar um filme comercial. Por outro ângulo, esses elementos são a própria essência da construção de qualquer filme e é tamanha sua relevância, que não é possível suprimi-los, em qualquer que seja a situação, seja em filmes com interesse unicamente comercial, e muito mais no chamado filme de arte. Fato é que o cinema sempre lançará mão daquilo que é próprio ao seu universo na tentativa de comunicar.

A própria preocupação dos realizadores de INTOUCHABLES, em introduzir por exemplo uma trilha sonora com músicas dançantes reforça também essa condição de produto da indústria cinematográfica com objetivos comerciais, porque são músicas americanas, de grande sucesso nos idos dos anos de 1970, o que adiciona ao filme mais um apelo mercadológico. Retomando nossa análise sobre o personagem, diríamos que diante do que acabamos de referir, ele imprime ao filme o seu próprio ritmo, não só de uma narrativa alegre e divertida, mas também cheia de dinamismo, tal qual ele é. Se a definição primeira e mais universal que temos sobre o cinema é como “imagem em movimento”, em INTOUCHABLES podemos dizer que o movimento quem dá é Driss - e daí dizermos que Driss é também um protagonista no filme. (Figura 60)

Figura 60

<p>Cena 36 – Philippe Driss no parque</p>	<p>01:02: 20 – 01:02: 38</p>	<p>Driss reclama da velocidade da cadeira de Philippe Eles passeiam pelo parque e Philippe dirige a sua cadeira sozinho</p> <p>Driss e Philippe alteram a velocidade da cadeira em uma oficina. Philippe parece animado.</p>		<p>Trilha sonora não diegética animada</p> <p>Driss reclama da lentidão da cadeira de Philippe</p> <p>Eles ajustam a velocidade da cadeira, e Philippe concorda</p>
<p>Cena 37 – Philippe e Driss no parque com a cadeira ajustada</p>	<p>01:02: 39 – 01:02: 51</p>	<p>Philippe ríe e passeia no parque, dessa vez com Philippe guiando a sua própria cadeira com mais velocidade. Driss também sorri e se apoia na cadeira de Philippe.</p>		<p>Trilha sonora não diegética animada Philippe e Driss rindo</p>

Nas cenas 36 e 37 (**Figura 60**), INTOUCHABLES recorre à representação de um momento de lazer compartilhado entre Philippe e Driss. Eles se encontram passeando em um parque e conversam sobre amenidades, até que Driss reclama com Philippe sobre a possibilidade de ele se locomover mais rapidamente com sua cadeira de rodas. Philippe responde que isso não é possível, ao que Driss resolve ir a uma oficina, a fim de alterar a velocidade da cadeira - e assim o fazem. Depois disso, os personagens aparecem em uma sequência, novamente no parque, se divertindo e rindo bastante. Driss empurra Philippe em sua cadeira de rodas, já com a velocidade alterada. Ao longo da sequência, escutamos uma trilha sonora extra diegética, e a música é agitada. Todo esse cenário evidencia um movimento mais acelerado, que nessa medida exprime relação com a pessoa de Driss, de personalidade enérgica e comportamento inquieto e agitado.

Ao buscarmos traçar uma analogia sobre a representação dos corpos em cada um dos filmes, temos componentes político-sociais sobre as representações da deficiência e, quanto à ênfase atribuída a Driss em INTOUCHABLES, a sua narrativa particular atravessa a interação com Philippe. Nosso olhar é que o senegalês expressa uma pulsão de vida que permite essa empatia entre ele e Philippe, além do que Driss pode “dar” ao empresário, o movimento que ele não tem.

Sobre o tema, pontuamos ser cada vez maior o destaque dado aos cuidadores em tratamentos domiciliares para enfermos e/ou deficientes. Igualmente, o status desse relacionamento entre cuidadores e pacientes tem sido objeto de enredo no cinema. Podemos destacar, além dos filmes em questão aqui, a película *‘Como eu era antes de você’*, já mencionada em nosso CAPÍTULO I, uma produção de 2016, de nacionalidade americana, que conta a história de um rapaz que fica paraplégico e se apaixona por sua cuidadora. No entanto, já salientamos no capítulo anterior o quanto o personagem Edu, que faz o cuidador de Mário no filme FELIZ ANO VELHO é tratado de maneira totalmente oposta em relação à importância que se atribui a Driss em INTOUCHABLES – ele não possui tal protagonismo.

Nas sequências da cena 13 (**Figura 61**) de FELIZ ANO VELHO, Edu exercita o corpo de Mário e nesta ocasião Klaus, amigo de Mário, entra no quarto. A partir de então, Mário e Klaus travam diálogo enquanto Edu continua seu trabalho com os exercícios, sem, no entanto, participar da conversa. Nenhum dos dois amigos se dirige diretamente a Edu durante o diálogo, a não ser no momento em que Mário diz a Klaus que depende de seu cuidador para tudo. Mesmo assim, os amigos continuam sua conversa sem se dirigir novamente a Edu.

Destaque-se que antes da entrada de Klaus, Mário tinha o corpo inerte na cama, o semblante entristecido e apenas depois de ver o amigo, ele parece mais animado. Seu corpo denota, neste contexto que a presença de Edu não exerce uma maior interferência em seu estado de ânimo, isto é, existem significados implícitos nessa relação que percebemos aqui apenas pelas manifestações do corpo.

Quando fazemos este tipo de análise, consideramos o quanto essas relações expressam um pensamento mais amplo sobre nosso objeto de estudo e, segundo essa perspectiva, o quanto as noções sobre o viver, o existir, os valores humanos, as práticas sociais e os aspectos ideológicos também estão presentes no olhar que pretendemos sobre o corpo.

Figura 61

<p>Cena 13 – Edu cuidando de Mário; Klaus o presenteia com um quadro.</p>	<p>00:17:19 – 00:19:20</p>	<p>Mário deita na cama enquanto Edu o exercita dobrando o seu joelho. Klaus entra no quarto e o presenteia o amigo com um quadro.</p> <p>Edu movimenta a mão e o braço de Mário enquanto este conversa com Klaus.</p> <p>Mário parece mais animado conversando com o amigo.</p>		<p>Mário desembulha o presente e comenta que achou lindo, pedindo para Klaus colocá-lo na parede.</p> <p>O rosto de Mário aparece em primeiro plano e ele contempla o quadro.</p> <p>Klaus diz que é um presente do pessoal da casa, e pergunta quando Mário vai voltar.</p> <p>Mário diz não saber, e entre risos diz que depende de Edu para tudo, mas comenta que tão logo esteja melhor, retornará.</p>
--	------------------------------------	---	---	---

Em GERTH; MILLS (1973), temos que a interação social se dá por meio da linguagem e que “[...] O uso da linguagem é um dos mais importantes mecanismos da conduta interpessoal, e a maior fonte de conhecimento a respeito de nós mesmos.” (p. 96)¹¹⁷. Por isso, reforçamos a compreensão de que estamos nos remetendo essencialmente às questões de

¹¹⁷ GERTH, H.; MILLS, W. C. *Caráter e estrutura social: a psicologia das instituições sociais*. Tradução de Zwinglio Dias. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1973.

linguagem - porque se o corpo gera sentidos, ele comunica e é linguagem; se o cinema também comunica, é, portanto, linguagem (METZ, 1972)¹¹⁸ e as representações são também formas do pensar expressas em linguagem -, posto que chamamos de linguagem a “...qualquer meio utilizado pelo homem para se comunicar.”¹¹⁹

Isso tudo diz respeito ao corpo como signo, que engendra processos de significação como protagonista de si mesmo, e também em relação a outros signos que são apresentados em determinado cenário; um corpo que se expressa, ainda, em outro(s) corpo(s) e sujeitos, e que, assim, se anuncia no mundo, como construção e acontecimento do homem; porque estamos falando de um corpo que “está” em movimento e os objetos, conceitos ou personagens em cena também se articulam com esse corpo, operando segundo essa mesma ótica, em alteridade.

Tendo em conta tal compreensão, tomamos como referência a ideia de signo, com base no propósito de nos auxiliar a dialogar sobre o contexto dos filmes em questão. Isso não quer dizer traduzir uma coisa pela outra, ou interpretar de maneira simples e direta uma imagem, mas quando se fala de representações sociais, existe um universo que vem à tona.

Nesta ótica, segundo SANTAELLA (2012),

“Nessa medida, não apenas a vida é uma espécie de linguagem, mas também todos os sistemas e formas de linguagem tendem a se comportar como sistemas vivos, ou seja, eles reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram como as coisas vivas.” (P. 02)¹²⁰

E sobre processos de significação, ainda nas palavras da autora,

“(...) “A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. [Assim...], caracterizado o campo de abrangência da Semiótica, podemos repetir que ele é vasto, mas não indefinido. O que se busca descrever e analisar nos fenômenos é sua constituição como linguagem. Neste sentido, embora a Semiótica se constitua num campo intrincado e heteróclito de estudos e indagações [...], isso não significa que a Semiótica esteja sorrateiramente chegando para roubar

¹¹⁸ METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

¹¹⁹ MICHAELIS. Dicionário brasileiro da língua portuguesa. Em : <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/linguagem/> Acesso em: 24/agosto/2022

¹²⁰ SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ou pilhar o campo do saber e da investigação específica de outras ciências. Nos fenômenos, sejam eles quais forem — uma nesga de luz ou um teorema matemático, um lamento de dor ou uma ideia abstrata da ciência —, a Semiótica busca divisar e deslindar seu ser de linguagem, isto é, sua ação de signo. Tão-só e apenas. E isso já é muito.” (SANTAELLA, 2017: Pp. 02 e 03)¹²¹

Trazemos as palavras de Lúcia SANTAELLA para explicar que compreendemos o corpo aqui em processos de significação, como signo, portanto. No entanto, não se trata de buscarmos aprofundamento da teoria semiótica, mas sim de destacar aspectos que sejam significativos no cinema, mais especificamente, nos filmes de nosso interesse, que façam nossa proposta avançar em termos de discussão acerca das representações sociais. Com efeito, podemos analisar um filme sob diversos ângulos, e a semiótica é mais uma lente pela qual buscamos nos apoiar a fim de chegarmos a essa compreensão.

Ademais, entender a deficiência e suas representações no campo de uma imagem projetada significa lançar um olhar assumidamente particular sobre este determinado fenômeno, podendo compreendê-lo como fato social no âmbito do cinema, na medida em que dialogamos sobre histórias de vida narradas pela câmera. A fim de evoluirmos com esta discussão, é importante demonstrar a visão de SANTAELLA acerca da imagem, como materialidade e expressão de significados.

A autora, em seu texto *‘A Imagem pré-fotográfica, fotográfica e pós-fotográfica’*¹²², analisa os meios de produção da imagem e sua relação com os três registros da psicanálise considerados por Jacques Lacan – o imaginário, o real e o simbólico – já discutidos em nosso CAPÍTULO I, onde abordamos questões sobre as representações do corpo deficiente. Em sua perspectiva, esses três registros estão em correspondência, de acordo com suas especificidades, tanto com os aspectos individuais (caso do imaginário e do real) quanto culturais (caso do simbólico), no que se refere ao estudo e análise das imagens. O simbólico, está assim ligado à construção inconsciente (ou consciente) das representações, dos conceitos e ideias que devem expressar um conteúdo universal.

SANTAELLA compartilha da concepção de PIERCE (1972)¹²³, o primeiro a elaborar uma teoria semiótica, segundo a qual o signo é o elemento primordial dos processos de significação. SANTAELLA explica que na perspectiva de PIERCE, o signo pode ser um

¹²¹ IDEM.

¹²² SANTAELLA, Lúcia. *A Imagem pré-fotográfica, fotográfica e pós-fotográfica* In : Revista Imagens. Nº 3. Campinas: UNICAMP, dezembro de 1994.

¹²³. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

objeto, uma ideia abstrata, um tipo de comportamento, uma situação vivida ou idealizada, enfim, qualquer construção que na cultura representa algo para alguém¹²⁴. Assim, trabalhamos com a imagem na perspectiva de PIERCE, e também de Umberto ECO (2007)¹²⁵, para quem o signo está circunscrito a processos de comunicação. Isso significa dizer que ao representar uma ideia por meio da imagem no cinema, o signo comunica algo.

Sobre as imagens que representam a deficiência entre as histórias vividas pelos protagonistas, destacamos analisar as semelhanças que nos permitem confrontar esses processos de significação, dentre eles que: ambos os personagens são vítimas de acidentes, ficam incapacitados para andar, passam a usar cadeiras de rodas para se locomover e transpõem suas experiências para a literatura. Sabemos que cada um dos filmes tem referência nos romances baseados na história real da vida dos protagonistas, Rubens Paiva (no Brasil) e Di Borgo (na França) e também, que eventualmente, essas autobiografias nos serviram de referência em caso de alguma dúvida.

Por isso, nossa compreensão transita em torno de significados que buscamos não só nas teorias da representação no cinema, tampouco na dimensão encerrada de uma cena porque, mas, porque «(...) um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra » (BAKHTIN, 2010, p. 32)¹²⁶.

Quanto a este entendimento, cada um de nossos filmes analisados se apresenta de maneira particular refletindo o olhar de seus realizadores, ainda que se trate de mesma matéria, mas também, muito se assemelham na construção de algumas sequências. Em ambos os filmes, por exemplo as cenas iniciais apresentam os protagonistas levados em um carro dirigido por seu cuidador - em FELIZ ANO VELHO, Mário no carro dirigido por Edu, nas cenas 3 e 4 (**Figura 62**); em INTOUCHABLES, Philippe no carro com Driss, como vemos na cena 1 da figura 63 (**Figura 63**). É perceptível que INTOUCHABLES, tanto nesta cena, como em outras, toma FELIZ ANO VELHO como referência, e existem, pode-se dizer, semelhanças entre os filmes, tanto em conteúdo, quanto em algumas cenas que foram escolhidas para constituir a narrativa. Tendo sido feito 24 anos antes de INTOUCHABLES, atestamos a releitura que Nakache e Toledano fazem sobre o trabalho de Gervitz, mas

¹²⁴ PEIRCE, C. S., 1977 *apud* SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

¹²⁵ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

¹²⁶ BAKHTIN, M. M. (Mikhail Mikhailovitch). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 14.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

reforçamos que a diferença entre um filme e outro, portanto, reside mais na abordagem que se faz sobre a deficiência.

Figura 62

<p>Cena 3 – Mário no Carro com Edu</p>	<p>00:04:15 – 00:05:03</p>	<p>Edu traz a cadeira de rodas de Mário para perto da porta onde Mário está sentado.</p> <p>Mário espera Edu tirá-lo do carro.</p> <p>Edu passa o braço de Mário por cima de seu pescoço e o carrega.</p>		<p>Trilha musical</p> <p>Em um tom pessimista, Mário fala sobre o ano estar começando para ele somente em abril.</p> <p>Mário é enquadrado em primeiro plano.</p>
<p>Cena 4 – Mário chegando no hospital</p>	<p>00:05:04 – 00:05:46</p>	<p>A câmera os enquadra em plano médio.</p> <p>O corpo de Mário parece pesado.</p>		<p>Edu faz um comentário animado sobre eles não se atrasarem para o tratamento de Mário.</p> <p>O seu rosto carrega um semblante de tristeza e desânimo.</p>

Figura 63

SEQUÊNCIA E PLANOS	TEMPO	DESCRIÇÃO DA MOVIMENTAÇÃO DOS CORPOS	FRAMES	SOM E DIÁLOGOS
<p>Cena 1 – Philippe e Driss dentro do carro</p>	<p>00:00:37 – 00:03:00</p>	<p>Cena inicial. Fade in para Driss e Philippe no carro. Driss dirige.</p> <p>Philippe possui um semblante sério, olha pela janela. Ele é enquadrado em primeiro plano lateral.</p> <p>Driss acelera com o carro. Philippe olha para Driss animado. Philippe mexe a cabeça levemente.</p>		<p>Trilha sonora musical com piano</p> <p>Driss avista a polícia em perseguição e aposta 100 euros com Philippe que ele irá conseguir se livrar da polícia</p>

Poderíamos citar muitas outras cenas em que as obras parecem ter influenciado uma à outra. Sendo o filme FELIZ ANO VELHO anterior a INTOUCHABLES, percebemos o quanto os diretores Éric Toledano e Olivier Nakache usaram de licença poética e se inspiraram no filme de Roberto Gervitz, FELIZ ANO VELHO, principalmente para a construção de algumas cenas, tais como: os protagonistas tomando banho com seus cuidadores; os cuidadores dando cigarro de maconha aos protagonistas, ou ainda, falando sobre sexualidade com eles. (Figuras 64 e 65)

Figura 64

<p>Cena 25 – Mário tomando banho; Edu fumando com Mário</p>	<p>00:31:23 – 00:32:58</p>	<p>Mário sorrindo enquanto Edu dá banho nele. Eles conversam sobre Ana. O corpo de Mário está relaxado, ereto e apoiado na cadeira.</p> <p>Edu acende um cigarro de maconha e o coloca na boca de Mário. Mário ri da situação.</p>		<p>Trilha sonora diegética</p> <p>Edu e Mário conversam sobre Ana. Mário diz estar indiferente</p> <p>Edu diz que eles têm que comemorar. E pergunta se Mário vai participar da corrida. Eles fazem piada.</p>
--	------------------------------------	--	---	--

Figura 65

<p>Cena 8 – O banho de Philippe</p>	<p>00:22:54 – 00:24:38</p>	<p>A terapeuta articula a perna de Philippe enquanto explica os cuidados dele para Driss.</p> <p>Driss carrega Philippe a fim de colocá-lo na cadeira.</p> <p>Durante o banho, Philippe fica atento ao que Driss está fazendo e critica os seus modos..</p>		<p>Philippe observa tudo ávido, porém mexe pouco a cabeça.</p> <p>O corpo de Philippe está relaxado, sentado na cadeira de banho.</p> <p>Driss troca o xampu pelo sabonete. Philippe ri da situação.</p>
--	------------------------------------	---	--	--

Sobre a abordagem da deficiência, já sabemos, também, o quanto um filme difere do outro, principalmente com respeito à linguagem. Temos ainda a compreensão sobre a maneira como FELIZ ANO VELHO foca sua narrativa no contexto do tempo em que Mário acaba de sofrer o acidente, enquanto que INTOUCHABLES prioriza discorrer sobre uma relação de amizade que se constrói entre um homem tetraplégico e seu cuidador. Mário vive o luto do “corpo perdido”, Philippe experimenta um momento de redescoberta do corpo - e é deste modo que poderíamos resumir muito rapidamente um e outro filme.

Com esse entendimento, no âmbito de nossa análise, articulamos conceitos diversos sobre uma imagem que se projeta na tela do cinema enquanto expressão de sentidos; e essa análise se faz sobre a imagem de um corpo que está relacionado em um determinado contexto cênico que é também social. Ao entendermos que o signo é uma convenção ainda que não se submeta a regras, ele é resultado de um acordo sobre seus significados na cultura; e o cinema, como constructo cultural, opera para que isso aconteça, mesmo com sua linguagem complexa e particular.

COELHO NETTO argumenta sobre a teoria de Charles Sanders Peirce que:

“(...) o significado de um signo, ou soma dos fenômenos experimentais implicada neste signo, é dado pelo alcance que esse fenômeno tem sobre a conduta humana. O significado, ao ter sua determinação ligada à ‘conduta racional’ dos homens sobre os quais atua, conquista com Peirce uma ‘dimensão social’: o significado não é uma ideia que o símbolo evoca na mente, mas consequência da conduta que gera nos homens (racionais). ” (COELHO NETTO, 2003, p. 87)¹²⁷

Dizemos isso porque existe todo um universo simbólico que nos envolve e que apreendemos quando mergulhamos em uma narrativa que é eloquente, seja no contexto do cinema, da literatura ou de qualquer outra forma de expressão artística. Então, há uma estética do filme e uma linguagem do cinema que ordenam ou criam alguma coisa, cujos enredamentos simbólicos, imaginários e reais permitem-nos dialogar e manifestar os sentidos que podemos supor - porque “O real é uma grande suposição e [...] acabamos fabricando aquilo que supomos” (Alfredo JERUSALINSKY)¹²⁸.

