



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Marcio Alves de Albuquerque

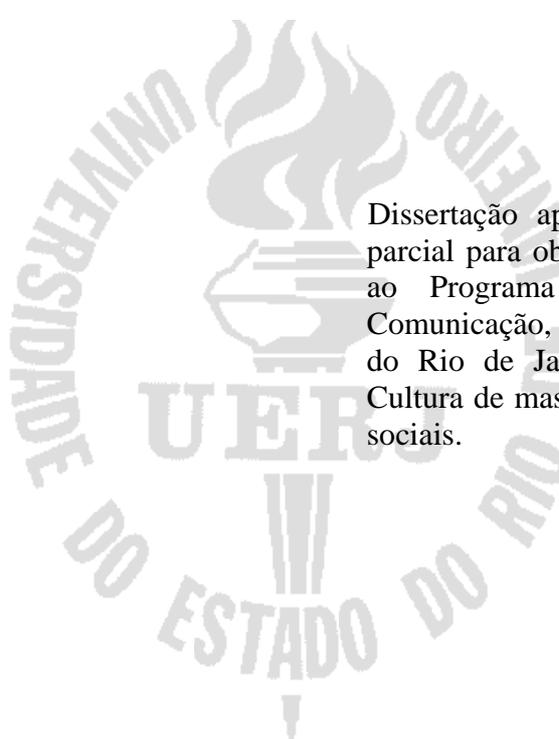
**A PESSOA COM DEFICIÊNCIA E SUAS REPRESENTAÇÕES
NO CINEMA BRASILEIRO**

Rio de Janeiro

2008

Marcio Alves de Albuquerque

**A PESSOA COM DEFICIÊNCIA E SUAS
REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Linha de Pesquisa: Cultura de massa, cidade e representações sociais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Denise da Costa Oliveira Siqueira

Rio de Janeiro

2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

A345 Albuquerque, Marcio Alves de.
A pessoa com deficiência e suas representações no cinema brasileiro / Marcio Alves de Albuquerque, 2008.
84 f.

Orientadora: Denise da Costa Oliveira Siqueira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Cinema - Brasil – Teses. 2. Representações sociais – Teses. 3. Deficientes – Imagem corporal – Teses. I. Siqueira, Denise da Costa Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

CDU 791.43

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese.

Assinatura

Data

Marcio Alves de Albuquerque

**A pessoa com deficiência e suas representações
no cinema brasileiro**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Linha de Pesquisa: Cultura de massa, cidade e representações sociais.

Aprovada em 01 de julho de 2008.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Denise da Costa Oliveira Siqueira (Orientadora)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Nizia Maria Souza Villaça
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^º. Dr^º. Ricardo Ferreira Freitas
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2008

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado aos meus pais, Julita Alves de Albuquerque e Francisco Barbosa de Albuquerque, pelo infinito incentivo e apoio e a todas as pessoas com alguma deficiência que vivem neste país e lutam pelos seus direitos e o reconhecimento social.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Julita Alves de Albuquerque e Francisco Barbosa de Albuquerque, pelo apoio incondicional em todos os momentos e pela paciência.

A minha orientadora Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira, pela ajuda e compreensão infinitas. Sem a sua contribuição e estímulo este trabalho não teria acontecido.

À tia Palmira Araújo pelo amparo.

À profa. Dra. Nizia Villaça pela primeira leitura do projeto e incentivo.

À profa. Dra. Ilana Strozenberg por ter ajudado na escolha do tema.

Ao prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves e o prof. Dr. Ricardo Freitas pela gentileza e os apontamentos e observações durante a qualificação.

Ao prof. Dr. Aduino Novaes pelo incentivo e os livros doados, que foram muito úteis.

A amiga e cinéfila Claudia Dottori que me tirou dúvidas e me indicou a leitura de livros e artigos sobre cinema.

À profa. Dra. Joelle Rouchou e ao prof. Dr. Erick Felinto, meus suplentes.