¹²⁷ PEIRCE, C.S., 1977 *apud* COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

¹²⁸ Conferência proferida em 26/05/2005 sobre “Cinema e Psicanálise”, no Instituto de Artes do Pará, Belém-Pa. Alfredo JERUSALINSKY é um psicanalista argentino, autor de vários trabalhos já publicados sobre psicanálise e outros temas, dentre os quais ‘*Psicanálise e Desenvolvimento Infantil*’ (Artes e Ofícios Editora) e ‘*Saber falar: como se adquire a língua?*’ (Editora: Vozes).

3.2. A Linguagem do cinema e representações da deficiência

O cinema “fala” com seus recursos expressivos, com sua cor, luz, trilha sonora; enfim com os elementos de que o realizador e sua equipe dispõem – seja o diretor, cenógrafo, diretor de fotografia, roteirista, figurinista, dentre muitos outros - e que vão buscar na fonte da criação artística; por isso se diz que o cinema também é arte. Mas aqui não buscamos debater sobre o valor artístico de um filme e outro, a não ser reconhecer que o cinema se estrutura em componentes estéticos. São esses elementos, que dispostos em uma relação de integridade formam a unidade fílmica a que chamamos de plano, e estes por sua vez dispostos em sequência dão origem à montagem do filme.

A maneira como os planos são construídos, a angulação e movimentos de câmera irão gerar, por fim, a linguagem cinematográfica, como resultado do complexo trabalho que acaba por atribuir ao cinema, justamente esse caráter de linguagem e, portanto, de objeto sógnico. Com isso, reforçamos nosso pressuposto neste estudo, fundamentado na teoria peirciana, cujo olhar sobre as representações se apoia sobre a complexidade das representações que apreendemos enquanto signos. A esse respeito, SANTAELLA corrobora com a ideia de Pierce, de que o signo é aquilo que representa algo para alguém. Segundo a autora, “o homem só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação” (2012, p. 80)¹²⁹.

Neste contexto, buscamos proceder à observação e análise desses signos, seja pela interpretação dos elementos da linguagem visual e do cinema, seja a partir desse olhar sobre as sensações apreendidas em determinadas cenas. Para tanto, a pesquisa pondera como referência para nossas interpretações, a ocorrência de elementos significativos nas cenas, tais como cor, sequências, luz, textura, angulação da câmera e ainda, principalmente, os planos, que carregam toda a carga psicológica e expressiva do cinema.

XAVIER (1977) sugere uma escala para a definição desses planos, que vão se definindo conforme a câmera se aproxima ou se distancia do objeto focado, dependendo do sentido que o diretor pretende conferir à cena. Segundo sua classificação, são eles:

“Plano Geral: para cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos [...]

Plano Médio ou de Conjunto: para situações em que [...] a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). [...]

Plano Americano: corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente [...]

Primeiro Plano (close-up): a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a

¹²⁹ Cf. SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boa ocupando toda a tela). ” (P.19)¹³⁰

Todos esses recursos são compreendidos no contexto da linguagem e, dentro de seu processo de significação, são engendrados na narrativa fílmica conforme instruções que o diretor pretende atribuir. E justamente essa relação entre o sujeito e o campo das significações, se processa por meio da linguagem, redundando no que entendemos por representações.

Considerando o cinema um signo híbrido, em que atuam em correspondência tanto elementos visuais, como sonoros e verbais¹³¹, nossa proposta de estudo enfatiza aqui o discurso imagético (e eventualmente a trilha sonora), uma vez que buscamos verificar em que medida os signos visuais predominantemente (e não os linguísticos ou verbais), podem nos fornecer material para nossa análise. Neste sentido, os signos verbais, de maneira relativa, complementam nossa interpretação - uma vez que sempre podemos identificar quais imagens foram construídas nas narrativas fílmicas tendo a literatura como referência. Portanto, nossa ênfase de abordagem é sobre a imagem que representa o corpo, e nosso pressuposto é que os elementos da linguagem visual e os componentes da linguagem cinematográfica conseguem simplesmente expressar sentidos dentro da delimitação de análise pretendida.

Os filmes são concebidos tanto como campo de estudo e como “lugar” de expressão de significados. A análise parte do recorte das cenas que contêm apenas os protagonistas de cada um dos filmes, de modo que possamos apreender a relação corpo *versus* deficiência, e, neste sentido, começamos, não pela primeira cena do filme, mas pela cena em que primeiramente aparece cada personagem protagonista: Mário em FELIZ ANO VELHO; Philippe em INTOUCHABLES.

3.2.1. Processos sýgnicos no cinema: relações de sentido

3.2.1.1. FELIZ ANO VELHO

Nas **Figuras 66, 67, 68 e 69** vemos a apresentação das imagens correspondentes às primeiras cenas do filme FELIZ ANO VELHO, onde se destaca a figura de Mário. Desde este momento inicial, o filme prioriza representar o protagonista com o semblante entristecido (**Figura 66**). Já a imagem da **Figura 67**, mostra exclusivamente a cabeça do personagem

¹³⁰ Cf. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977)

¹³¹ SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

enfaixada, remetendo à cirurgia que ele havia feito em decorrência do acidente ao mergulhar no lago. As cores são frias, as cenas nos planos são escuras e pouco iluminadas, o ambiente é sombrio.

A linha de construção da primeira cena (**Figura 66**) é uma grande horizontal, e reflete pouco ou quase nenhum movimento à composição. Inclusive, podemos dizer que na maioria das cenas de FELIZ ANO VELHO, a linha dominante é a horizontal, justamente porque favorece a mensagem do filme, com relação ao momento vivido por Mário, logo após seu acidente - pois a linha do horizonte sugere imobilidade

Figura 66



Figura 67



Figura 68



O único colorido que vemos é o de um figura geométrica que se move suspensa no ar (**Figura 67**), pairando à frente de Mário, que conforme o filme vai representar em outras ocasiões, remete ao imaginário do personagem – nele, seu mundo real não tem cor, ou apenas tons que remetem a sentimento de tristeza: são tonalidades opacas, apagadas, sem vivacidade, em cenários melancólicos, enquanto que o colorido de sua vida estaria representado apenas em seus pensamentos.

Ainda nos planos das **Figuras 66, 67 e 68**, a câmera captura seu rosto em primeiro plano, enquanto uma trilha sonora com música instrumental toca um único acorde grave, com as mesmas notas ao piano repetidas vezes, acompanhadas de sua voz *in off*. Em seu texto (pensamento), ele diz: “um dia, tudo perdeu o sentido e eu desejei a minha própria morte, mas nem de me matar eu era capaz”. A Cena 3 (**Figura 69**) mostra Mário sendo levado, em um carro dirigido por seu cuidador Edu ao centro de reabilitação, a fim de iniciar o tratamento fisioterápico (**Cenas 04 e 05 na Figura 69**). Neste momento, ele diz que “somente agora o ano de 1980 está começando”. Mais uma vez, a câmera se aproxima do rosto de Mário e fecha em primeiro plano. Edu empurra a cadeira de Mário pelos corredores do hospital. A câmera ocasionalmente assume o ponto de vista de Mário. Seu rosto está em primeiro plano e somos direcionados a seguir o seu olhar por meio da câmera.

Figura 69

<p>Cena 3 – Mário no Carro com Edu</p>	<p>00:04:15 – 00:05:03</p>	<p>Mário é passageiro no carro que Edu dirige. Está desanimado e reclama sobre a vida. Ele conversa com Edu</p>		<p>Trilha musical</p> <p>Em um tom pessimista, Mário conversa com Edu sobre o ano estar começando em abril, quando ele finalmente vai ao hospital para começar seu tratamento fisioterápico.</p>
<p>Cenas 4 e 5– Mário chegando no hospital</p>	<p>00:05:04 – 00:05:46</p>	<p>Eles se dirigem para o centro de reabilitação. Mário e Edu chegam ao Centro de reabilitação e conhecem Arnaldo, que também sofreu acidente e ficou paraplégico.</p>		
				<p>Mário é enquadrado em primeiro plano.</p>

A sequência de cenas que acabamos de descrever permite-nos apreender, desde o início, a integridade narrativa de FELIZ ANO VELHO. A estrutura temporal do filme é não-linear, já que o personagem principal é atravessado por memórias de seu passado recente, vivido antes do acidente que confinou Mário a uma cadeira de rodas. Por conseguinte, a

narrativa circula em torno dessas lembranças, em cenas que se sucedem, constantemente, entre o passado e o presente do personagem.

O enredo é todo centrado em sua figura, assim como podemos dizer que o próprio personagem é autocentrado; sua história de vida e a tragédia que sofreu, assim como sua condição de deficiência são as únicas coisas que ocupam sua mente naquele momento, com ênfase sobre sentimentos de autocomiseração, sobre suas lembranças e relações pessoais, onde se destacam os amigos mais próximos, a namorada e relatos de sua intimidade. Isso resulta que a maioria das cenas do filme tem a presença dele como único protagonista, sem a ocorrência de outras histórias paralelas sobre personagens coadjuvantes, a não ser quando essas histórias estão estreitamente ligadas as suas lembranças.

Por essa razão, o filme se utiliza muito do recurso do *'flashback'* para trazer cenas representando o passado de Mário e somente nesses momentos as cenas adquirem um colorido diferente dos tons azuis e violetas. Nas cenas em que suas lembranças trazem as recordações dele com os amigos, a composição é sempre multicolorida e os tons claros. Uma atmosfera de circunspeção e melancolia é reforçada pelos elementos da linguagem visual, tais como cor, linha, luz, sombra, textura, e por outros recursos, tais como o ritmo das cenas além dos elementos específicos da linguagem cinematográfica, como enquadramentos/planos, angulação e movimentos da câmera.

As cores predominantes estão entre esses tons entre azuis e violetas. Fica evidente que Gervitz, em seu trabalho como diretor, escolheu uma única gama de cores situadas dentro do conjunto das chamadas cores frias, para construir a narrativa que se passa no momento presente vivido por Mário, ou seja, o tempo da própria diegese. Observa-se ainda um ambiente etéreo onde Mário literalmente mergulha quando ocorre seu acidente, isso tudo distintivo de uma realidade particular, muito mais própria à representação artística no cinema, do que à busca pela representação realista.

Na verdade, pode-se dizer que FELIZ ANO VELHO se inspira em um tipo de representação muito mais surrealista, porque não é “uma realidade qualquer” que se apresenta sobre alguém com deficiência. Trata-se de “um outro tipo de realidade”; e isso fica aparente não somente pelo tratamento que se dá a esses elementos expressivos, mas à ênfase sobre o universo onírico de Mário em todo o filme – envolvido sempre entre lembranças e sonhos. Até porque neste momento, Mário, como já lembramos, vive na esperança de recuperar sua

capacidade física e voltar a andar. Dessa forma, ele está aprisionado em uma pretensa realidade, que existe apenas em seus sonhos e devaneios.

Uma cena simbólica desta situação particular é representada no momento em que Mário mergulha no lago e o ambiente é tomado completamente por uma esmaecida tonalidade de azul – cena a partir da qual se desenvolve a trama, que vai narrar a história do acidente de Mário e seus desdobramentos. **(Figura 70).**

Figura 70



FELIZ ANO VELHO

Cena do momento em que Mário mergulha no lago e sofre o acidente que o deixa tetraplégico.

Nesta ocasião, as cenas do filme adquirem a cor azul

Em FELIZ ANO VELHO, a representação dos planos, o tipo de colorido, o ritmo, o enquadramento, enfim, a linguagem como um todo remete, pela ocorrência frequente desses elementos, à cena de um quadro de René Magritte, por exemplo **(Figura 71)**. É interessante poder vislumbrar na obra do famoso artista belga surrealista aspectos muito semelhantes ao que vemos em INTOUCHABLES. Aqui, fazemos uma analogia entre a obra específica de Magritte intitulada em português, ‘O Professor’ e a Cena 66 do filme.

Em ambas as imagens, seja na obra do pintor belga, tal como no filme, existe uma atmosfera de solidão **(Figuras 71 e 72)**. Os outros personagens que interagem com Mário aparecem normalmente com o olhar voltado para ele, marcados por uma linha de construção

vertical, com os corpos eventualmente e seus corpos parecem absolutamente imobilizados. O tempo é sombrio, por assim dizer.

FELIZ ANO VELHO, é quase todo construído sob sombras, como artifício para intensificar o mundo de sombras em que Mário demonstra se lançar (**Figuras 72, 72b**).

Figura 71



Obra: 'O Professor, de René Magritte (c. de 1964)

Figura 72



Plano sequência da Cena 66, filme FELIZ ANO VELHO

Figura 72b



Plano sequência da Cena 48 – Lembrança de Mário criança com seu pai

Na película, existe uma gama de cores para cada momento da vida de Mário: tons frios para o seu presente, tonalidades mais fortes, coloridas e vibrantes para suas lembranças. As cenas com cores mais vibrantes remetem às lembranças e/ou sonhos que ele tem com certas pessoas: com sua mãe, as cenas são coloridas exclusivamente em vermelho (**Figura 73**); com o pai, as cenas são expressivas em uma mistura de verde com tons dourados (**Figuras 74 e 75**).

Como se tratam de lembranças, essas cores adquirem aparência muito peculiar tomando toda a tela e favorecendo a construção de ambientes oníricos. Isso enfatiza o cenário imaginoso, marcante ao longo de toda a obra, metáforas expressivas do que ele pensa e sente em relação à própria vida; lembranças e sonhos povoados por pessoas que ele ama, como o pai, a mãe e a própria namorada Ana.

Figura 73

Cena 8 – Mário criança passeando com a mãe na praia.			00:10:45 – 00:11:57	Imagem de um dos sonhos que vive neste momento de reminiscências.	
--	--	--	---------------------	---	--

Figura 74

Cena 15 – Lembrança de Mário criança caminhando com o pai	00:20:13 – 00:21:48			
---	---------------------	--	--	--

Figura 75

Cena 37 – Mário acorda no meio da madrugada. Sonha/imagina que vê seu pai entrando pela porta; Eles conversam	00:41:26 – 00:43:21	O pai pergunta se ele o havia chamado. Mário se levanta parcialmente, sobre os cotovelos para conversarem. Ele diz estar com medo de não voltar mais a andar e chora. O pai o consola e faz adormecer		Trilha sonora dramática Mário diz que seu pai não pode lhe ajudar. O pai responde que sim, mas que só não pode andar por ele.
---	---------------------	---	--	--

Destaque-se ainda o sonho que ele tem com Ana: os dois entrando em uma caverna. Aqui, nos remetemos, uma vez mais, ao Mito da Caverna, do filósofo grego Platão¹³². Adentrar a caverna significaria que ele prefere permanecer nas sombras, ao invés de sair para a luz atrás do conhecimento sobre si mesmo nesta nova condição de vida, buscando sua libertação, tal como propõe a alegoria platônica. Assim, em suas lembranças, as cores são também fugidias, como se fossem apenas memórias e não tonalidades intensas ou vibrantes de cores que estão presentes no tempo e no espaço. Ademais, as tonalidades estão normalmente apagadas por um fundo escuro que traz sombra ao ambiente.

Podemos associar o tratamento sobre a relação claro/escuro nas cenas, ao recurso de iluminação. Nossa interpretação ainda é que a pouca luminosidade e a penumbra que se empreendem no filme estão associadas ao medo que Mário tem de adentrar neste novo momento de sua vida que se mostra para ele como desconhecido e, portanto, obscuro - porque o corpo deve ser repensado por ele de modo diferente, diverso de como era antes do acidente e Mário resiste a isso, o que o faz sofrer e sentir-se angustiado. Na sequência de planos da Cena 59, sua angústia fica bastante expressiva em cada aspecto representado, tanto na maneira como o corpo se apresenta, como nos elementos sígnicos da cena. (Figura 76).

Figura 76

<p>Cena 59 – Mário na cama do hospital após o acidente</p>	<p>01:04:45 – 01:05:12</p>	<p>Transição da cortina de fumaça para Mário deitado em uma maca.</p> <p>A câmera se aproxima dele até enquadrar o seu rosto em primeiro plano. Ele não esboça reação alguma, está parado, inerte, com o corpo rígido.</p>		<p>Trilha sonora não diegética</p> <p>Mário em voz in off falando sobre Ana e se perguntando por onde ela anda</p> <p>As luzes se acendem parcialmente e a câmera se afasta, enquadrando a enfermeira.</p>
---	----------------------------	--	--	--

¹³² O Mito ou Alegoria da Caverna está no Livro VII, de A República. Nesta obra, Platão apresenta os personagens Sócrates e Glauco, que travam diálogo sobre a importância do conhecimento para superar a ignorância, vista na concepção platônica, como escuridão.

Nas **Figuras 77 e 78**, os respectivos planos mostram sequências da cena 5 de FELIZ ANO VELHO: Mário chega ao centro de reabilitação levado por Edu; ele observa com atenção as pessoas que ali estão - várias delas com muletas e cadeiras de rodas; a câmera foca nas deficiências das pessoas. A iluminação é restrita e permite apenas vislumbrar formas e silhuetas de corpos, cadeiras de rodas, muletas e outros equipamentos para deficientes, reforçando o quanto a deficiência ainda traduz esse universo de obscuridade que torna o indivíduo invisível.

Figura 77



Figura 78



Quando as reminiscências de Mário remetem a momentos vividos junto aos amigos, as cenas são então, em múltiplas cores, fazendo alusão à beleza, à riqueza, à alegria e ao colorido da juventude (Cenas 17, 30, 31 e 34 na Figura 79).

Figura 79

<p>Cena 17 – Mário e Klaus ouvindo Soninha tocar; Gorda chega em casa</p>	<p>00:23:00 – 00:24:25</p>			
<p>Cena 30 –</p>	<p>00:35:08 – 00:37:35</p>	<p>Mário na universidade vendo Ana na aula</p>		
<p>Cena 31 –</p>	<p>00:37:36 – 00:38:47</p>	<p>Mário e Klaus correndo atrás de Ana</p>		
<p>Cena 34 –</p>	<p>00:39:32 – 00:40:30</p>	<p>Mário, Ana, Soninha, Gorda e Klaus conversando no café da manhã</p>		

Os enquadramentos das cenas, que centralizam o foco muitas vezes em Mário, mostra o protagonista normalmente no centro da composição e seu rosto em primeiro ou primeiríssimo plano. Esse tipo de representação enfatiza um conjunto cenográfico com poucos elementos, principalmente nas suas laterais, gerando áreas vazias ou com poucos objetos ou pessoas. A tela de Feliz Ano Velho nunca é cheia (representando o sentimento de solidão e incompletude que Mário está vivendo, em razão de seu acidente e de pouca coisa saber sobre seu futuro e em relação à condição de seu corpo). Em sua maior parte, os enquadramentos concentram em seu meio a grande proporção dos objetos, dos personagens e do movimento da trama. **(Figuras 80, 81 e 82)**

Entendemos que essa posição central do corpo no enquadramento da câmera, assim como a utilização primordial do primeiro ou primeiríssimo plano ao retratar Mário, manifesta uma série de significados, dentre eles o vazio circunstancial da trama, que é reforçado pelos ambientes que aparecem em cada cena. O grande teórico do cinema Bela Balazs confere ao enquadramento em ‘Primeiro Plano’ uma grande importância, relacionada à carga dramática no cinema. Quem nos relata a respeito é o brasileiro, também crítico de cinema, professor e pesquisador André Setaro.

Conforme sua descrição,

“Bela Balazs, teórico húngaro, atribui importância fundamental a três elementos da linguagem cinematográfica: o primeiro plano (close-up), a montagem, e a variedade de posições da câmera. O primeiro plano, além de ser, para ele, o fator que diferencia o cinema do teatro, cria um microcosmo desligado do espaço e da materialidade. O mundo da microfisionomia (rosto ampliado e isolado pelo close-up, como num microscópio) confunde-se mesmo com o “mundo da alma”. É a dimensão de uma expressão humana isolada sobre a tela, e toda a referência ao espaço e ao tempo desaparece em vista de sua existência autônoma.”¹³³

E é essa carga dramática com sua atmosfera de melancolia e isolamento tão presentes em FELIZ ANO VELHO, que envolvem Mário em seu “mundo da alma”. São condições reforçadas por todos os procedimentos relacionados; pois juntos, cor, linha, sombra, luz, os elementos da linguagem visual, os enquadramentos e angulação da câmera, resultam nesta variedade de significados que depreendemos.