A amiga Lilianny Samarão pela ajuda e troca de idéias.

Ao pessoal da minha turma: Claudia Sendra, Graça Taguti, Lian Tai, Luiz Gustavo, Jaqueline Deolindo, Juliana Krapp, Rafael Nacif e Vicente Magno.

*Somos todos seres humanos, mesmo se
algumas vezes de características distintas.*

Siegfried Kracauer

RESUMO

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

Este trabalho tem como objetivo analisar a pessoa com deficiência nas obras ficcionais do cinema brasileiro contemporâneo, a partir da década de 1980, em três filmes representativos, que estiveram em cartaz no circuito nacional e nos quais a questão da pessoa com deficiência foi abordada como um dos temas principais. A questão a ser focada e estudada é como o cinema nacional contemporâneo, depois da década de 1980, vê e representa as pessoas com deficiência. Os objetos de pesquisa estudados são os filmes: *Feliz ano velho* (1987), de Roberto Gervitz; *O cego que gritava luz* (1996), de João Batista de Andrade; e *Crime delicado* (2005), de Beto Brant. Para tal, recorre-se ao referencial teórico de cinema, representação social, deficiência e corpo.

Palavras-chave: Pessoa com deficiência. Cinema. Representação social e corpo.

ABSTRACT

This study aims to analyse the people with disability in fictional movies from the brazilian contemporary cinema, since the 1980's decade, in three representative movies. The movies must have been in movie theaters nationwide and the question of the person with disability has to be shown as the main subject. The main question to be focused and studied is how the contemporary brazilian cinema, after the 1980's decade, sees and depicts the people with disabilities. The objects of this study are the films: *Feliz ano velho* (1987), from director Roberto Gervitz; *O cego que gritava luz* (1996), from director João Batista de Andrade; and *Crime delicado* (2005), from director Beto Brant. For that, we use theoretical references in cinema, social representations, disability and body.

Keywords: People with disability. Cinema. Social representations and body.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1.	CINEMA E REPRESENTAÇÃO SOCIAL	15
1.1.	As conceitos de representação na sociedade	19
2.	O CORPO DEFICIENTE NO CINEMA	22
2.1.	Deficiência: uma discussão conceitual	23
2.2.	A deficiência no cinema dos primeiros tempos	24
2.3.	Os <i>Freak shows</i>	26
2.4.	Mudança de perspectiva	34
3.	A PESSOA COM DEFICIÊNCIA NAS NARRATIVAS DE FICÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO	37
3.1.	Feliz ano velho	40
3.1.1.	<u>O corpo de Mário</u>	42
3.1.2.	<u>Uma tentativa de sociabilidade</u>	44
3.1.3.	<u>Cenas de preconceito</u>	47
3.1.4.	<u>Uma perspectiva diferente</u>	49
3.2.	O cego que gritava luz	51
3.2.1.	<u>Convivendo com os estigmas</u>	58
3.2.2.	<u>O corpo de Olavo</u>	60
3.2.3.	<u>Cenas finais</u>	61
3.3.	Crime delicado	63
3.3.1.	<u>O corpo de Inês</u>	69
3.3.2.	<u>Acusações de preconceito</u>	71
3.3.3.	<u>Momentos finais</u>	73
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
	REFERÊNCIAS	80
	FILMOGRAFIA	84

INTRODUÇÃO

O cinema sempre manifestou esse ímpeto de se atirar de cabeça, essa aceitação ávida das coisas não planejadas, impulsivas, vulgares.
Jean-Claude Carrière, 2006, p. 28.