¹³³ Disponível em <http://setaroblog.blogspot.com/2010/09/arte-da-narrativa-e-da-fabula.html>
Publicado em 05 setembro 2010.
Acesso em agosto de 2022.

Figura 80



Figura 81



Figura 82



Os outros personagens do filme são em sua maioria, também, expressão de apatia e melancolia, comportamento pronunciado pelo protagonista. Para corroborar com esse ambiente, as palavras são poucas e as conversas sintéticas e pausadas entre todos, o que salienta mais ainda o cenário de solidão.

O silêncio também está presente como um recurso que ajuda a destacar essa solidão de Mário. As falas dos personagens são arrastadas, lentas, pausadas, com vozes graves, semblantes sérios e “olhar perdido”, como é o caso do próprio Mário na grande maioria das cenas. A doutora Gisella, que sempre o acompanha, tem o cenho franzido, os lábios apertados, o olhar impassível, o que parece designar que da parte médica, não existem boas expectativas.

A mãe, interpretada por Eva Wilma é a personagem que manifesta mais afeto, mas sempre com um olhar de tristeza em razão do sofrimento enfrentado pelo filho. Na trilha sonora de FELIZ ANO VELHO, de autoria de Luiz Henrique Xavier, destaca-se na composição diegética uma canção chamada ‘Xerocks’ (com esta escrita), pertencente à banda onde Mário atuava como músico, juntamente com seus amigos, antes de seu acidente. Exceção feita a esta música, que é apresentada no filme nas lembranças de Mário, a trilha sonora, extra diegética que se repete ao longo do filme, é de uma composição instrumental, desenvolvida em ritmo incessantemente lento que remete ao momento vivido, de apatia e melancolia mais uma vez.

Não há alterações no ritmo do filme e o movimento, elemento primordial do cinema, está indicado na melodia que segue sua linearidade horizontal, inconsútil e tristonha, tal como os sentimentos alimentados por Mário. A chave de tudo é o movimento. E isso também tem a ver com a condição física e psicológica do protagonista. Consideramos ainda, analisar aspectos não visíveis, que embora suprimidos, expressam significados; pois no discurso cinematográfico as palavras não podem dizer de tudo, e, às vezes, nem mesmo as imagens.

Em algumas ocasiões, o papel de representar as coisas do mundo está circunscrito ao que não é dito, principalmente no caso de FELIZ ANO VELHO, onde o silêncio é um signo preponderante. ORLANDI (1992)¹³⁴ fala de um “silêncio fundador”, para aludir ao silêncio que expressa significados. Analogamente, referimo-nos ao não-dito para dizer de uma palavra e/ou imagem que não aparecem no campo visual da cena, mas que, ainda assim, fazem parte da construção da narrativa, como uma falta que atribui sentido às relações entre as coisas e que, por isso, se torna objeto de nosso interesse também.

¹³⁴ ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

Por outro lado, existe o silêncio que está implícito também na cor, que em FELIZ ANO VELHO que é pouco diversa, na luz que é restrita, no movimento que quase não se vê em cena, condizente com a situação de imobilidade da deficiência (Figuras 83, 84 e 85).

Figura 83



Figura 84



Figura 85



De sua parte, na leitura que CAVALHEIRO realiza em sua tese de doutorado (2008)¹³⁵, sobre o cinema de Valerio Zurlini¹³⁶, a autora explicita-nos o quanto o silêncio é um recurso que faz saltar esse tipo de mensagem sobre a “impossibilidade das relações” - quando ao diretor não importa deixar explícito em palavras, mas sim no não dito, aquilo que podemos capturar com a sensibilidade de quem interpreta as coisas do mundo. Encontramos em FELIZ ANO VELHO esse cenário, cujos significados não estão postos em discurso visível, palpável ou audível, mas ao contrário, a ausência de qualquer manifestação diz muito e é, nesse sentido, que temos também o silêncio como um signo.

Parafraseamos CAVALHEIRO para dizer um pouco do que é esse contexto em FELIZ ANO VELHO e usamos as palavras da autora, quando ela fala da obra de Zurlini. Segundo ela, “Os recursos utilizados pelo diretor, como a valorização do silêncio, do olhar contemplativo, das pausas e cenários vazios de personagens, vão dando forma a esta condição humana. (p. 47)¹³⁷

3.2.1.2. INTOUCHABLES

INTOUCHABLES é um filme no qual se destaca como aspecto marcante na narrativa, a questão da interação social. As conexões, a partir daí são também múltiplas, refletindo a riqueza de relações e os sentidos que, igualmente, se desdobram em grande proporção. De início, tal riqueza de relações vemos em uma composição visual apresentada em tela cheia, carregada de objetos, em uma proliferação de elementos que demonstra muitas conexões e significados entre personagens e coisas. Velocidade, rapidez e humor são características presentes e frequentes também nas cenas.

¹³⁵ CAVALHEIRO, Celia Regina. *A dimensão do silêncio no cinema de Valerio Zurlini*. Orientadora: Maria Rosária Fabris. 2008. 145f. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-graduação em Ciências da Comunicação Área de Estudo dos Meios e da Produção Midiática, Linha de Pesquisa Sistemas de Significação em Imagem e Som. Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Ciências da Comunicação - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-05072009-224752/publico/150057.pdf>

Acesso em 15/08/2022.

¹³⁶ Valerio Zurlini foi um cineasta italiano, mais dedicado à direção e produção de curtas-metragens e documentários, mas também realizou alguns filmes longa-metragem. Sua obra está situada principalmente no período que vai de 1948 a 1955 diversos documentários e curtas-metragens. Seu primeiro longa-metragem, "Le Ragazze di San Frediano", é de 1955.

Cf. em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2710200108.htm>

Acesso em 17 de agosto de 2022.

¹³⁷ IDEM.

Na primeira sequência que o filme apresenta, são bem evidenciados esses sentidos: Driss dirige em alta velocidade o carro onde ele leva Philippe a um passeio. A polícia manda-os parar e eles apostam como Driss irá conseguir se livrar dos agentes. Eles trapaceiam e mentem aos policiais, dizendo que Philippe passa mal. São, então, escoltados até um hospital e finalmente fogem em disparada, enquanto brincam com a situação. Neste momento, o filme já indica a abordagem que busca fazer sobre a questão da deficiência. Não se trata de um filme grave ou dramático sobre o tema.

Ao contrário, desde os primeiros quadros, a alegria é presente e a própria classificação do gênero do filme o indica para o público como comédia. O protagonista, Philippe, é um homem com deficiência, mas este é apenas o tema em torno do qual se desfia a trama. Na verdade, podemos dizer que INTOUCHABLES fala de humanidade, de afeto, de relações de amizade, como retrata desde as primeiras cenas do filme (**Figuras 86, 87, 88 e 89**). Logo nas cenas iniciais, a câmera faz um *'fade in'*¹³⁸ nas figuras de Philippe e Driss, até que se fixa no rosto de Philippe em primeiro plano.

Figura 86



Figura 87



Sequência de planos – Cena 1

A câmera faz fade in para Driss e Philippe no carro, enquanto Driss dirige.

¹³⁸ Fade é o nome que se dá no âmbito do cinema, a um tipo de movimento da câmera que permite a passagem de um plano a outro, de modo que o foco se aproxima ou se afasta gradualmente do plano. A palavra « fade » vem do inglês e significa desvanecer. Quando a câmera vai mostrando gradualmente o plano, chamamos de « fade in » ; quando a câmera, ao contrário, vai desfocando do plano, chamamos de « fade out ». (Nota de nossa autoria). Conferir também em <https://50anosdefilmes.com.br/glossario/> Acessado em agosto/2022.

O filme INTOUCHABLES começa com Philippe, o protagonista, em primeiro plano. Seu semblante é sério e preocupado, mas diferentemente da abordagem que FELIZ ANO VELHO faz sobre Mário nas primeiras cenas, a deficiência é mostrada aqui em outra perspectiva. Na verdade, a ênfase sobre Philippe neste momento já demonstra que ele é deficiente, mas a narrativa segue com foco em outra direção e temática, que é a relação de amizade entre ele e Driss.

Figura 88 - Cenas e Sequências iniciais

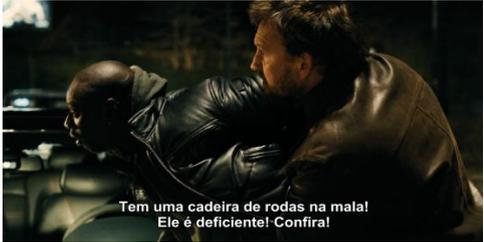
<p>Cena 1.1. Philippe e Driss são parados pela Polícia</p> <p>Planos 49-88</p>	<p>00:03:00 – 00:05:20</p>	<p>Philippe possui o corpo ereto, olha para Driss com preocupação após perceber que a polícia os persegue.</p> <p>A polícia para o carro. Driss e Philippe apostam que Driss conseguirá se livrar dos policiais.</p> <p>Driss é rendido e avisa que Philippe é deficiente.</p> <p>Uma policial confirma existir uma cadeira de rodas no porta-malas do carro de Philippe. Philippe começa a simular uma convulsão.</p> <p>Ele se debate e começa a arfar, respirando fortemente. Ele tosse e se debate.</p> <p>Os policiais combinam de escoltá-los até o hospital, acreditando que Philippe passa mal.</p> <p>Depois de despistarem a polícia, Driss limpa Philippe que sorri. Eles riem.</p>	 <p>Tem uma cadeira de rodas na mala! Ele é deficiente! Confira!</p>   <p>- É por isso que estou aqui! - Acho que temos um problema.</p>  <p>Uma escolta. Uma escolta de segurança!</p>  <p>Philippe, isso é nojento!</p>
---	----------------------------	--	--

Figura 89			
<p>Cena 1.1. Título do filme</p>	<p>00:05:21 – 00:06:47</p>	<p>Driss e Philippe no carro enquanto escutam música.</p> <p>Philippe sorri enquanto Driss dança. Ele vira e balança a cabeça para frente e para trás enquanto canta a música.</p> <p>Philippe dança feliz balançando a cabeça no ritmo da música</p>	
<p>Cena 1.4 Continuação da sequência pós título. Philippe e Driss na frente do hospital</p> <p>Planos 108-114</p>	<p>00:06:48 – 00:07:36</p>	<p>Os policiais conversam com Philippe que finge um estado de dor.</p> <p>Philippe deixa o pescoço ereto e volta arfar intensamente</p> <p>Após os policiais saírem, Driss acende um cigarro e o leva até a boca de Philippe que traga.</p>	

O *'fade in'* é um recurso não só para fazer a transposição dos planos. Aqui, Nakache e Toledano utilizam-no como meio para iniciar a narrativa e “apresentar” os protagonistas, de modo que o plano vai ficando nítido na medida em que Philippe e Driss aparecem, até que a câmera fecha o foco em primeiro plano sobre Philippe. A partir daí ele e Driss iniciam uma conversa.

Apresentamos aqui esta cena com o intuito de demonstrar o quanto um recurso ou ferramenta podem ser utilizados segundo múltiplas possibilidades, e de acordo com os critérios e o desejo de seus realizadores - a maneira como isso ocorre é o que vai atribuir em cada filme a marca ou o que chamamos de estilo de um diretor.

Neste caso, salientamos que os diretores de INTOUCHABLES utilizaram o mesmo recurso do “fade”, tanto para começar a narrativa, apresentando a primeira sequência como quem vai descortinando a cena no palco de um teatro, como para a última sequência de cenas, com um “fade out”, quando Driss acena para Philippe e se distancia dele – o foco da câmera sobre esta última cena vai esmaecendo, indicando a última sequência de INTOUCHABLES (Cena 72 – **Figura 90**). Logo após este final, a câmera abre novamente em um ‘fade in’, desta vez, mostrando imagens dos personagens reais da História, Philippe Pozzo di Borgo e Abdel, que no filme é Driss. Abdel acende um cigarro e o coloca na boca de di Borgo. A câmera captura Philippe em um plano detalhe. Finalmente a cena se fecha. (Cena 73 – **Figura 90**)

Figura 90

<p>Cena 72 – Sequências finais do filme. Fade out</p>	<p>01:48:16 – 01:48:19</p>	<p>Driss acena para Philippe e se distancia do restaurante Fade out</p>		
<p>Cena 73 – Pré créditos</p>	<p>01:48:20 – 01:48:41</p>	<p>Fade in Abdel segura a cadeira de Philippe para ele apreciar a paisagem. Abdel usa um chapéu e está todo coberto, ele olha fixamente para a paisagem Philippe fuma um cigarro sob a supervisão de Abdel. Fade ou</p>		<p>Trilha sonora musical com Piano (Cenas reais) Cena pós créditos mostrando Philippe e Abdel, personagem real que inspirou a criação do personagem Driss.</p>

INTOUCHABLES apresenta uma estrutura convencional de narrativa, ou narrativa linear, como se costuma chamar. Em vários aspectos, o filme se diferencia de FELIZ ANO VELHO e este é um deles, pois no filme brasileiro, de Gervitz, a narrativa se utiliza a todo momento do recurso dos ‘flashbacks’, ao tomar como referência as memórias que são a base da autobiografia de Marcelo Rubens Paiva, ‘Feliz Ano Velho’.

Em INTOUCHABLES, a adaptação é muito mais livre, com base no romance de di Borgo, *Le Second Souffle* (O Segundo Suspiro) e a história caminha sempre adiante e linearmente, com cenas em sequência direta. Este tipo de construção nos permite interpretar e fazer uma analogia com a disposição de Philippe diante de sua própria história de vida e do olhar que expressa sobre sua própria condição.

O personagem é um empresário, com boa condição financeira; homem pragmático diante das contingências de sua pessoal existência no mundo. A trama de INTOUCHABLES segue talvez como a personalidade de Philippe, direta e simples. Philippe enfrenta sua condição de deficiência, na grande maioria dos seus dias, de maneira realista e natural, fazendo do cotidiano um contexto a seu favor: contrata uma grande equipe de pessoas para lhe auxiliar; mantém excelente estrutura material para atender suas necessidades como pessoa com deficiência; proporciona a si mesmo uma condição de trabalho que ele pode gerir à distância, desde sua própria casa (**Figuras 91 e 92**).

Figura 91

<p>Cena 7 - Philippe e Driss reencot rando-se no quarto</p>	<p>00:21:2 8 – 00:22:5 3</p>	<p>Driss chega no quarto de Philippe. Philippe está deitado na cama, sendo massageado por dois terapeutas.</p> <p>Ele conversa com Driss enquanto os terapeutas movimentam o seu corpo, que embora imóvel, é bastante articulado.</p> <p>Philippe varia o seu humor, entre sorrir e estar sério, enquanto fala com Driss.</p>	 <p>Não se envergonha de viver do trabalho dos outros?</p> <p>Vamos colocar Philippe em sua cadeira.</p>	<p>Trilha sonora clássica diegética</p> <p>Philippe avisa que o documento está assinado mas desafia Driss a trabalhar por um mês cuidando dele.</p>
--	--	---	--	---

Figura 92

<p>Cena 12 - Philippe sendo massageado por Driss</p>	<p>00:27:42 – 00:28:44</p>	<p>Driss articula os membros de Philippe, e os massageia.</p> <p>Philippe está deitado na cama, com o tronco um pouco levantando, projetado para frente.</p> <p>Suas pernas, esticadas sobre a cama, são massageadas por Driss.</p> <p>Philippe está de olhos fechados</p> <p>Driss começa a brincar com a perna de Philippe, que continua sério.</p> <p>Philippe pergunta se Driss está se divertindo ao jogar água quente em sua perna.</p>		<p>Trilha sonora ao ritmo de disco music (ritmo dançante)</p> <p>Driss derruba água quente na perna de Philippe que não reage.</p> <p>A enfermeira se assuta de chama a tenção de Driss</p>
---	----------------------------	---	---	---

Essa circularidade que vemos nas representações da vida de Philippe, é possível percebermos na profusão de elementos, objetos e pessoas em cada cena, no ritmo que o filme adquire, na energia e vivacidade dos personagens, cenário que manifesta também o repertório de riqueza em sua realidade, não só em termos materiais, porque ele é um homem de posses, mas também pelas possibilidades de inúmeras conexões e significados que ele faz gerar, em razão de ser quem ele é, com suas características pessoais e corporais. (Figura 93).

Figura 93

<p>Cena 35 – Philippe avalia a obra de arte de Driss</p>	<p>01:01:52 – 01:02:20</p>	<p>Driss mostra a sua pintura recém terminada para Philippe e os demais avaliarem e pergunta quanto conseguiria na venda da obra</p>		<p>Trilha sonora não diegética animada</p>
---	----------------------------	--	--	--

A naturalidade com que o protagonista parece encarar sua condição é a mesma que se expressa no estilo do filme. O uso das cores, por exemplo, se guia por esta mesma linha naturalista, distintamente do modo distintamente expressivo como o recurso é utilizado em FELIZ ANO VELHO.

Claro que em INTOUCHABLES, como em qualquer filme em cores, este é um elemento expressivo da linguagem também, mas em FELIZ ANO VELHO, a cor é um aspecto que chega a fundamentar de maneira marcante a nossa interpretação: assinala a passagem de um tempo a outro da vida de Mário, o protagonista, assim como define as situações vividas por ele, estreitamente relacionadas a sua condição psicológica e de existência naquele momento único e difícil. O que mais se destaca neste filme é sua atmosfera onírica, como se as cenas estivessem sempre encobertas por uma névoa, e a realidade estivesse ali velada - uma realidade ainda indefinida, com suas cores apagadas.

Em INTOUCHABLES, seus realizadores seguem o cânone naturalista do cinema, e uma composição submetida aos padrões do ‘filme entretenimento’, por assim dizer. As cores estão dentro desta proposta de “representação da realidade” e seguem, por exemplo, uma mesma gradação do início ao fim da narrativa; os tons passeiam na paleta de beges, marrons e outros tons próximos, as tonalidades são claras, brilhantes e vívidas; o ambiente retratado é geralmente também claro e alegre. Entre esses tons, encontramos o contraponto de cores quentes, tais como amarelos e vermelhos, principalmente quando Philippe e Driss estão juntos e isso atribui a essas cenas especialmente mais ritmo, energia, além de sensações de acolhimento e calor humano (**Figuras 94, 95, 96 e 97**).

Figura 94



Figura 95



Figura 96



Figura 97



Existe o contraste entre cores vívidas e mais brilhantes, representando a realidade de Philippe; já na representação da realidade de Driss, as cores são mais escuras, principalmente quando ele aparece no convívio de sua própria família, possivelmente como conotação de seu passado obscuro sobre o qual o amigo de Philippe o alerta, informando-o a respeito do envolvimento de Driss com o mundo de crimes, e pelos quais ele chegou a ir para a prisão.

Nesses momentos, sempre que o universo de Driss está em evidência no plano cinematográfico, existe uma tensão, o clima se modifica e a tonalidade das cores também. Em sua maior parte, as cenas com Driss nessas circunstâncias são noturnas. Isso enfatiza também o ambiente de suspense que o cerca, pois existe ainda uma história paralela na trama, que envolve o rapaz adolescente que ele tem como irmão, e que está sendo assediado por criminosos (**Figuras 98, 99 e 100**).

Figura 98

<p>Ponto de vista de Driss e sua família – cena apresentando seus conflitos familiares</p>	<p>00:13:06 – 00:13:31</p>	
<p>Driss entre amigos</p>	<p>00:17:25 – 00:18:54</p>	
<p>Driss circula pela cidade</p>	<p>00:18:55 – 00:21:27</p>	

Figura 99

<p>50 – Driss observa de longe sua mãe trabalhando em um prédio</p>	<p>01:16:57 – 01:17:29</p>	
--	----------------------------	--

Figura 100

<p>63 – Driss com seus amigos; Negociando com os bandidos</p>	<p>01:36:13 - 01:37:05</p>	
--	----------------------------	--

Há uma contraposição quando se retrata o universo de Philippe, como a destacar dois mundos realmente distintos, representados por esses dois personagens principais no filme. Diferentemente do que acabamos de ver sobre seu cuidador, no panorama de Philippe, o cenário de fundo das cenas é normalmente iluminado e a atmosfera que se imprime é, de modo geral, alegre, leve, clara; o ritmo das tomadas (ou *takes*, para usar o termo inglês) é rápido e agitado, o que reforça o cenário de fluidez e de alegria nas conexões interpessoais que envolvem os personagens.

Enquanto em FELIZ ANO VELHO o Primeiro Plano é recorrente e centraliza a figura de Mário ao longo de todo o filme, em INTOUCHABLES, existe uma maior abertura dos espaços nos enquadramentos de câmera. As tomadas são feitas normalmente em Plano Médio, Plano Americano ou Plano Geral. Sendo esses tipos de planos muito mais utilizados dentro da linguagem cinematográfica para apresentar grupos de personagens ou conjuntos, a recorrência maior desses planos em INTOUCHABLES indica justamente as conexões e interações que são múltiplas.

Poucas são as cenas em que Philippe aparece sozinho; na grande maioria delas, ele está acompanhado de Driss ou junto a outras pessoas. Além disso, os assuntos tratados no seu dia-a-dia são também variados; são temas como trabalho, arte, a relação com a filha, as correspondências à distância com uma mulher desconhecida, a vida pessoal de um ou outro funcionário, e principalmente, a relação de amizade crescente ao longo de toda a narrativa entre ele e seu cuidador. Isso se reflete, portanto, no caráter da linguagem e na escolha pelo

tipo de plano, pois cada um deles tem uma carga psicológica, que podemos considerar ser a essência efetivamente da narrativa, porque, como pontua METZ (1972), “um filme montado de qualquer jeito não é entendido.” Conforme sua concepção,

“(…) a ‘linguagem cinematográfica’ é primeiro a literalidade de um enredo; os efeitos artísticos, mesmo se forem substancialmente inseparáveis do ato sêmico pelo qual o filme nos apresenta a estória, não deixam por isso de constituir uma outra camada de significações que, do ponto de vista metodológico, vem ‘depois’. “ (P. 119)¹³⁹

Isso significa uma articulação de sentidos que é permitida somente no contexto dessas representações, e é onde queremos chegar. Metz colabora ainda com essa reflexão. Para ele “ é a própria denotação que é construída, organizada e numa certa medida, codificada (...)”¹⁴⁰. Cada plano nesse sentido, representa para nós uma maneira de ver Philippe no meio dessa articulação. Na sequência de cenas que representam seu aniversário, a câmera inicia um enquadramento em Plano Geral e mostra ele bem vestido e cercado de pessoas, escutando o som de uma orquestra. Existe uma trilha sonora diegética com música clássica, justamente a tocada pela orquestra. A câmera mais uma vez se aproxima de Philippe em ‘zoom’¹⁴¹, até enquadrá-lo em Plano Médio e mostrá-lo com o semblante de satisfação ao escutar a apresentação musical. (**Figura 101**).

Figura 101

<p>Cena 40 – Festa de aniversário de Philippe</p>	<p>01:04:21 – 01:06:00</p>	<p>Philippe está em sua festa e aniversário e escuta a apresentação de uma orquestra que toca música erudita para ele e um grupo de convidados.</p>		<p>Trilha sonora diegética com música clássica</p> <p>Philippe parece estar satisfeito com a música.</p>
--	------------------------------------	---	--	--

¹³⁹ METZ, Christian. A significação no cinema. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

¹⁴⁰ IDEM.

¹⁴¹ Zoom é o nome que se dá ao movimento da câmera quando ela se afasta ou se aproxima de um objeto/personagem dentro da cena do cinema. Para aproximação, chamamos Zoom in e para quando a câmera se afasta, chamamos Zoom out.

Em : <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/movimentos-no-quadro-da-camera-e-da-objetiva/>



A sequência de cenas que acabamos de descrever destaca Philippe como personagem central da cena, mas envolvido em uma rede de relações. O Plano Geral mostra outros personagens que fazem parte de sua vida, e isso demonstra o quanto Philippe, apesar de sua condição de deficiência, não se encontra isolado no mundo. O Plano Médio, que surge nesta mesma sequência de cenas permite-nos interpretar as sensações do protagonista, e gera uma relação de empatia própria deste tipo de enquadramento, uma vez que nos aproxima dos sentimentos do personagem – e neste caso vemos um Philippe contente com o momento que lhe é proporcionado em sua festa de aniversário. De todo esse contexto de relações, pode-se depreender o quanto a deficiência tem um significado diverso aqui.

Não que INTOUCHABLES, o filme, trate a deficiência de maneira romantizada ou que Philippe não seja, eventualmente, afetado de forma negativa por sua condição. Claro que isso acontece, como na cena em que ele mesmo diz a Driss, quando o cuidador faz sua barba, que um corte acabaria com tudo, referindo-se a acabar com a própria vida (**Figura 102**).

Figura 102

<p>Cena 70 – Driss barbeia Philippe</p>	<p>01:43:31 – 01:45:29</p>	<p>Driss faz a barba de Philippe, que está um pouco chateado naquele dia.</p> <p>Driss barbeia Philippe de forma engraçada, deixando um bigode em seu rosto. Philippe ri das piadas e brincadeiras de Driss e acaba relaxando.</p>	<div style="text-align: center;">  </div> <p>Trilha sonora com piano.</p> <p>Philippe resmunga e comenta que “um corte rápido acabaria com tudo isso”. Ele parece impaciente.</p>
---	------------------------------------	--	---

A abordagem que se faz sobre a problemática da deficiência aqui está associada à ideia de um indivíduo que se entende e insere no mundo como fenômeno, que vive os acontecimentos na sua concretude, isto é, no real vida, pois é assim que ele concebe o próprio

corpo. Philippe já passou há tempos da fase traumática pós acidente. Neste momento, ele demonstra ter maior consciência de si no mundo como pessoa com deficiência, e não se projeta em um corpo que não existe mais ou em tempo futuro indefinido. Tampouco, ele vive uma relação fictícia com a vida. Ao contrário, Philippe tem a consciência de sua existência, que está condicionada ao seu tempo e lugar.

Os Planos Médios do cinema, que em sua maioria apresentam Philippe em INTOUCHABLES, colocam-no sempre lado a lado com algum personagem, pois é assim que ele busca viver seus dias, compartilhando-os com as pessoas. Ele é o protagonista da história, mas dificilmente aparece centralizado nos planos das cenas, ou mesmo sozinho. Este tipo de construção parece-nos ilustrar uma relação de empatia com o personagem, muito específica do Plano Médio, que aproxima aquele que observa do objeto analisado. Diz-se que o Plano Médio é aquele que apresenta o personagem e seus sentimentos mais imediatos ao público, enquanto que o Primeiro Plano, como já vimos em FELIZ ANO VELHO é aquele “que nos mostra as questões da alma”.

Nos enquadramentos em Plano Médio, Philippe aparece ainda com seu corpo, normalmente, ereto e firme, seja sentado em sua cadeira de rodas, no carro com Driss ou nas cenas em que está em seu escritório. Nas ocasiões em que ele é retratado deitado em sua cama, seu corpo geralmente está com o tronco levantado e recostado na cabeceira, disposto em uma linha diagonal. Nessas duas perspectivas, é importante ressaltar o quanto esse tipo de representação sobre Philippe, com o corpo ereto, em linha vertical, ou com o tronco recostado, disposto em linha diagonal, o associa a um homem ativo, a despeito da imobilidade de suas pernas e braços. Isso, de algum modo, desperta naquele que vê, não um sentimento de comiseração, mas sim, sentimentos positivos em relação à deficiência e é essa a representação que temos em INTOUCHABLES. (**Figuras 103, 104, 105 e 106**).

Figura 103



Figura 104



Figura 105**Figura 106**

A trilha sonora é um destaque à parte no filme: temos desde Ludovico Einaudi a Mozart, Schubert e Vivaldi, com sua famosa composição ‘As quatro Estações’, a qual destaca no filme o trecho ‘Primavera’. Assim, temos uma trilha associada ao universo de Philippe, erudita como sua formação, até a chamada black music, relacionada ao mundo de Driss, representada pelas bandas ‘Earth Wind and Fire’ (banda masculina) e ‘The Emotions’ (banda feminina), que despontaram no cenário mundial dos anos de 1970, e por George Benson e Nina Simone, cantores negros norte-americanos. Na festa de aniversário de Philippe esses dois universos musicais dialogam, como metáfora do encontro entre os mundos de Philippe e Driss. (Figura 107)

Figura 107

Philippe se diverte enquanto assiste Driss dançando em sua festa de aniversário

Outra canção a destacar na trilha sonora do filme é ‘Boogie wonderland’, do chamado ritmo disco americano, do final dos anos 70 também. ‘Boogie wonderland’, além de expressar o mundo de Driss, reforça a ideia de igualdade e diversidade, uma vez que ambas as bandas faziam sucesso à época com esse tipo de temática - tanto a Earth, Wind and Fire, como a The

Emotions (todas da chamada *'black music'*¹⁴²). Durante o aniversário de Phillippe em contraponto às composições que uma orquestra de música erudita contratada estava apresentando, Driss questiona a qualidade das músicas eruditas e comenta com Phillippe sobre a importância de uma festa mais divertida.

Philippe autoriza a banda a tocar então seu repertório, e a partir daí, Driss anima a festa com seu ritmo dançante, justamente da *Black music*, que ele mesmo faz questão de acompanhar, dando passos pelo salão. Enquanto Driss dança, Philippe o segue com o olhar e sua expressão facial é de divertimento, alegria, relaxamento e um meio sorriso que permanece nos lábios. Os olhos de Philippe se movem acompanhando Driss em sua dança. É como se o empresário também dançasse, pois mesmo na condição de tetraplégico e incapaz de mexer mãos, braços e pernas, ele consegue transmitir vida e alegria.

A festa de aniversário de Philippe corrobora com a atmosfera presente ao longo do filme: alegria, ritmo intenso, ambiente feérico, multiplicidade de significados expressos em relações humanas as mais diversas. O filme tem todo este sentido que se projeta na própria pessoa de Driss e ele, por sua vez, juntamente com Philippe, representa essa integridade, pois ambos são a substância que alimenta todas as conexões engendradas nas cenas. **(Figura 108)**

Figura 108



Driss dança durante o aniversário de Philippe

¹⁴² A *'Black Music'* tem sua equivalência no Brasil, mas foi nos Estados Unidos da América que essa música se desenvolveu com tal nomenclatura, associada a um ritmo surgido entre os africanos, que foram obrigados a vir para as Américas para trabalharem como escravos nas fazendas, realizando trabalhos forçados nas lavouras dos países do chamado Novo Mundo. Os escravos entoavam, então, canções com temas que remetiam ao seu sofrimento, surgindo, assim as músicas conhecidas como work songs, principalmente entre os que sofriam nas plantações de algodão do sul dos EUA. Com a abolição dos escravos nesses países, ainda na segunda metade do século XIX esse movimento musical se fortaleceu, principalmente em bairros de descendentes desta população. Já no século XX, a revista americana de música Billboard reconheceu, finalmente, a importância da black music. Disponível em : <https://segredosdomundo.r7.com/black-music/> Acessado em: 22/agosto/2022.

Salientamos especialmente a música ‘Feeling good’, de Nina Simone, executada na cena em que Driss e Philippe passam a noite com mulheres vivendo momentos de prazer. O título da música é sugestivo e significa “sentindo-se bem”, aludindo às sensações proporcionadas a Philippe em um cenário carregado de luxúria. Na cena, salientamos como o personagem extrai apenas do rosto uma gama de expressões que podem ser traduzidas como prazer erótico, aí residindo uma das questões essenciais que tratamos aqui, sobre a compreensão do corpo enquanto representação. Alguns elementos reforçam a atmosfera de sensualidade do ambiente, como a cortina de fumaça, do cigarro de maconha que Driss dá a Philippe.

Mais uma vez o Plano Médio é a escolha de enquadramento, que captura Philippe apenas da cintura para cima (Figura 109). É como para dizer neste momento que a deficiência de Philippe não aparece, está invisível, e o que importa no cenário é o seu prazer. Ele é o foco da atenção em outra medida, para além de sua deficiência. Driss tem também destaque na composição, porque é ele que intermedia e conecta Philippe e seu corpo com o mundo do prazer, e vemos o quanto os corpos dos dois se conectam também dentro dessa estrutura.

Figura 109



No cenário de luxúria, o rosto de Philippe expressa prazer e relaxamento

O interessante a se observar em toda essa ordenação é o encadeamento dos corpos, não só os corpos dos homens, mas também as figuras femininas, que se mostram completamente integradas ao ambiente, a ponto de se confundirem com o plano mais ao fundo da cena, a exemplo da mulher que se encontra por trás de Philippe. Esta personagem que aparenta estar encoberta e camuflada pelos elementos cenográficos (a névoa da fumaça do cigarro, as

sombras, a penumbra...), também parece saltar do fundo da composição e se mesclar ao corpo dele. Ao mesmo tempo, é ela a linha vertical que divide a cena em duas partes: 1. Uma onde está todo o movimento da ação, com seus elementos significativos - Driss, o cigarro, a fumaça, a outra figura feminina, uma parede vermelha; 2. Outra, à direita, o lado da contraposição, mais escuro e com poucos elementos, mas que faz o equilíbrio de forças entre o obscuro e o desejo carnal. Uma grande diagonal, linha mestra da estruturação da cena, inicia à esquerda do quadro a partir do encontro do cotovelo de Driss com a mão de Philippe, segue marcada ainda pela sobreposição dos braços de ambos os personagens e se alonga até ficar invisível na parte escura, na penumbra do cenário, do seu lado direito.

Como uma pintura barroca, que se estrutura em oposições e contrastes, com seu perfeito equilíbrio e de grande beleza estética, o cenário explora a relação claro-escuro, que confere uma maior carga dramática e efeito cenográfico ao conjunto. Tal qual a figura de Sansão, na obra 'Sansão e Dalila', do famoso pintor barroco flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), Philippe é representado com o corpo relaxado, dominado pela lascívia. E seu rosto também é expressão dessas mesmas sensações. A história sobre Sansão e Dalila é muito conhecida no mundo ocidental, principalmente por sua passagem bíblica. Sansão foi um jovem israelita, guerreiro e apaixonado por Dalila, e pertenceu ao povo filisteu, inimigo dos israelitas. Dalila era filisteia; ela o seduz, para descobrir o segredo de sua força e Sansão, dominado pela paixão, confessa a ela que própria força está nos cabelos compridos. Dalila o trai e conta a seu povo sobre o segredo de Sansão.

A cena representada na pintura de Rubens retrata justamente o momento da traição, quando os filisteus cortam o cabelo de Sansão. **(Figura 110)**

Figura 110



Obra: Sansão e Dalila (c. 1609 -1610), de Peter Paul Rubens

Fonte da imagem: Internet

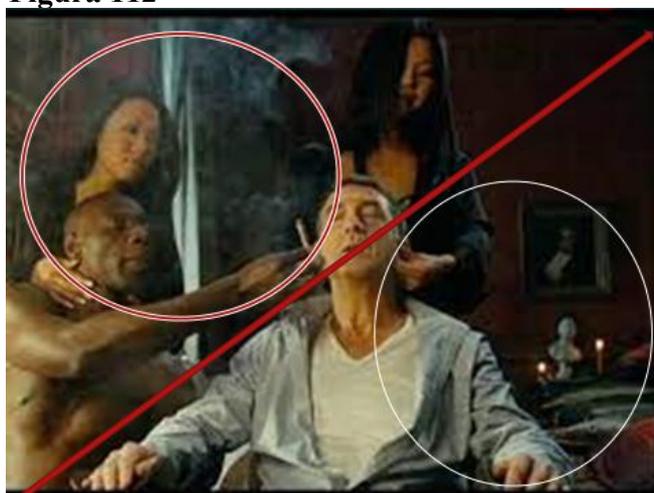
Obviamente, a narrativa de INTOUCHABLES não é inspirada no conteúdo do famoso relato bíblico, e nosso interesse em mostrá-lo está na analogia que encontramos entre as imagens; na pintura de Rubens e nesta cena específica do filme, especialmente, observamos essa relação, sobretudo no que se refere aos elementos da linguagem visual e do universo artístico. Ambas as representações são carregadas de sensualidade, tema que faz dialogar a bela pintura do barroco flamengo e o filme de Toledano e Nakache : as duas cenas trazem, em certa medida, o mesmo conteúdo, sobre momentos de sensualidade, paixão e desejo.

A linha diagonal que empresta movimento e força, a luz dourada e difusa advinda da iluminação de velas, os personagens que se dobram uns sobre os outros tomados por seus sentimentos tão humanos, todos esses aspectos que identificamos em um e outro cenário dizem respeito a sua estrutura formal - e permitem fazer essa aproximação, mais uma vez, entre trabalhos que se distanciam na história. (Figuras 111 e 112)

Figura 111



Figura 112



Isso apenas demonstra o quanto ao signo é possível transitar como dimensão irresoluta, transcender o tempo e o espaço e relacionar significados no ambiente social. Já sabemos, sobre esse tema, que as coisas são percebidas no mundo pelas suas relações e que, sob esse aspecto o signo não se fecha em uma única definição, pois a cada momento, em suas práticas sociais, os indivíduos colocam-se em conjunturas diferentes no tempo e no espaço, modificando suas referências e seu repertório; isso faz com que sua compreensão das coisas também mude – porque as circunstâncias que geram sentidos em um determinado contexto não são as mesmas sempre. Ademais, esses sentidos vêm à existência quando são apreendidos e compreendidos em sua profundidade na cultura e, continuamente, na história; é isso o que nos permite a atribuição de todos os significados pertinentes às coisas do mundo, que são vistas enquanto fenômenos sociais. (ECO, 2007)¹⁴³

3.3. Entre uma cena e outra: aspectos particulares acerca da ocorrência dos signos nas cenas de FELIZ ANO VELHO e INTOUCHABLES

A compreensão sobre os significados que aqui argumentamos, vistos sob a ótica das relações entre personagens, objetos e tudo o que se coloca no mundo como signo é compartilhada também na visão de FERRARA (1986)¹⁴⁴. Para a autora,

“Esta noção supõe a prática efetiva da linguagem, isto é, a geração de um significado (*meaning*) implica vivência de uma relação entre os interpretantes do emissor e do receptor, uma função dos respectivos repertórios que reelabora, constantemente, o repertório de base em confronto com a experiência individual de linguagem, com o potencial seletivo dos signos.” (1986), p. 57)

Assim, certos aspectos que observamos nestes trabalhos feitos para o cinema nos favorecem o entendimento sobre as questões da linguagem, porque reconhecemos em nossas análises, significados correspondentes a um repertório que é pessoal. Então, os signos correspondem ao prisma de quem os interpreta e isso diz respeito às dimensões social e pessoal constituem os indivíduos. Assinalamos nosso entendimento a fim de lembrar que esta pesquisa possui uma abordagem estruturalista, falando sob o ponto de vista metodológico e, por esse parâmetro, LÉVI-STRAUSS (2012)¹⁴⁵, em seu célebre trabalho ‘Antropologia

¹⁴³ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

¹⁴⁴ FERRARA, Lucrecia D. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2ª Edição, 1986.

¹⁴⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. 1ª edição. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.

Estrutural', demonstra as possibilidades de analisarmos determinado fenômeno dentro da estrutura social, de modo que possamos chegar a uma compreensão de suas relações simbólicas. Por conseguinte, é possível compreender um determinado fenômeno, portanto, como representação de um pensamento que é individual, mas também coletivo, caso dos sentimentos de Mário em relação a sua condição de deficiência. O personagem demonstra sentir angústia, aflição e, em algumas ocasiões, até mesmo expressa atitudes de autocomiseração por sua própria condição - sentimentos que podem emergir em qualquer contexto social quando se fala de deficiência.

Sendo nosso contexto de análise o cinema, lançamos mão do diálogo entre dois tipos de abordagem, a qualitativa e a quantitativa, a fim de desvelar e mapear a realidade específica concernente aos filmes FELIZ ANO VELHO e INTOUCHABLES. Ao optarmos por desenvolver essa perspectiva de abordagem, consideramos não apenas a apreensão de amplos sentidos, como também, reforçamos a compreensão dos significados uma vez já atribuídos. Portanto, é aspecto distintivo da pesquisa o levantamento quantitativo dos dados, que permite, em conjunto com a análise qualitativa, chegar a um ensaio de proposições. A esse respeito, a partir de certos dados que se repetem proporcionalmente nas imagens, além dos aspectos qualitativos dos elementos da linguagem nos filmes, vislumbramos um panorama, das representações construídas.