De uma maneira geral, os filmes e o cinema mundial têm retratado pessoas com algum tipo de deficiência em suas narrativas desde o seu surgimento no final do século XIX. Essas histórias, muitas vezes carregadas de dramatização, têm encantado e conquistado inúmeras platéias mundo afora. Ao longo dos anos, nos acostumamos a ver imagens estereotipadas de pessoas com deficiência mendicantes, dependentes do cuidado alheio, solitárias, monstruosas e inclusive cômicas. Recentemente, essas narrativas têm se transformado em temas de estudos acadêmicos no exterior, principalmente em países como Inglaterra e Estados Unidos (ver NORDEN, 1994; GARTNER e JOE, 1987; POINTON e DAVIES, 1997).

O desenvolvimento de trabalhos críticos e de análise das representações de pessoas com deficiência nos meios de comunicação e, especialmente, no cinema é bastante freqüente nos Estados Unidos. Um dos motivos alegados é o enorme número de combatentes que se tornam deficientes depois de lutarem nas incontáveis guerras e conflitos travados por aquele país. Um outro forte motivo a ser considerado é o fortalecimento e crescimento dos grupos de luta pela igualdade e reconhecimento dos direitos civis dos cidadãos com alguma deficiência.

Na Inglaterra se encontram em andamento, desde a década de 1970, estudos acadêmicos sobre as questões das pessoas com deficiência na sociedade e na mídia, um segmento das Humanidades e dos *Cultural Studies*. Esses estudos ficaram popularmente conhecidos como *Disability Studies*, em uma tradução do termo inglês para o nosso idioma *Estudos sobre deficiência*.¹

Se é possível considerar que os estudos sobre deficiência, de uma forma geral, estejam apenas engatinhando no exterior; no Brasil, a ausência de trabalhos sobre esse tema é quase total. Para Debora Diniz:

Esse é um campo pouco explorado no Brasil não apenas porque a deficiência ainda não se libertou da autoridade biomédica, com poucos cientistas sociais dedicando-se ao tema, mas principalmente porque a deficiência ainda é considerada uma tragédia pessoal, e não uma questão de justiça social. O desafio está em afirmar a deficiência como um estilo de vida, mas também em reconhecer a legitimidade de ações

¹ Para maiores detalhes ver DINIZ (2007).

distributivas e de reparação da desigualdade, bem como a necessidade de cuidados biomédicos. (2007, p. 11).

Foi pensando nessa lacuna que resolvemos trabalhar com este tema. Outra razão é o fato de eu também ser uma pessoa com deficiência, o que vem a somar na busca por novas interpretações para um tema antigo e recorrente.

Além destes motivos, o censo brasileiro de 2000 revelou que, no Brasil, 25 milhões de pessoas, 14,5% da população, possuem algum tipo de deficiência física. Em 2005, esse número subiu para 18,6%, devido ao envelhecimento da população, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).² É impossível ignorar uma parcela tão significativa da população. Apesar da importância do tema e deste envolver um contingente enorme de brasileiros e cidadãos do mundo inteiro, o assunto tem sido pouco estudado.

A partir dessas idéias, este trabalho tem como objetivo analisar algumas narrativas ficcionais cinematográficas no cinema brasileiro contemporâneo, a partir da década de 1980, em três filmes representativos, que estiveram em cartaz no circuito nacional e nos quais a pessoa com deficiência física foi um dos temas centrais. Esta dissertação não analisa filmes com representações de deficiências temporárias, somente deficiências reconhecidamente permanentes. Também não analisamos a deficiência em documentários.

A questão principal a ser focada e estudada é como o cinema nacional contemporâneo, depois da década de 1980, vê e retrata as pessoas com deficiência. A análise de três filmes ficcionais emblemáticos e suas diferentes abordagens ao tema, dadas pelos seus diretores, são um dos tópicos a serem analisados, além da maneira como as tramas são desenvolvidas e os devidos destaques recebidos pelos personagens.

Diante da relevância de perguntas como: de que maneira a deficiência física tem sido representada no cinema contemporâneo brasileiro? Que imagem da pessoa com deficiência é transmitida por esse meio de comunicação audiovisual? De que forma a questão do corpo diferente é interpretada e mostrada? Procuramos pesquisar esses diferentes personagens e suas representações nas narrativas do nosso cinema. Analisamos o conjunto de produção desses filmes, utilizando os recursos da transcrição de diálogos, análise das cenas e exame das narrativas e dos personagens.