Sob esta condição, a análise quantitativa dos dados levantados na pesquisa se deu considerando a recorrência de alguns elementos. No que se refere à cor, por exemplo, indagamos qual a paleta de cores predominante em cada filme; e os mesmos questionamentos fizemos quanto ao tipo de enquadramento, iluminação, linha de construção, para podemos entender, por exemplo, como a linguagem está associada à representação que cada filme faz sobre a eficiência - e se de fato seria possível fazermos este tipo de análise. A título de exemplo, o filme FELIZ ANO VELHO possui cento e quarenta cenas onde o personagem Mário, protagonista, aparece em destaque. Em sua grande maioria, as cenas são colorizadas dentro da gama de tons azuis e violetas, principalmente aquelas que dão ressaltam apenas o protagonista. Dentre essas cenas, somente cinco não são colorizadas dentro da gama de matizes azuis e violetas, o que para nós, de acordo com a perspectiva de análise que buscamos construir, tem um significado específico.

Uma única cor para representar mais de cento e trinta (130) cenas diz muito em termos de significados, que aqui interpretamos como solidão, frieza, distanciamento - sentimentos

vividos por Mário neste difícil momento, em que ele experimenta a dor física e emocional de um corpo que, em sua própria ótica, ele considera perdido. Por isso, também, suas atitudes de lamentação, com o cenho franzido e o corpo tenso e deitado sobre a cama são a maior parte do tipo de imagens que representam o personagem. Atribuímos o grande sofrimento vivido pelo personagem nesta circunstância como decorrência da perda de autonomia relacionada a sua dimensão corporal e, conseqüentemente, em razão ainda de sua resistência à necessidade de se inserir e aceitar outros modos de viver e transitar no mundo, enquanto aguarda uma definição e o prognóstico médico sobre seu futuro em relação ao acidente que sofreu - se continuará em uma cadeira de rodas ou não. (Figuras 113, 114, 115 e 116)

FRAMES DE FELIZ ANO VELHO

Figura 113

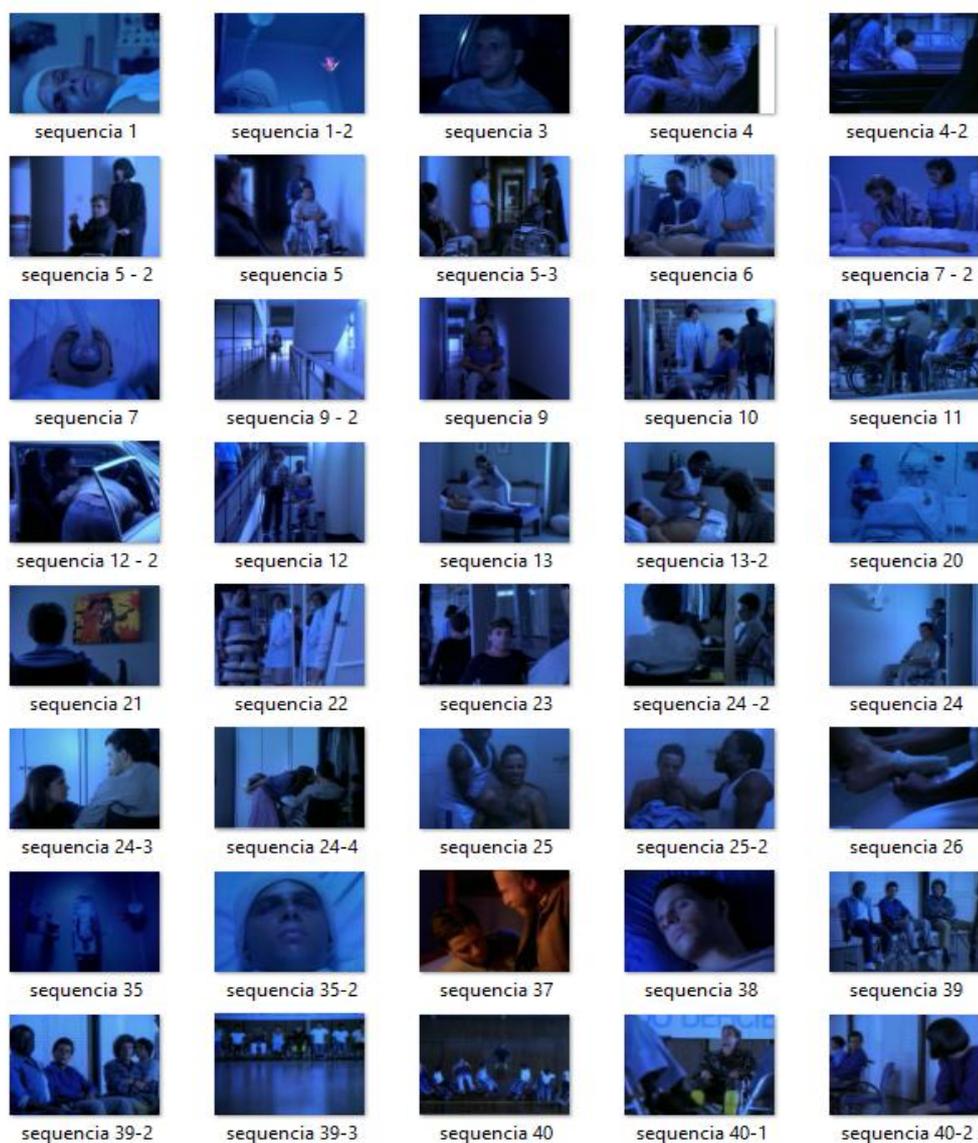


Figura 114

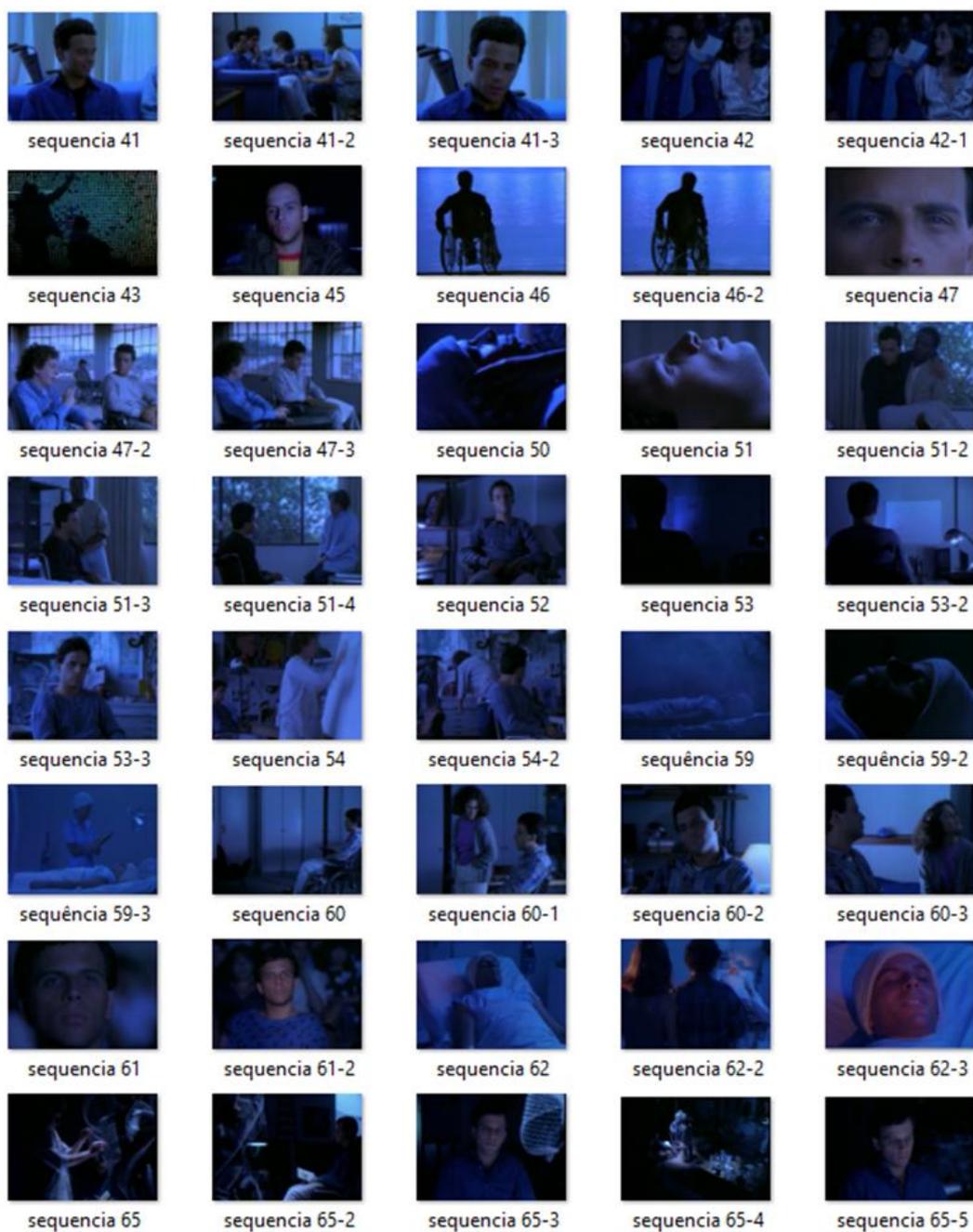
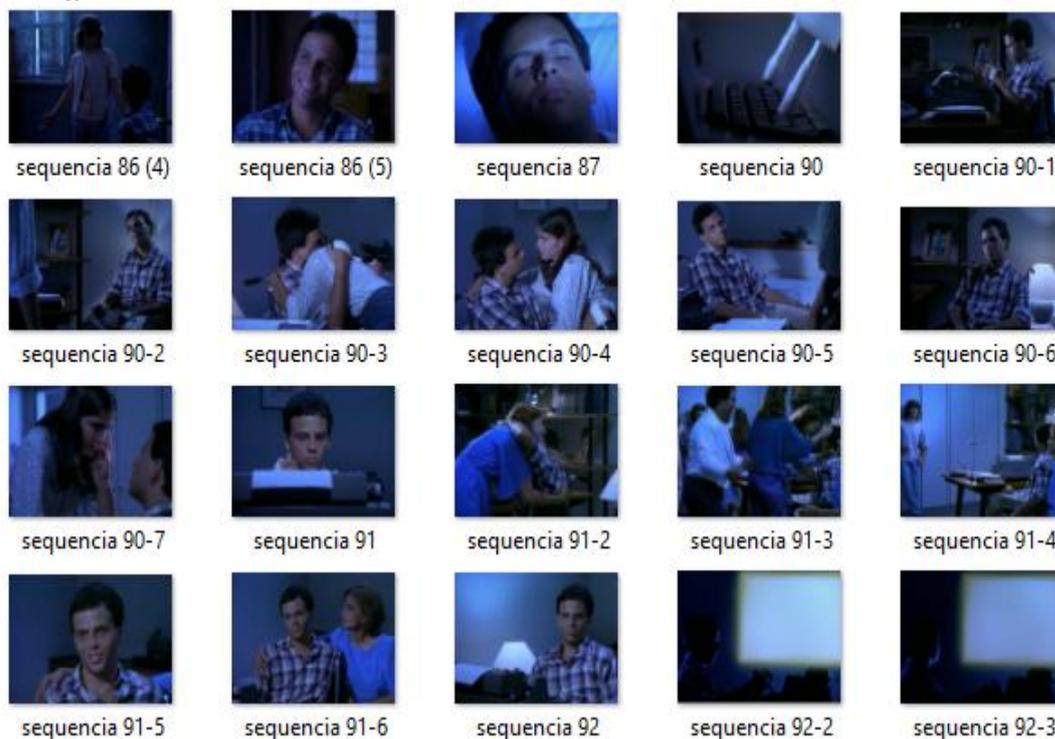
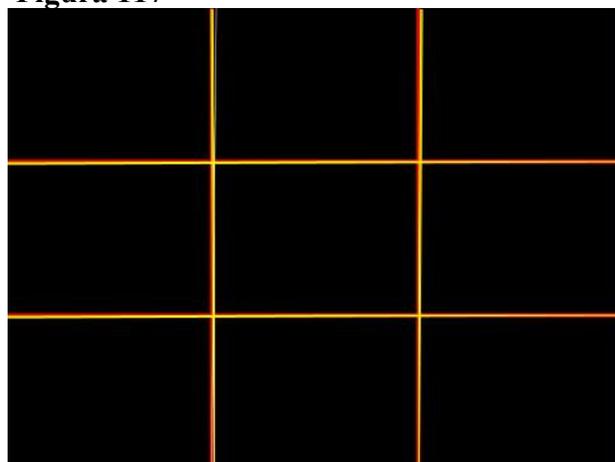


Figura 115



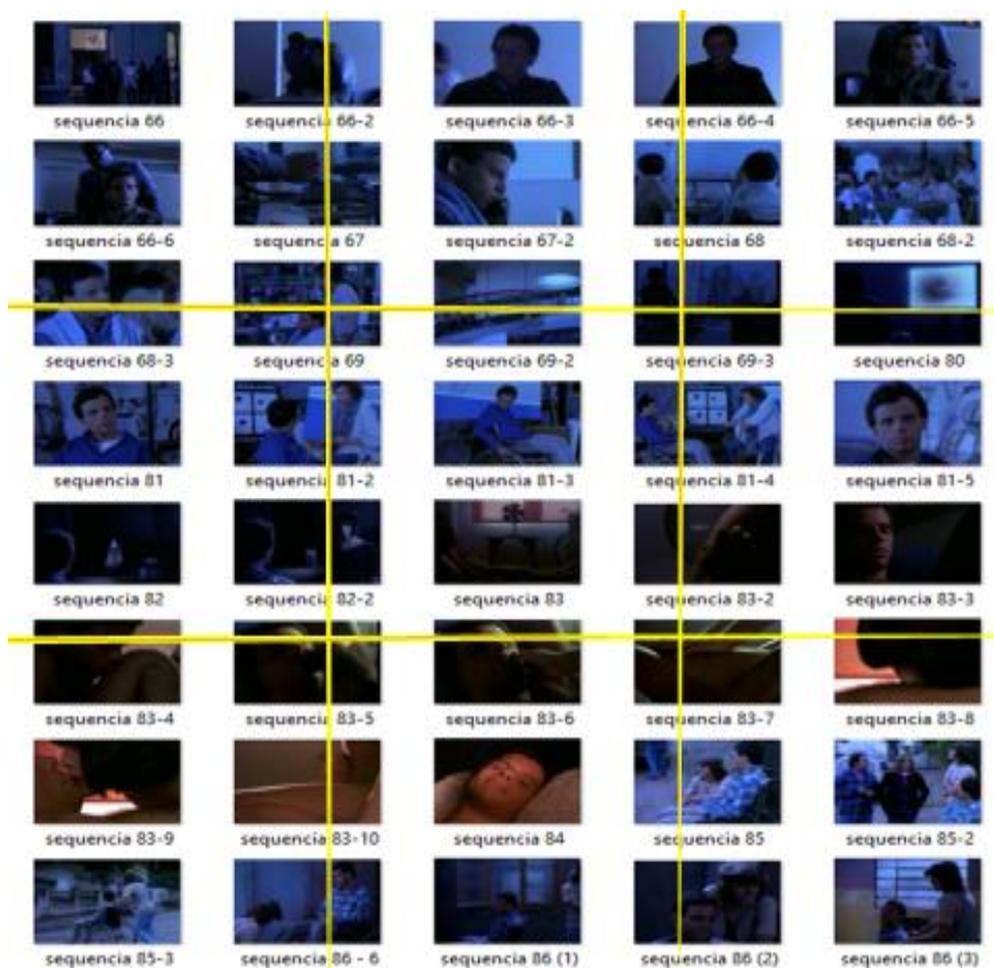
Figura 116

Um aspecto a observar é que, a partir deste conjunto de frames constituído unicamente com cenas das quais o personagem Mário participa, gerou-se uma proporção baseada na divisão da “regra dos terços” (**Figura 117**), padrão de composição usado em obras de fotografia, pintura, cinema e outras linguagens do campo bidimensional, que consiste na divisão do quadro em três sessões de tamanhos iguais, tanto no sentido vertical como horizontal, para a disposição, em perfeita harmonia e equilíbrio da imagem que é representada.

Figura 117

Segundo a disposição dos frames dentro desse padrão em FELIZ ANO VELHO, existe uma porção das cenas que estão colorizadas em matizes alaranjados e dourados, e situadas em um trecho do filme que reconhecemos como sua ‘seção áurea’¹⁴⁶, cânone na história da arte utilizado desde a antiguidade clássica, entre povos antigos como gregos e egípcios, para a composição de suas obras artísticas, tais como a literatura, pintura, escultura, arquitetura, música e outras. (Figura 118).

Figura 118



Nesta seção, os frames coloridos em matizes diferentes dos azuis e violetas, representam momentos do passado de Mário, que ele relembra sendo compartilhado com seus

¹⁴⁶ É também conhecida como espiral de Fibonacci, em alusão ao nome do grande matemático italiano da Idade Média. A seção áurea, ou proporção áurea, ou ainda razão áurea diz respeito à razão numérica 1,618, onde normalmente, de acordo com os cânones tradicionais da arte ocidental, se dispõe o ponto focal em uma obra. Cf. em TAHAN, Malba. As maravilhas da matemática. Rio de Janeiro: Bloch editores, 1987.

entes queridos: pai, mãe, namorada e amigos. Esta seção se destaca não só pela distinção no tratamento das cores, mas também porque são cores situadas na gama de matizes alarajandos e dourados, justamente as chamadas cores complementares do azul, que está presente em todo o filme como a cor marcante da narrativa (Figura 119).

Figura 119



As chamadas cores complementares, ou contrárias, ou ainda cores opostas, são aquelas que mais apresentam contraste entre si, no conhecido ‘Círculo das cores de Newton’¹⁴⁷. Além disso, sabemos de acordo com a teoria das cores de Chevreul¹⁴⁸, que cada cor primária tem

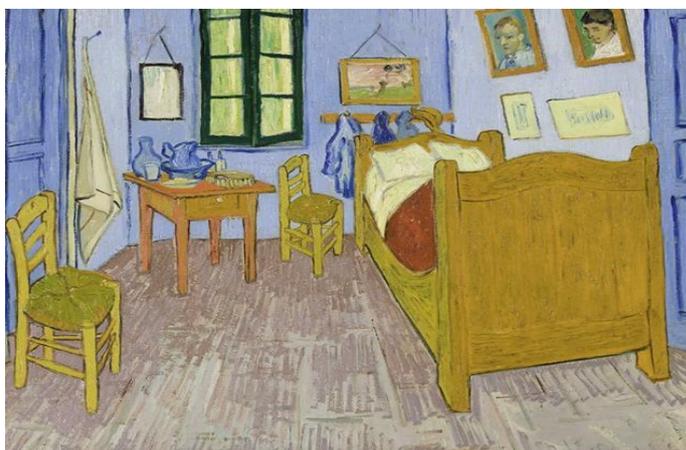
¹⁴⁷ O disco de Newton é um experimento muito conhecido da Física. Consiste em um disco colorido com as cores primárias do espectro visível (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta). Esse disco gira, apresenta grande velocidade e tem como objetivo mostrar a composição da luz branca.
<https://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/experimento-disco-newton.htm#:>

¹⁴⁸ “Em abril de 1828 Chevreul escreveu: ‘Memórias sobre a influência que duas cores podem ter umas sobre as outras quando vistas simultaneamente’. Um livro sobre o assunto só viria a ser publicado 11 anos depois”.
<https://pt.linkedin.com/pulse/teoria-da-cor-de-chevreul-atrav%C3%A9s-seurat-e-van-gogh-rodriques>

como complementar correspondente uma cor secundária: o vermelho tem como complementar o verde; o amarelo possui como cor complementar o roxo; o azul tem como complementar o alaranjado, para citarmos as cores primárias físicas. Ao dispor do recurso das cores complementares, nosso entendimento sobre a linguagem de FELIZ ANO VELHO, é que esses sentidos se referem a situações opostas também na vida de Mário nessa conjuntura: os matizes entre azuis e violetas remetem ao seu presente, que para ele é triste, sombrio e indefinido; os matizes entre dourados e alaranjados para referir momentos felizes de seu passado, justamente seus “dias dourados”.

Na história da arte, muitos artistas utilizaram com ênfase o recurso das cores complementares, buscando atribuir mais luminosidade a suas obras, principalmente, os chamados *neoimpressionistas*. Vincent Van Gogh, pintor holandês, foi um deles e ficou famoso por seus trabalhos muito expressivos, a ponto de o artista utilizar suas cores, espremendo os tubos de tinta diretamente sobre as telas que pintava (**Figura 120**). Muitos quadros seus são extremamente coloridos e iluminados e ele lança mão da intensa combinação de complementares, tais como violetas com amarelos e alaranjados com azuis, a mesma combinação de cores que Marcelo Gervitz usa em seu filme.

Figura 120



Obra: ‘Quarto em Arles, Vincent Van Gogh (1888/1889)

No filme INTOUCHABLES, por sua vez, as cenas são, majoritariamente, em tons médios, o que, também, enseja uma outra relação de sentidos, como vemos na sequência de

imagens que representam o personagem Philippe. Neste filme, são noventa e cinco cenas em que o protagonista aparece em destaque e todas elas colorizadas, predominantemente, dentro da gama de tonalidades medianas, sem destaques para cores muito brilhantes, luminosas ou mais intensas. De modo geral, as imagens passeiam entre tons como brancos, beges, cinzas e marrons (**Figuras 121 e 122**).

FRAMES DE INTOUCHABLES

Figura 121

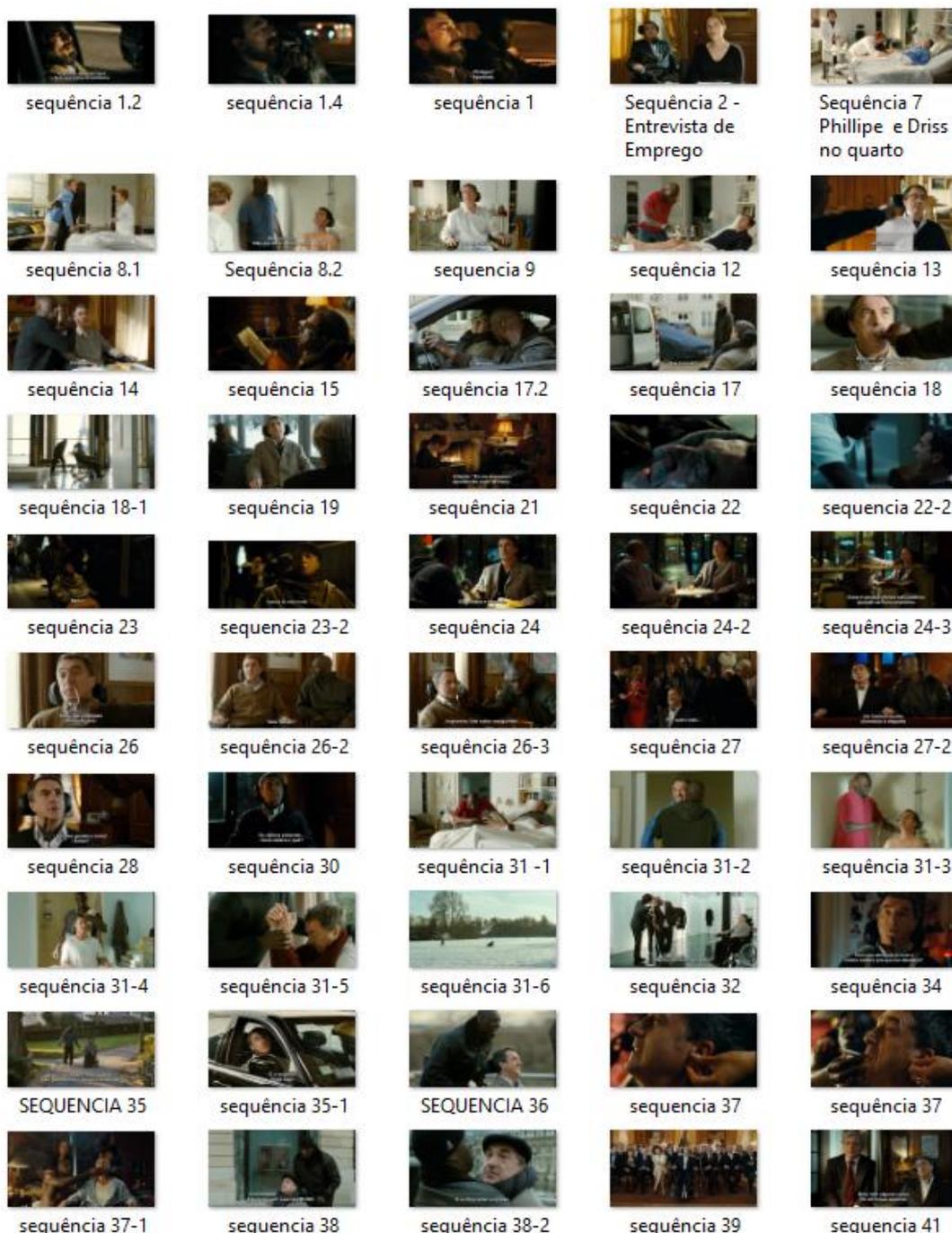
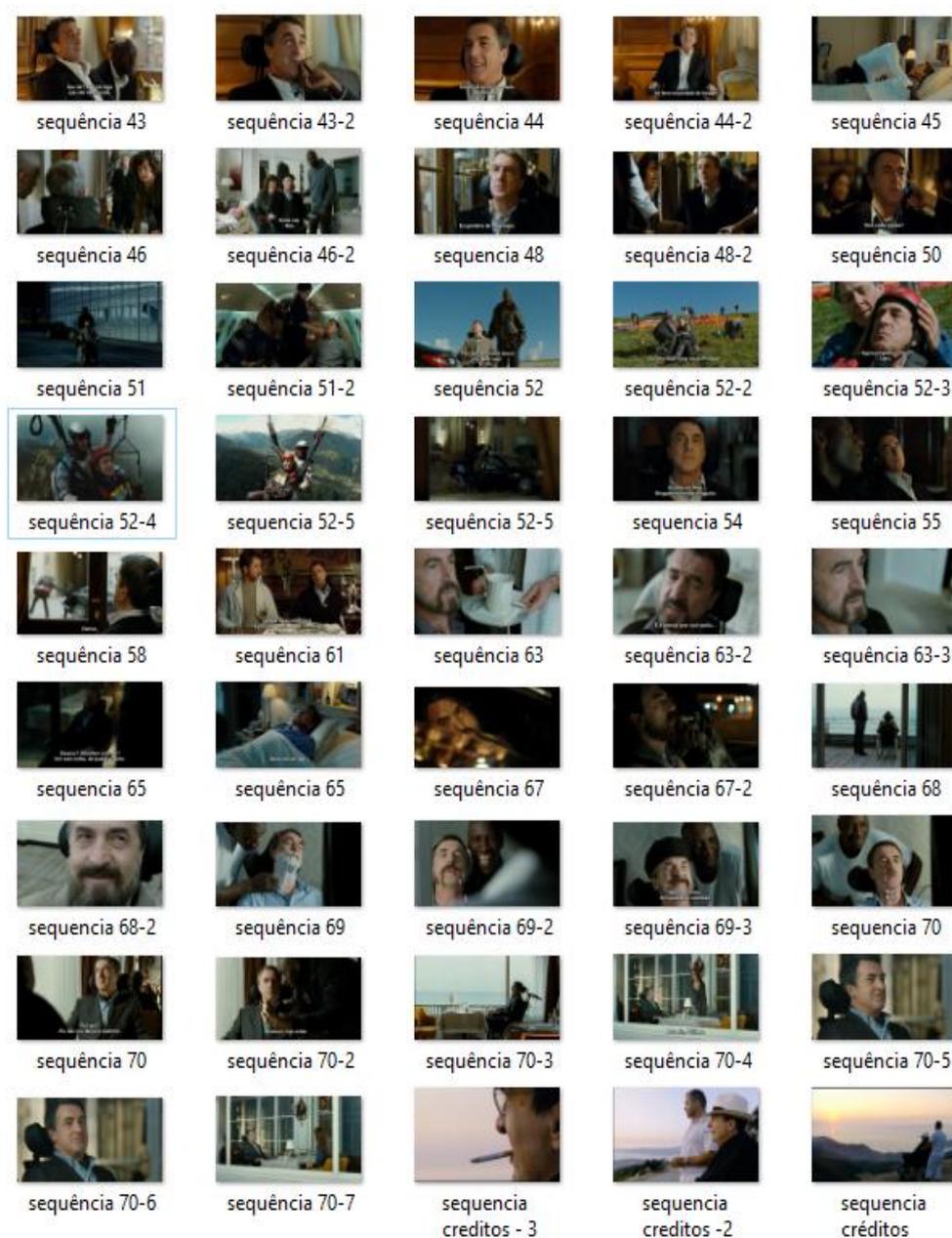


Figura 122



Essas cores mais recorrentes em INTOUCHABLES atribuem ao filme como um todo, um caráter de verossimilhança, aproximando-o mais de uma realidade palpável, diferentemente do que ocorre em FELIZ ANO VELHO, que pelo tratamento peculiar dado às cores, apresenta uma “outra realidade”, daí considerarmos sua aproximação com uma atmosfera mais “fantasiosa”. Cores quentes e brilhantes, como vermelhos e amarelos, surgem eventualmente, apenas para quebrar a recorrência e monotonia de um mesmo conjunto de matizes, principalmente, nas cenas em que Driss e Philippe estão juntos, ou em momentos íntimos de Philippe – sendo que essas cores despontam em aspectos específicos ou detalhes

de algumas cenas apenas, como a roupa de um personagem ou na cor de uma parede. (Figuras 123, 124, 125, 126, 127 e 128).

Figura 123



Cena 1 – Philippe e Driss no carro

Figura 124



Cena 20 – Driss e Magalie

Figura 125



Cena 31 – Driss cuida de Philippe

Figura 126



Cena 34 – Philippe conversa com sua filha

Figura 127



Cena 35 – Driss e Philippe conversam como bons amigos

Figura 128



Cena 38 – Philippe recebe massagem em uma noite de prazer

Outros aspectos possíveis de quantificar, como outros dados que favoreceram nossa interpretação dizem respeito à proporção em que cada personagem protagonista aparece destacadamente nas sequências de cenas. De certa maneira, a partir desses dados, torna-se provável perceber a ênfase e o tratamento dado à questão da deficiência em um filme e outro.

Em FELIZ ANO VELHO, 92 sequências são descritas, todas com a presença de Mário, sendo apenas 54 delas focadas no momento posterior ao seu acidente, ou seja, no tempo diegético da narrativa. Isso quer dizer que as demais sequências do filme dizem

respeito às lembranças e aos sonhos de Mário. Ademais, outro dado importante a salientar é que o personagem é representado sorrindo, ou alegre, após seu acidente, apenas em seis sequências do filme, quais sejam: sequências 25, 62, 42, 86 e 92. Em cinco dessas sequências, ele está com seus amigos e em uma delas, está acompanhado apenas de Edu, seu cuidador.

Vimos que em *INTOUCHABLES*, foram descritas 73 sequências do filme como um todo, 51 dessas sequências focadas na presença de Philippe em tela (porque se tratam de cenas em que ele aparece em destaque), sendo que nas demais cenas, aparece somente o personagem Driss. No caso de *INTOUCHABLES*, essas informações nos levaram ao entendimento de que Driss compartilha um certo protagonismo com Philippe, e por isso, dedicamos também uma análise particular a algumas cenas em que Dris se encontra sozinho ou com outro personagem que não seja Philippe. Nunca perdemos de vista, no entanto, mesmo nesses casos, nosso objetivo principal, de buscar as representações do corpo deficiente.

Inclusive, ao identificarmos que o filme apresenta uma narrativa que evidencia a interação entre Philippe e Driss, consideramos haver um deslocamento de interesse para as relações de afeto, que coloca a deficiência em um contexto de discussões voltadas a questões mais humanas sobre essa problemática - olhar este condizente com as políticas atuais que discutem as questões da diversidade, em âmbito mundial.

Pontuamos como diferencial neste estudo, não só o olhar interdisciplinar sobre a deficiência, mas destacamos a relevância de uma construção teórica que busca superar a dicotomia entre as abordagens qualitativa e quantitativa, disposição essencial ao estudo de um fenômeno como representação social que se expressa na linguagem do cinema. FERRARA mais uma vez pondera sobre a natureza e relação dessas abordagens, ao comentar que:

“A natureza da informação está vinculada não a sua qualidade, mas a sua quantidade, isto é, a taxa de informação de um repertório é qualitativamente melhor na medida em que é mais alta a sua taxa quantitativa [...] uma informação é mais densa, quantitativamente, quanto mais profundamente atingir os padrões estruturais de um organismo e não as suas propriedades”.¹⁴⁹ (1986, p. 56)

Por tudo o que já refletimos, concordamos com a autora, sobre esse padrão em que um modelo estatístico apresenta informações bastante detalhadas sobre determinado cenário que é analisado. Por outro lado, os aspectos qualitativos, quando falamos de processos de significação, constituem enorme valor também em um tipo de estudo como este, que visa ao entendimento das representações de determinada realidade social.

¹⁴⁹ FERRARA, Lucrecia D. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2ª Edição, 1986.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre o alcance desta pesquisa, consideramos importante não só destacar o conhecimento abarcado dentre as diversas áreas de interesse que compuseram suas bases teóricas, mas também, sublinhamos a proposta de análise e a relação entre os filmes elencados como corpus de investigação, enquanto proposições essenciais ao desenvolvimento de um estudo com suas particularidades.

São abordagens são relevantes e equivalentes para o desenvolvimento de um trabalho interdisciplinar, que traz as Ciências Sociais com seu arcabouço teórico e metodológico, para o campo do diálogo com a Arte e com as teorias da linguagem e da Semiótica. Em certa medida, o levantamento e o método de comparação e análise em ambientes onde os dados são em grande proporção - como é a conjuntura desta pesquisa - favorecem a leitura de contextos de narrativas “contadas” por filmes, como os que foram aqui estudados.

Durante todo este processo e por meio da leitura de imagens e cenas do cinema, ou por meio da leitura das autobiografias dos próprios sujeitos da pesquisa, os protagonistas Marcelo Rubens Paiva (Mário no filme) e Philippe di Borgo, evidenciamos uma aproximação, que aos poucos nos levou ao conhecimento de um corpo visto como ‘diferente’: como expressão de diversidade que se manifesta na deficiência.

Na revelação das biografias apresentadas em forma de filme, nas imagens dos corpos de seus personagens, nas cenas, nos enquadramentos, na visão de elementos expressivos os mais diversos, como cor, luz, sombra, plano e tantos outros que analisamos, procuramos compreender uma determinada realidade e suas categorias de pensamento: as representações sociais do corpo com deficiência. Em primeiro lugar, foi essencial estarmos atentos a um rigor na observação dos aspectos e conceitos que nos propusemos a analisar, a fim de que pudéssemos alcançar sentidos que correspondessem aos nossos objetivos.

A esse respeito, as vias pelas quais buscamos avançar nossa abordagem científica, quando nos propusemos a entender a realidade da deficiência no âmbito dos filmes FELIZ ANO VELHO e INTOUCHABLES, não estavam necessariamente inseridas em um roteiro rígido, estático e absolutamente definido desde seu início. Na verdade, algumas etapas foram levadas em consideração como trilhas a percorrer logo ao começarmos nossa investigação.

No entanto, apesar de um planejamento inicial traçado, reconhecemos a ocorrência de variáveis, que chegaram a modificar nossas primeiras orientações, principalmente em relação a algumas fontes, bibliográficas ou não, onde pensamos em alimentar a pesquisa. Dentre essas, mencionamos a procura por informações que nos fossem concedidas pelos próprios

realizadores/diretores dos filmes: Olivier Nakache e Éric Toledano, em INTOUCHABLES; Roberto Gervitz, em FELIZ ANO VELHO.

Além disso, o exercício com as observações levantadas ressaltou a importância da familiarização entre o pesquisador e seu objeto de estudo. Neste trabalho, esta aproximação nos favoreceu reunir um material bibliográfico consistente, a partir do diálogo entre as Ciências Sociais, a Arte, o Cinema e a Semiótica. Vimos, também, que qualquer cenário a interpretar chega-nos não só pelos nossos próprios sentidos, mas pelas palavras e sentidos dos outros. Isso é válido para nos fazer saber que o ato de realizar uma pesquisa como esta, sob a supervisão de um outro pesquisador, no caso o orientador do trabalho, permite-nos percorrer caminhos às vezes imponderáveis e inesperados, cujos desvios, podem nos favorecer em relação aos resultados, porque há um entre-cruzamento de olhares e interpretações que permite isso.

Portanto, mudanças que eventualmente ocorreram foram encaradas dessa maneira; pois muitas vezes, nas experiências mais inesperadas de nossas investigações, ou em contato com outros caminhos e sujeitos, encontramos neste cenário de descobertas, situações que enriqueceram o trabalho. Constatamos ainda que, em certa medida, uma proposta de estudo pode apresentar uma maior autonomia, quando o pesquisador se propõe a realizar seus estudos e ora encontra obstáculos e possibilidades que interferem na direção inicial pretendida. A esse respeito, todos os meios, acreditamos, nos permitiram explorar fontes e referências, com o intuito de extrair dados substanciais para que pudéssemos distinguir aspectos merecedores de nossa maior atenção, assim como definir claramente um formato metodológico.

Diríamos que sejam quais forem as escolhas do pesquisador, os caminhos da pesquisa vão sendo construídos passo a passo e a cada dia uma nova descoberta pode mudar o rumo de nosso olhar. Daí que é importante enfrentar essas possibilidades e às vezes olhar para o objeto de estudo como se tivéssemos nas mãos um caleidoscópio, o instrumento que nos permite ver as coisas do mundo em infinitas formas e cores, que se alternam quando nós o manipulamos.

Há que estarmos cientes sobre a pesquisa como uma construção constante, em processo e, por isso, passível a todo momento de mudanças. Talvez só assim, possamos ver a(s) realidade(s) com seus fenômenos e constatar que isso é válido para qualquer observação sobre as coisas do mundo. Porque, ao mesmo tempo que os homens têm consciência das coisas do mundo, também têm a sua inconsciência e isso pode ser bom ou mau - porque neste limiar, quando falamos do trabalho daqueles que se lançam à prática da investigação científica,

podemos encontrar elementos para avançar, e também podemos encontrar elementos que nos façam caminhar em outras direções.

Mas, aqui então, há que sermos mais uma vez cuidadosos, pois corremos o risco de vagar e nos perder enquanto somos atraídos para os acontecimentos, por ideias, por belas cores e formas do mundo, novamente usando a metáfora do caleidoscópio. Como já mencionamos, ao pesquisador cabe a tarefa constante e delicada de percorrer e escolher vias, ou mesmo atalhos entre esses desvios, o que é uma decisão de grande responsabilidade. Faz parte de um exercício diário que se estende do início ao fim do trabalho. Seja durante a pesquisa de campo, na interpretação de dados de uma realidade social ou na escolha de teorias, tudo isso deverá constituir a base de nossas reflexões.

Sobre essas reflexões, e como já lembramos aqui, enfatizamos o estudo do corpo, da deficiência, das representações sociais, da linguagem do cinema, mas os sentidos que observamos transcenderam a compreensão do corpo como um mero receptáculo ou entidade física dentro de todo esse contexto.

Partimos em busca de um vasto universo de significados que nos possibilitou articular teorias, e o fato de valorizarmos esse campo de estudos que é o cinema na sua relação com as representações da deficiência como um momento primordial, colocou-nos em uma condição única para exercermos nossa sensibilidade, nosso olhar objetivo sobre o mundo e, também, nossa subjetividade. Além disso, coube a nós, à luz dessas condições, avaliar a viabilidade da combinação de técnicas de pesquisa e selecionar os dados para o desenvolvimento de uma metodologia adequada que nos permitisse chegar a uma conclusão no trabalho.