Os objetos de pesquisa estudados são os filmes: *Feliz ano velho* (1987), de Roberto Gervitz; *O cego que gritava luz* (1996), de João Batista de Andrade; e *Crime delicado* (2005), de Beto Brant. O critério decisivo para esta escolha se deu por cada uma dessas obras se

² Censo Demográfico de 2000. Disponível em: <www.ibge.com.br>. Acesso em agosto de 2007.

referir a um tipo específico de deficiência. Em *Feliz ano velho*, a tetraplegia; em *O cego que gritava luz*, a deficiência visual; e em *Crime Delicado*, a ausência de um membro inferior. Coincidentemente, nos três filmes analisados, a deficiência dos personagens não é congênita, ela foi adquirida em diferentes circunstâncias. Levamos em consideração cada um dos filmes fazer parte de uma determinada década, 1980, 1990 e 2000.

Deixamos aqui registrado que durante as pesquisas para este trabalho não foi encontrado um filme nacional contemporâneo em que o problema da deficiência auditiva fosse abordado como tema principal. Há boas obras sobre esse tema no Brasil no formato curta-metragem, como *O resto é silêncio* (2003), de Paulo Halm.

Outros filmes nacionais contemporâneos de reconhecida importância — como: *Imagens do inconsciente* (1984), de Leon Hirszman, documentário; *O aleijadinho – paixão, glória e suplício* (2000), de Geraldo Pereira dos Santos, filme; *A pessoa é para o que nasce* (2004), de Roberto Berliner, documentário; *Janela da alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, documentário; *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, filme; *Do luto à luta* (2005), de Evaldo Mocarzel, documentário; *Moacir – arte bruta* (2005), de Walter Carvalho, documentário; *Estamira* (2006), de Marcos Prado, documentário —, não foram analisados neste trabalho, por se tratarem de obras não-ficcionais ou por não se enquadrarem nos critérios de seleção. De toda maneira, fica a sugestão para futuros estudos que levem em conta uma análise de conteúdo profunda, abrangente e cronológica desses e de outros filmes influentes, de mesma temática, que venham a surgir em nossa produção cinematográfica.

Metodologia

Para compreender melhor a análise a que o estudo se propõe e os conceitos empregados, apresentaremos um capítulo inicial sobre o cinema e a representação, no qual mostramos o veículo audiovisual como meio de comunicação de massa e os conceitos da empregabilidade da representação social utilizados neste trabalho. Walter Benjamin, Jesús Martín-Barbero, Edgar Morin, Émile Durkheim, Serge Moscovici e Maria Cecília Minayo são alguns dos autores trabalhados neste capítulo.

No capítulo 2, faremos primeiramente uma discussão conceitual sobre a deficiência e, em seguida, uma breve apresentação do corpo com deficiência no cinema mundial. Pesquisamos a representação de deficientes em filmes no cinema dos primeiros tempos, logo

após analisamos os *freak shows* e as criaturas monstruosas, seguido por um breve debate sobre criminalidade e deficiência e, por fim, mostramos as novas perspectivas de abordagem da deficiência no cinema contemporâneo. Entre os diversos autores utilizados estão: Marcel Mauss, Denise Siqueira, Debora Diniz, Robert Bogdan, Nicole Markotic, Muniz Sodré, Raquel Paiva, Martin F. Norden, David Le Breton, Michel Foucault e Paul Longmore.