Esta compreensão foi fundamental para entendermos nosso lugar e nosso papel durante a realização deste estudo, desde a concepção de seu objeto até chegarmos aqui, e que seus efeitos apontam outros caminhos a conduzir e continuar a discussão acerca das relações entre cinema, arte, representações sociais, corpo e deficiência. Dizemos isso apenas para reafirmar que essa abordagem não se esgota aqui e que o nosso olhar é apenas um dos filtros pelos quais se pode perceber essa rede de relações, como ocorre com toda e qualquer realidade.

Fato é que o conhecimento sempre promoveu em nós seres humanos, o desejo de avançar e buscar cada vez mais novas descobertas, e nessa medida, vamos aumentando nossa rede de relações com o mundo, ao mesmo tempo que vislumbramos e experimentamos novos significados e caminhos que nos levem ao conhecimento.

Aqui, optamos pelo estudo de dois filmes, FELIZ ANO VELHO e INTOUCHABLES, distantes no tempo e no espaço, um filme brasileiro, outro francês, realizados com mais de

duas décadas de diferença entre um e outro. No que concerne a esta abordagem, destacamos o cinema como nosso campo de pesquisa, os filmes analisados como corpus, os personagens Mário e Philippe, como « nossos sujeitos » - dimensões que se comunicaram para falar das representações do corpo deficiente, de acordo com suas especificidades.

Nesta empreitada, buscamos por olhar não somente o que estava diante de nós como matéria a ser analisada, mas nos forçamos também a adentrar em um universo subjetivo, como para encontrar sentidos naquilo que está também para além da visão, aquilo que reside no ato de sentir e interpretar as coisas do mundo.

Nessa perspectiva, alguns outros aspectos pudemos interpretar na imagem do corpo com deficiência que se mostra na cena do cinema –aspectos esses, implicados na mudança de paradigmas que refletem, justamente, a própria dinâmica das relações sociais do mundo contemporâneo, onde tudo é escorregadio, efêmero e líquido, para usarmos, mais uma vez, o termo ‘baumaniano’ que tão bem nos cabe aqui, a fim de referirmos todo o contexto de relações que constituem a vida desses dois homens, protagonistas das histórias aqui contadas.

O fato de valorizar o cinema como nosso campo de pesquisa, colocou-nos em uma condição única para exercer nosso olhar com sensibilidade e objetividade. Levando em consideração a validade da pesquisa, referimo-nos, principalmente, às semelhanças entre os gêneros, buscando falar em uma perspectiva mais universal dos aspectos analisados em ambos os filmes. Ao mesmo tempo, falamos de interpretações que pertencem ao território da subjetividade – uma vez que os significados apreendidos, em algumas situações no âmbito de nossas investigações, estiveram mais relacionados a uma visão particular nossa sobre os filmes em análise.

Por isso, o cinema é também o lugar da subjetivação daquele que o vê e o interpreta; e também daqueles que o fazem acontecer: os agentes da cena, atores e realizadores dos filmes - porque são eles que nos apresentam relações e representações de histórias pessoais, de narrativas cheias de sentidos, como os que buscamos nesta construção teórica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad.: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2006.

ALMEIDA, Ângela Maria de Oliveira; SOUZA SANTOS, Maria de Fátima; TRINDADE, Zeidi Araújo (Org.). *Teoria das representações Sociais: 50 anos*. Brasília: Technopolitik, 2014.

ANTUNES, Giselle Guilhon; DEBOUTTEVILLE, Monique & SOBRAL, Maria Lizete Sampaio Sobral. *Medéia e Matinta ou mulheres encantadas: quando o universo mitológico grego encontra a Amazônia onírica*. Trabalho científico apresentado no IX Fórum Bienal de Pesquisa em Arte. Belém – Pará – Amazônia, 2019.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores).

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 16 ed. Campinas: Ed. Papirus, 2012.

_____. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AZEVEDO, Alexandre M.F. de & SOBRAL, Maria Lizete Sampaio. *Políticas Públicas Inclusivas no Brasil e o Contexto Internacional: diálogos sobre inclusão e deficiência*. In: *Revista Moara* – Edição 45 – jan - jun 2016, Estudos Linguísticos ISSN: 0104-0944 (p. 40).

BAKHTIN, M. M. (Mikhail Mikhailovitch). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 14.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, 255p.

BAZIN, André. *O que é o cinema*. São Paulo: Ubu, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BLACKING, John. *Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social*. (Tradução: Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A.. (Org.) *Antropologia da Dança I*. (2ª Ed.) Belém: PPGArtes, 2018, p. 75-86.

BRASIL. Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *LEI Nº 13.146, DE 6 DE JULHO DE 2015, que institui a Lei Brasileira de inclusão da pessoa com deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência)*.

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico*. In: CAMARGO, Giselle G. A.. (Org.) *Antropologia da Dança I*. (2ª Ed.) Belém: PPGArtes, 2018, p. 15-29.

CARDOSO DA SILVA, Joel. *Mario de Andrade e o Cinema: (im) possibilidades transpositivas*. IN: *Linguagem e Identidade*. Organização de SALES, Germana Maria Araújo & FURTADO, Marlí Tereza. João Pessoa: Idéia, 2009.

CARLI, Ana Mery Sehbe de. *O corpo no cinema: variações do feminino*. Orientadora: Maria Lúcia Santaella. 2007. 231 f. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

CAVALHEIRO, Celia regina. *A dimensão do silêncio no cinema de Valerio Zurlini*. Orientadora: MARIAROSARIA Fabris. 2008. 145f. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-graduação em Ciências da Comunicação Área de Estudo dos Meios e da Produção Midiática, Linha de Pesquisa Sistemas de Significação em Imagem e Som. Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Ciências da Comunicação - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CHEMAMA & VANDERMERSCH. *Dicionário de Psicanálise*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2007.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Organizadores). *História do Corpo: Da revolução à Grande Guerra*. V. 2. 4ª edição. Petrópolis, RJ : Editora Vozes, 2012.

DI BORGIO, Philippe Pozzo. *Le Second Souffle*. Paris: Bayard, 2011.

DURKHEIM, E. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

_____. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo, SP: Editora Martin Claret Ltda, 2011.

_____. *Da Divisão Social do Trabalho*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

DE LÉSÉLEUC, Eric. *Les mises en scène du corps handicapé: entre télévision et art contemporain*. Disponível na Internet em 09 de abril de 2010, em língua francesa. https://www.academia.edu/11765539/Lesmises_en_sceneducorps_handicapentre_tvision_et_art_contemporain

DICIO. *Dicionário On-line de português*. Disponível em <https://www.dicio.com.br/>

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro. Record, 2007.

_____. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

ELIAS, Norbert. *A Solidão dos moribundos* (seguido de ‘Envelhecer e morrer’). Tradução de Plínio Dentzien. Edição digital maio de 2012. Rio de Janeiro: Zahar Editora. 2001 (Copyright desta edição em língua portuguesa).

FERRARA, Lucrécia D. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2ª Edição, 1986.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Editora Martins Fontes: 1999.

FREUD, S. (2006). O estranho. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 17. pp. 237-270). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1919).

FREUD, S., *O Mal-Estar na Civilização*, in op. Cit., vol. XXI, p. 93.

GARCIA, Vinícius Gaspar. *As pessoas com deficiência na história do Brasil In: História e Política – Bengala Legal*.02/10/2011. Disponível em <http://www.bengalalegal.com/pcd-brasil>

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro : LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora, 1981.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological Theory*. Oxford: University Press, 1998.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.

GERTH, H.; MILLS, W. C. *Caráter e estrutura social: a psicologia das instituições sociais*. Tradução de Zwinglio Dias. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1973.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. — São Paulo: Annablume, 2005.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HENRI, Boris. *Freaks. De la nouvelle au film*. Pertuis, France: Rouge Profond, 2009.

HUGO, Victor. *O homem que ri*. Trad. do original por Márcia Valéria Martinez de Aguiar e Maria José Perillo Isaac. Barueri/SP: Editora Amarelly, 2017.

_____. *O Corcunda de Notre-Dame*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Penguin Classics - Companhia das Letras, 2018. Título original: Notre-Dame de Paris.

JODELET, Denise. *Ciências sociais e representações: estudo dos fenômenos representativos e processos sociais, do local ao global* In: Revista Sociedade e Estado – Volume 33, Número 2, Maio/Agosto 2018.

KERBAUY, Maria Teresa Miceli & SOUZA, Kellcia Rezende. *Abordagem quantitativa-qualitativa: superação da dicotomia quantitativa-qualitativa na pesquisa em educação*. In: *Educação e Filosofia*. Uberlândia, v. 31, n. 61, p. 21-44, jan. /abr. 2017. ISSN 0102-6801. DOI: <http://dx.doi.org/10.14393/REVEDFIL>

KORFF-SAUSSE, Simone. *Le miroir brisé*. Paris: Pluriel, 2010.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAGROU, Elsje Maria. *Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Sociologia Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas, SP: Editora Papirus, 2003.

_____ *A Sociologia do Corpo*. 6. Ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. 1ª edição. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.

MARCHAND, Pierre (direção). *Era uma vez o cinema – Série ‘As origens do saber: artes’*. São Paulo: Editora Cia. Melhoramentos/ Paris: Editions Gallimar Jeunesse. 1995/1994.

MAUSS, Marcel. *As Técnicas do Corpo: Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003: 399-422. Texto original de 1934.

MEDEIROS DE SOUZA, José Afonso. *O imaginário do corpo entre o erótico e o obscuro: fronteiras líquidas da pornografia*. Raimundo Martins (ed.). 1v. (Coleção desenredos; 4). Goiânia: FUNAPE, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução Luís Manuel Bernardo. São Paulo: Editora Passagens, 1997.

_____ *Fenomenologia da percepção*. (Tradução por C. Moura). São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Texto original publicado em 1945).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____ *A prosa do mundo* (P. Neves, Trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2007 (Trabalho original publicado pela primeira vez em 1969).

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MICHAELLIS. On-Line. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.

Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&>

Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/>

MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 2003. 404 pp.

MOSCOVICI, S. *A Psicanálise, sua imagem e seu público*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson. *Cinema e imaginário científico*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 13 (suplemento). Belo Horizonte: Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais outubro 2006. (P. 133-50).

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

PAILLÉ, Pierre. PAILLÉ, Pierre (Organização). Qui suis-je pour interpréter? In: *La méthodologie qualitative*. Paris: Armand Colin Éditeur, 2006.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Feliz Ano Velho*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Anuário Antropológico, Brasília, DF, n. 130, p. 197-223, 1992.

PEIRCE, C.S. *Semiótica*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PILLAR, Analice Dutra. *Leitura e releitura*. IN: PILLAR et alii. A Educação do olhar no ensino das artes (org.). Porto Alegre, RS: Editora Mediação, 2006.

PIMENTEL, Lucilla. *Educação e Cinema*. São Paulo: Editora Cortez, 2011.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 8ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. (Org.) Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RITTNER, Maurício. *Compreensão de cinema*. São Paulo: Buriti, 1965.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Rivera, Tania. 'Uma psicanálise para salvar o mundo, desencontros entre surrealismo e psicanálise' in *CORREIO DA APPOA - Utopia e a função social da arte*. Porto Alegre, n.108, nov. 2002.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial: das origens aos dias atuais*. Lisboa: Novo Horizonte, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

_____. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000

_____. *A Imagem pré-fotográfica, fotográfica e pós-fotográfica* in: Revista *Imagens*. n. 3. Campinas: UNICAMP, dez. de 1994.

SASSAKI, R. K. *Terminologia sobre deficiência na era da inclusão*. In: VIVARTA, V. (Org.) *Mídia e Deficiência*. Brasília: Andi; Fundação Banco do Brasil, 2003. p. 160-165.

SKLIAR, Carlos. (Org.) *Educação & exclusão: abordagens sócio antropológicas em Educação Especial*. Porto Alegre: Mediação, 1997.

TAHAN, Malba. *As maravilhas da matemática*. Rio de Janeiro: Bloch editores, 1987.

VANDEN DRIESSCHE, Luc. *L'enfant parallèle: narcissisme parental et handicap*. Paris: L'Harmattan, 2009.

VASCONCELOS SILVA, Henrique dos Santos. *Ações afirmativas, cidadania e inclusão: políticas públicas compensatórias para reduzir as desigualdades*. In: RIDB, Ano 3, nº 8, 2014.

XAVIER, Ismael. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 1977.

SITES CONSULTADOS

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113146.htm

https://www.academia.edu/11765539/Lesmises_en_sceneducorps_handicapentre_tvizion_et_a_rt_contemporain

<https://www.dicio.com.br/>

<http://www.bengalalegal.com/pcd-brasil>

<http://dx.doi.org/10.14393/REVEDFIL>

<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&>

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/>

<https://www.significados.com.br/paraolimpiadas/>

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2710200108.htm>

<https://segredosdomundo.r7.com/black-music/>

<https://50anosdefilmes.com.br/glossario/>

<https://vounoflash.com.br/2021/01/12/o-que-e-o-flashback/>

<https://pt.linkedin.com/pulse/teoria-da-cor-de-chevreul-atrav%C3%A9s-seurat-e-van-gogh-rodriques>

<https://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/experimento-disco-newton.htm#:>

<https://www.aicinema.com.br/hollywood-da-era-de-ouro-aos-blockbusters/>

ANEXOS

- Apresentamos nos ANEXOS, nas próximas páginas da pesquisa, o modelo de tabela que confronta os dois filmes, FELIZ ANO VELHO e INTOUCHABLES.

- A tabela comparativa é uma exceção em relação às outras tabelas, por não seguir uma ordem linear do tempo diegético de cada narrativa, tendo em vista que as cenas comparadas ocorrem em momentos diferentes nos filmes. Aqui, as sequências que foram analisadas são aquelas que, em alguma medida coincidem entre uma e outra película. Essas semelhanças tanto podem corresponder à construção imagética da cena, isto é, aos seus elementos formais, como dizem respeito ao conteúdo que é veiculado na cena.

TABELA COMPARATIVA

OS INTOCÁVEIS				FELIZ ANO VELHO			
SEQUÊNCIA E PLANOS	TEMPO	DESCRIÇÃO DA MOVIMENTAÇÃO DOS CORPOS	FRAMES	SEQUÊNCIA E PLANOS	TEMPO	DESCRIÇÃO DA MOVIMENTAÇÃO DOS CORPOS	FRAMES
1.4 Philippe e Driss dentro do carro Planos 1-48	00:00:37 – 00:03:00	<p>Cena inicial. Fade in para Driss e Philippe no carro. Driss dirige.</p> <p>Philippe possui um semblante sério, olha pela janela. Ele é enquadrado em primeiro plano lateral.</p> <p>Driss acelera com o carro. Philippe olha para Driss animado. Philippe mexe a cabeça levemente.</p>		3 – Mário no Carro com Edu	00:04:15 – 00:05:03	<p>Fade in.</p> <p>Mário é passageiro em um carro. Está desanimado e reclama com Edu sobre a vida.</p> <p>Ele movimenta a cabeça na medida em que conversa com Edu. Mário é enquadrado em primeiro plano.</p>	

<p>8 – O banho de Philippe</p>	<p>00:22:54 – 00:24:38</p>	<p>Durante o banho, Philippe fica atento ao que Driss está fazendo e critica os seus modos. O corpo de Philippe está relaxado, sentado na cadeira de banho. Driss troca o xampu pelo sabonete. Philippe debocha da situação.</p>	 <p>Ok, continue. Não vou ficar 2 horas aqui.</p>	<p>25 – Mário tomando banho; Edu fumando com Mário</p>	<p>00:31:23 – 00:32:58</p>	<p>Mário sorrindo enquanto Edu dá banho nele. Eles conversam sobre Ana. O corpo de Mário está relaxado, ereto e apoiado na cadeira.</p> <p>Edu acende um baseado e o coloca na boca de Mário. Mário ri da situação.</p>	 
<p>9 As meias de Philippe</p>	<p>00:24:39 – 00:24:44</p>	<p>Philippe é enquadrado em plano médio, ele conversa com Driss sobre as suas meias de compressão.</p> <p>Philippe se diverte com a reação de Driss.</p> <p>Driss põe as meias em Philippe.</p>		<p>26 – Edu arrumando Mário; Ele mostra uma revista pornô para Mário</p>	<p>00:32:59 – 00:33:23</p>	<p>Edu coloca uma meia no pé de Mário. Mário em primeiro plano se perguntando o porquê de estar rindo. Edu mostra uma revista pornográfica para Mário.</p>	

		<p>Enquanto isso, Philippe o observa mais de perto, olhando para baixo.</p>					
<p>38 – Philippe e Driss recebendo massagem</p>	<p>01:02:51 – 01:03:17</p>	<p>Philippe recebe massagem na orelha. Ele parece relaxado e sentindo prazer.</p>		<p>83 – Mário se toca sozinho; Angela toca o seu corpo.</p>	<p>01:34:31 – 01:36:03</p>	<p>Mário nu sentado em uma cama. Ele faz força e consegue levantar a sua perna.</p> <p>Mário acaricia a sua pele, e a sua perna.</p>	

Driss coloca um cigarro em sua boca. Philippe fuma.



Mário possui um semblante de prazer, e parece relaxado



Mário se toca com as suas mãos.



Ângela toca o rosto de Mário.



Os planos mostram os detalhes das ações de Mário.

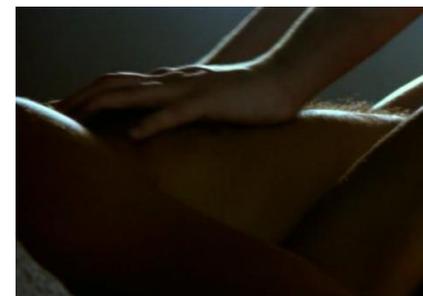
Philippe reage
com expressões
faciais de prazer e
deleite em
resposta à
massagem



Ângela toca o
corpo de Mário
e o beija.

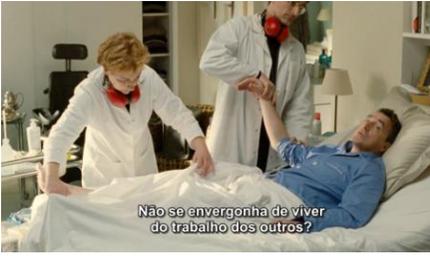


Ângela toca o
corpo de Mário
e o beija.



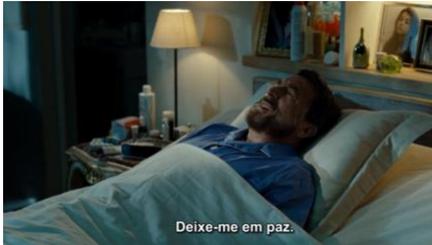
							 
<p>31 – Driss cuidando de Philippe</p>	<p>01:00:16 - 01:00:42</p> <p>01:00:43 - 01:00:46</p>	<p>Driss articula e movimenta as pernas de Philippe.</p> <p>Driss carrega Philippe para o banho e Philippe reage sorrindo</p> <p>Philippe sorri enquanto Driss dá banho nele.</p>		<p>13 – Edu cuidando de Mário; Klaus o presenteia com um quadro.</p>	<p>00:17:19 – 00:19:20</p>	<p>Mário está deitado na cama enquanto Edu o exercita, dobrando o seu joelho. Ele apenas mexe a cabeça.</p> <p>Klaus entra no quarto e o presenteia com um quadro.</p> <p>Edu movimenta</p>	<p> </p> 

	<p>01:00:47 – 01:00:50</p> <p>01:00:50 - 01:00:53</p> <p>01:00:56 – 01:01:12</p> <p>Fim da sequênci a em 01:01:15</p>	<p>Driss veste a roupa de Philippe com cuidado, ajustando os seus sapatos também.</p> <p>Driss dança com Philippe enquanto o carrega no ar, fora da cadeira.</p> <p>Philippe sorri.</p>	   		<p>a mão de Mário enquanto ele observa com atenção no quadro</p> <p>Mário parece mais animado conversando com o amigo.</p> <p>Edu não participa da conversa</p>	
--	---	---	--	--	---	---

<p>7 Philippe e Driss reencontrand o-se no quarto</p>	<p>00:21:28 – 00:22:53</p>	<p>Driss chega no quarto de Philippe. Philippe está deitado na cama, sendo massageado por dois terapeutas.</p> <p>Ele conversa com Driss enquanto os terapeutas movimentam o seu corpo, que embora imóvel, é bastante articulado.</p> <p>Philippe varia o seu humor enquanto fala com Driss. Ele varia entre sorrir e estar sério.</p>	  <p>Está em um envelope, na mesinha.</p>  <p>Não se envergonha de viver do trabalho dos outros?</p>	<p>6 – Consulta com doutora Gisela</p>	<p>00:07:39 – 00:09:10</p>	<p>A doutora Gisella examina Mário. Ela dá agulhadas em suas pernas a fim de perceber a sua sensibilidade. Mário responde com impaciência e revolta ao diagnóstico da doutora.</p> <p>Edu carrega Mário e o coloca na cadeira. Mário possui uma postura de desânimo.</p> <p>Gisella se despede de Mário</p>	  
---	----------------------------	--	--	--	----------------------------	---	---

							
						Transição para a próxima cena a partir do fundo azul da parede	
13 – Philippe lendo as cartas	00:28:45 – 00:29:24	Driss mostra cartas para Philippe. Philippe está sentado em sua cadeira e lê o papel que Driss exhibe para ele. Philippe reage diferente a uma carta e a encaminha para o arquivo pessoal.	 	81 – Mário e Beto conversando no atelier de Beto	01:32:43 – 01:33:56	Mário conversa com Beto sobre as imagens que viu. Ele parece mais seguro, passeia com a cadeira em volta do ateliê de Beto.	 
						Fala de forma descontraída e animada.	

		Philippe olha para umacarta que Driss lhe apresenta e fica pensativo				Beto indaga Mário sobre ele falar com Ângela e Mário adquire um tom mais sério e decidido.	
62 – Philippe na sala de jantar com seu assistente; Philippe sai da sala e não come	01:35:59 – 01:36:12	Philippe e seu novo cuidador estão na sala de jantar, depois que Driss é despedido. Philippe parece estar aborrecido.		54 - Mário no atelier de Beto	00:57:21 – 00:58:54	Mário conversa sobre Arnaldo no atelier de Beto. Ele	

		<p>O novo cuidador tenta servir comida para Philippe. Ele pede um cigarro para o assistente que diz não ter.</p> <p>Philippe aborrecido sai da sala sozinho, dirigindo a sua própria cadeira.</p>	 		<p>parece triste, cabisbaixo.</p> <p>Mário se irrita com o que Beto diz para ele. Ele reage com a cabeça.</p>	
<p>66 – Assistente de Philippe acordando no meio da noite para acudi-lo</p>	<p>01:39:13 – 01:39:45</p>	<p>Philippe se acorda no meio da noite passando mal. Ele está deitado, tem a respiração pesada e parece sentir dor.</p> <p>Ele expulsa do quarto o cuidador novo</p> <p>Driss volta a trabalhar com Philippe depois que Ivone liga</p>		<p>59 – Mário na cama do hospital após o acidente</p>	<p>01:04:45 – 01:05:12</p> <p>Transição da cortina de fumaça para Mário deitado em uma maca. A câmera se aproxima dele até enquadrar o seu rosto em primeiro plano.</p> <p>Ele não esboça reação alguma, está parado, inerte, com o corpo rígido.</p>	

						<p>As luzes se acendem parcialmente e a câmera se afasta, enquadrando a enfermeira.</p> <p>Corta para uma imagem de ruído de televisão analógica.</p>	 
<p>22 – Philippe passando mal à noite</p>	<p>00:39:28 – 00:42:18</p>	<p>Philippe está passando mal em sua cama, respirando com dificuldade e em sofrimento. Driss o socorre.</p> <p>Philippe reclama de dor.</p>		<p>35 – Mário na cama do hospital sozinho; Ele grita e a enfermeira o acode.</p>	<p>00:40:31 – 00:41:14</p>	<p>Plano geral de Mário na cama do hospital. Ponto de vista superior.</p> <p>Mário grita reclamando de uma dor de estômago.</p> <p>Mário está</p>	

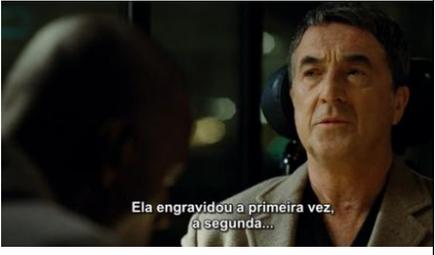
	<p>Ele está bastante agitado, e parece sentir dores. Driss o acalma.</p> <p>Philippe volta a estar agitado, e Driss o carrega colocando-o na cadeira. Philippe se surpreende.</p> <p>Driss agasalha Philippe e o leva para fora do quarto</p>	   		<p>inerte, com o corpo rígido, ereto e não movimenta a cabeça. Uma enfermeira vem ao seu socorro.</p> <p>Ele pede por uma injeção. Ao receber a injeção, ele adormece.</p> <p>O seu rosto está em primeiro plano.</p> <p>Klaus empurra a cadeira de Mário pela casa.</p>	  
--	---	--	--	--	--

<p>36 – Philippe Driss no parque</p>	<p>01:02:20 – 01:02:38</p>	<p>Driss reclama da velocidade da cadeira de Philippe. Eles passeiam pelo parque e Philippe dirige a sua cadeira sozinho.</p>		<p>86 – Mário e Klaus entram na casa e conversam</p>	<p>01:37:54 – 01:40:56</p>	<p>Mário reage ao que Klaus diz, ele movimenta a cabeça correspondendo ao que Klaus diz;</p>	
<p>37 – Philippe e Driss no parque com a cadeira ajustada</p>	<p>01:02:39 – 01:02:51</p>	<p>Driss e Philippe alteram a velocidade da cadeira em uma oficina. Philippe parece animado.</p>		<p>Mário sorri ao observar a casa</p>	<p>Klaus acha as botas de Mário. Mário pede para Klaus colocar elas para ele.</p>		
<p>Driss e Philippe passeiam no parque, dessa vez com Philippe guiando a sua própria cadeira com mais velocidade. Ele sorri enquanto Driss se apoia na cadeira.</p>		<p>Mário sorri para o amigo.</p>					

<p>27 – Philippe na ópera com Driss</p>	<p>00:54:40 – 0057:31</p>	<p>Philippe fala com a mulher pelo celular usando um fone, sorri, está animado e reage com movimentos leves da cabeça.</p> <p>Driss compra ingressos para a ópera. No teatro, empurra a cadeira de Philippe e os dois ocupam um camarote.</p> <p>O empresário está sério, mas sorri em resposta ao que Driss fala.</p> <p>Philippe mexe pouco a cabeça por conta da cadeira, e olha de canto para Driss que está ao seu lado, rindo da ópera. Philippe ri também.</p>	 <p>"Eu estou de luto."</p>  <p>Por outro lado...</p>  <p>Um homem bonito, charmoso e elegante.</p>  <p>Posso ser ingênuo, mas espero ter algo além de uma conta bancária.</p>	<p>42 – Edu, Klaus, Gorda e Soninha assistem a um filme no cinema. Mário passa por um constrangimento</p>	<p>00:48:42 – 00:49:37</p>	<p>Mário está animado sentado na cadeira do cinema.</p> <p>Um homem pede para sentar-se na fileira de Mário, e Soninha avisa que não é possível por causa de Mário.</p> <p>O Homem insiste e Mário começa a tentar se explicar.</p> <p>A irmã de Mário grita que ele é paralítico.</p>	 
---	-------------------------------	---	---	---	--------------------------------	--	--

<p>28 – Driss mostrando fotos de Philippe</p>	<p>00:57:32 – 00:58:16</p>	<p>Driss mostra fotos para Philippe. Philippe está sério e preocupado sobre a escolha da foto.</p>	 <p>Em qual?</p>  <p>- Foi uma gozada e tanto! - Então?</p>	<p>52 – Edu substitui a foto no quarto de Mário por uma imagem em branco</p>	<p>00:56:40 – 00:57:05</p>	<p>Mário parece satisfeito com a troca de quadros. Ele está sentado na cadeira de rodas e parece relaxado.</p>	
<p>23 – Philippe e Driss passeando de madrugada</p>	<p>00:42:19 – 00:44:48</p>	<p>Philippe passa mal e sente dor. Driss oferece-lhe um cigarro de maconha. Driss coloca o cigarro na boca de Philippe que traga.</p>	 <p>Vamos lá, mais forte.</p>	<p>25 – Mário tomando banho; Edu fumando com Mário</p>	<p>00:31:23 – 00:32:58</p>	<p>Edu acende um cigarro de maconha e o coloca na boca de Mário. Mário se diverte com a situação e dá risada.</p>	

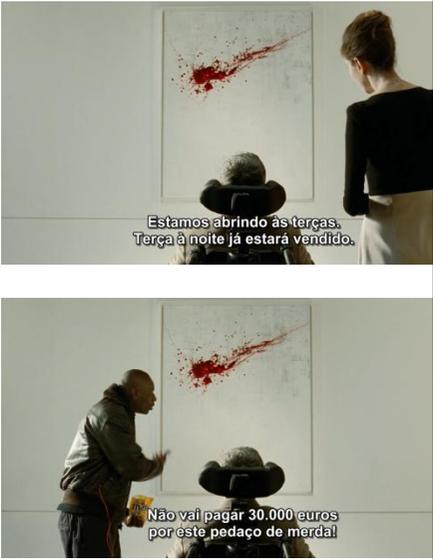
<p>39 – Philippe com a orelha furada andando na rua com Driss</p>	<p>01:03:18 – 01:04:20</p>	<p>Philippe sai de uma loja de joalheria com a orelha furada, tendo a sua cadeira empurrada por Driss.</p> <p>Eles atravessam a cidade e conversam animados.</p> <p>Driss carrega Philippe para dentro do carro. Philippe conversa com Driss sobre o seu aniversário. Philippe parece bastante à vontade.</p>	 <p>Estaremos em casa às 20h30m.</p>  <p>E eu finjo estar surpreso.</p>  <p>Mas no final estaremos todos entediados.</p>	<p>12 – Mário e Edu conversando com Beto sobre Arnaldo</p>	<p>00:15:47 – 00:17:19</p>	<p>Mário e Beto conversam, em plano aberto. Eles falam sobre Arnaldo.</p> <p>Edu carrega Mário para dentro do carro. Ele continua conversando com Beto de dentro do carro.</p>	 
<p>24 – Philippe e Driss no restaurante conversando</p>	<p>00:44:49 – 00:48:58</p>	<p>Driss e Philippe conversam no restaurante. Philippe está na cadeira, ereto e mais animado, ele sorri e reage à conversa.</p>	 <p>E isso aí.</p>	<p>68 – Ana e Mário no restaurante do aeroporto</p>	<p>01:17:02 – 01:18:27</p>	<p>Ana e Mário estão em um restaurante no aeroporto. Mário conversa com ela sobre o relacionamento deles.</p>	

<p>71 – O encontro de Philippe com Adama</p>	<p>01:45:30 – 01:48:15</p>	<p>Philippe se emociona falando sobre a sua esposa.</p> <p>Philippe sorri com o jeito de Driss.</p>	   		<p>Ele parece seguro ao conversar com ela.</p>	
--	------------------------------------	---	--	--	--	---

							
26 – Philippe redigindo cartas com Magaliee e Driss*/ Telefonema	00:51:00 – 00:54:39	Driss liga para a mulher. Philippe fica mexendo a cabeça em negação mas fala ao telefone, enquanto Driss segura o aparelho.	 Improvise, fale sobre margaridas.	67 – Mário liga para Ana	01:16:32 – 01:16:52	Mário disca o número de telefone de Ana. O foco é em sua mão que digita com dificuldade. Ele conversa com ela.	 



<p>51 – Philippe no restaurante falando com Driss</p>	<p>01:17:30 – 01:19:04</p>	<p>Primeiro plano de Philippe. Ele liga para Driss. Yvonne segura o celular para ele. Os dois conversam e Philippe convida Driss para sair.</p>	 <p>Para onde vamos?</p>				
<p>46 – Driss arruma Philippe para dormir e conversam sobre a carta</p>	<p>01:13:12 – 01:14:41</p>	<p>Driss coloca Philippe confortavelmente na cama e o cobre com o lençol.</p> <p>Driss mostra a foto da mulher que troca cartas com Philippe. Philippe sorri animado, feliz com o presente de Driss.</p> <p>Driss apaga as luzes do quarto de Philippe, que fica sozinho. Ele assume um olhar pensativo.</p>	  <p>Eu não queria estragar a festa, caso ela fosse feia.</p>  <p>Bons sonhos.</p>	<p>38 – Mário acorda</p>	<p>00:43:28- 00:43:35</p>	<p>Primeiro plano do rosto de Mário se acordando do sonho pensativo.</p>	

<p>18 – Driss e Philippe na galeria de arte</p>	<p>00:32:32 – 00:34:29</p>	<p>Philippe observa uma pintura em uma galeria.</p>		<p>53 – Mário contempla a imagem em branco</p>	<p>00:57:06 – 00:57:20</p>	<p>Mário observa o quadro em branco com atenção e parece intrigado com o que vê.</p>	
<p>44 – Philippe e Driss ouvindo</p>		<p>Philippe pede para a orquestra tocar. Ele está animado e sorri.</p> <p>Philippe pergunta se Driss gosta do que ouve.</p>		<p>54 - Mário no atelier de Beto</p>	<p>00:57:21 – 00:58:54</p>	<p>Mário conversa sobre Arnaldo no atelier de Beto. Ele parece triste, cabisbaixo.</p> <p>Mário se irrita com o que Beto diz para ele. Ele reage com a cabeça.</p>	

música clássica	01:09:06 – 01:11:27	<p>Philippe se diverte com as piadas de Driss. Ele observa a orquestra e reage ao que Driss lhe fala.</p> <p>Driss coloca um cigarro de maconha na boca de Philippe para ele tragar.</p>	 			
45 – Driss dançando para Philippe	01:11:28 – 01:13:11	<p>Driss liga o som e começa a dançar ao som da música.</p> <p>Philippe observa os passos e movimentos de Driss e ri da situação.</p>	 	81 – Mário e Beto conversando no atelier de Beto	<p>01:32:43 – 01:33:56</p> <p>Mário conversa com Beto sobre as imagens que viu.</p> <p>Ele parece mais seguro, passeia com a cadeira em volta do ateliê de Beto.</p> <p>Beto indaga Mário sobre ele falar com Ângela. Mário adquire um tom mais sério e decidido.</p>	

							
13 – Philippe lendo as cartas	00:28:45 – 00:29:24	Driss mostra cartas para Philippe. Philippe está sentado em sua cadeira e lê o papel que Driss exhibe para ele. Philippe reage diferente a uma carta e a encaminha para o arquivo pessoal.	  	41 – Soninha, Klaus e Gorda fumando e conversando com Mário	00:47:03 – 00:48:41	Os amigos de Mário conversam na sala. Mário está sentado ficando todos ao redor dele. Mário está sentado no sofá e feliz com a visita. Após Soninha falar sobre o apartamento, Mário assume uma postura ríspida sobre alugar o seu quarto. Mário está	 

						desanimado sobre a ideia de ir ao cinema. Mas muda de ideia após os amigos insistirem.	
69 – Philippe observa o mar e se emociona	01:42:28 – 01:43:30	Driss leva Philippe para ver o mar. Ele empurra a cadeira de Philippe até a beira de um cais. Primeiríssimo plano do rosto de Philippe. Ele observa o mar atentamente e se emociona. Ele olha para Driss com um sorriso no rosto, e os olhos pesados.	 	87 - Mário observa o quadro em branco	01:40:57 – 01:41:05	Zoom out do quadro em branco revelando Mário deitado em sua cama. Ele observa o quadro em branco Primeiríssimo plano do rosto de Mário contemplando o quadro em branco. Ele fecha os olhos.	 

<p>55 – Philippe observa Driss ao telefone resolvendo o problema de seu irmão</p>	<p>01:26:01 – 01:26:24</p>	<p>Primeiro plano das reações de Philippe. Ele está sério ouvindo a conversa de Driss com seu irmão.</p>	 <p>Acalme-se, Nina. Ninguém vai matar ninguém.</p>  <p>Vou ficar mais um pouco.</p> 	<p>91 – A família de Mário comemora o ano novo</p>	<p>01:45:15 – 01:46:28</p>	<p>Mário está concentrado digitando em sua máquina de escrever.</p>	 
<p>56 – Philippe e Driss conversam sobre Adama</p>	<p>01:26:25 – 01:29:41</p>	<p>Enquanto observa os movimentos de Driss pela janela e fica preocupado com o que pode estar acontecendo.</p> <p>Ele Philippe conversa com Driss, ele o aborda e pede para Driss sentar-se.</p> <p>Eles conversam. Philippe observa um quadro e parece sério e</p>	<p>Philippe reage ao desabafo de Driss. Ele possui um olhar tenso.</p>	<p>.</p>	<p>.</p>	<p>Mário se despede de sua mãe e diz que logo mais vai sair do quarto</p>	

		<p>tranquilo.</p> <p>Eles conversam sobre Adama. Philippe olha para Driss e tenta aconselhá-lo.</p> <p>Philippe comenta sobre ser o fim da parceria dos dois.</p>					
<p>52 – Driss e Philippe entrando no avião</p>	<p>01:19:04 – 01:21:54</p>	<p>Driss empurra a cadeira de Philippe. Ele possui uma feição feliz.</p>		<p>5 – Mário conhece Arnaldo na entrada do consultório de Gisela</p>	<p>00:05:47 – 00:07:38</p>	<p>Edu empurra a cadeira de Mário pelos corredores do hospital. A câmera parece assumir o ponto de vista de Mário. Seu rosto está em primeiro tempo e seguimos o seu olhar.</p>	

<p>71 – O encontro de Philippe</p>	<p>01:45:30 – 01:48:15</p>	<p>Driss empurra a cadeira de Philippe pelo restaurante.</p> <p>Eles se sentam em uma mesa. Philippe está elegante e feliz.</p> <p>Driss se despede de Philippe, que estranha a situação. Ele fala sobre Philippe não poder fugir dessa vez.</p> <p>Driss deixa Philippe sozinho no restaurante. Philippe respira fundo, angustiado e se movimenta na cadeira impaciente.</p> <p>Uma mulher chega ao encontro de Philippe que parece incrédulo.</p> <p>Ele sorri quando entende a situação : que</p>	 <p>- Por quê? - Eu não vou deixá-lo sozinho.</p>  <p>Demorei, mas achei.</p>  <p>Bom dia, Philippe.</p>	<p>92 – Mário escrevendo na máquina de escrever enquanto contempla o quadro em branco.</p>	<p>01:46:28 – 01:47:03</p>	<p>Mário fica sozinho no quarto, pensativo.</p> <p>Ele desliga a luz do abajur e volta a escrever.</p> <p>A câmera se dirige novamente para o quadro branco.</p> <p>Mário olha em direção ao quadro em branco.</p>	  
------------------------------------	----------------------------	--	---	--	----------------------------	--	--

		<p>Driss a chamou para jantar, e olha pela janela.</p> <p>Philippe e a mulher conversam e jantam juntos.</p>	 			Fade out.	
72 – Final do filme, Driss acena para Philippe e se distancia do restaurante	01:48:16 – 01:48:19			92 – Mário escrevendo na máquina de datilografar enquanto contempla o quadro em branco.	01:46:28 – 01:47:03	<p>As cenas finais se sucedem:</p> <p>Mário olha em direção ao quadro em branco.</p> <p>Fade out.</p>	
Fade out		Fade out					
73 – Pré créditos	01:48:20 – 01:48:41	<p>Fade in</p> <p>(Cenas reais) Cena pós créditos mostrando Philippe e Abdel,</p> <p>Abdel segura a cadeira de</p>		92 – Mário escrevendo na máquina de escrever enquanto contempla o quadro em branco.	01:46:28 – 01:47:03	<p>Ele escreve à máquina</p> <p>Escuta-se sua voz em off e o som de máquina de escrever: - “Um dia tudo</p>	

	<p>Philippe para ele apreciar a paisagem.</p> <p>Os dois olham fixamente para o horizonte.</p> <p>Philippe fuma um cigarro sob a supervisão de Abdel.</p> <p>Fade out.</p>			<p>perdeu o sentido e desejei a minha própria morte. Mas nem de me matar eu era capaz. Tinha de sofrer e estar só. Tão só que até o meu corpo me abandonara”.</p> <p>Fade out.</p>	
--	--	--	--	--	---