No capítulo 3, apresentaremos um estudo dos seguintes filmes: *Feliz ano velho*, *O cego que gritava luz* e *Crime delicado*. Estabelecemos conexões entre estes filmes e as definições de corpo e deficiência, estigma e representação. Julgamos que cada filme apresenta problemas e questões específicos e requer leituras, associações e análises variadas, portanto a escolha dos autores trabalhados seguiu uma postura transdisciplinar. Entre eles gostaríamos de citar: Adauto Novaes, Zygmunt Bauman, Nizia Villaça, Erving Goffman, Norbert Elias, Maurice de Merleau-Ponty, Lucia Santaella, Henri-Pierre Jeudy e Valerie Steele.

Nas considerações finais, faremos uma análise do assunto e síntese sobre a representação de pessoas com deficiência nos três filmes brasileiros contemporâneos estudados. Observamos a importância da inclusão destes personagens nos filmes nacionais e a contribuição que cada um dá à compreensão do papel contemporâneo das pessoas com deficiência.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2005), no livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, ensinam que: “Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. (...) desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor” (Idem, p. 12). Deixamos claro que uma análise fílmica não contempla todos os significados possíveis que uma obra cinematográfica estabelece. Em outras palavras, não existe uma análise que capte uma verdade única da obra. Destacamos os detalhes importantes e os impactos que a mesma nos oferece.

Nossa análise dos filmes selecionados é interpretativa, portanto subjetiva. Nossa preocupação é encontrar referenciais na obra que esclareçam de que modo as pessoas com deficiência foram representadas naquela história. Para isso, contamos com um referencial teórico sobre corpo, sociabilidade e estigma e o aplicamos aos objetos empíricos escolhidos como forma de abrir caminhos para uma interpretação mais profunda da pessoa com deficiência e suas representações no cinema brasileiro contemporâneo.

Jacques Aumont et al. (2007) explicam o significado de narrativa no cinema. Para os autores:

A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é

formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização da narrativa fílmica mais complexa. Por exemplo, a música, que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua presença com elementos, como a imagem colocada em seqüência ou os diálogos: portanto, seria necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa fílmica. (Idem, 2007, p. 106)

Procuramos, nas narrativas fílmicas estudadas, analisar diálogos, música, seqüências e imagens. As análises serão estabelecidas e definidas a partir da descoberta de qual o contexto em que os personagens com deficiência estão inserido nos filmes selecionados. Analisar uma obra audiovisual é um trabalho de investigação e desconstrução. Para Vanoye e Goliot-Lété “É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar (...) ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” (Idem, 2005, p. 15). Ou seja, trata-se de uma tarefa de desmembramento e de reconstrução, para levar a um processo de compreensão e reconstituição das obras analisadas. Ismail Xavier (2005) define assim a compreensão de uma obra fílmica:

O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural — é o olho e o “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do “estado de alma” que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto. (Idem, p. 103-104).

Para Xavier, o espectador precisa elevar a sua sensibilidade para poder ver além daquilo que as imagens mostram. Somente com a introspecção e a reflexão é possível captar os “estados de alma” de uma obra cinematográfica. Esclarecemos que, nesta análise aqui empreendida, buscou-se ver além daquilo que as imagens nos mostravam. Recorremos a leituras e interpretações variadas para definir como são representadas nas obras de ficção as pessoas com deficiência em três diferentes décadas do cinema nacional contemporâneo.

Deste modo, nossa análise busca uma resposta para as seguintes perguntas:

- (a) quais são as características dos personagens principais e seus discursos?
- (b) como os personagens com deficiência são representados?
- (c) de que maneira o corpo deficiente é representado?
- (d) existem situações de preconceito?
- (e) como os personagens lidam com os estigmas?

- (f) como se dá o encadeamento, o ritmo da narrativa?
- (g) quais são os diálogos mais significativos?
- (h) a deficiência é apresentada de forma negativa ou positiva?

Esclarecemos que o objetivo desta dissertação não é fazer uma análise completa de todos os filmes do período ou estabelecer uma cronologia e descrição de todos os filmes com personagens deficientes do cinema nacional. Fazemos uma análise e pesquisa sobre apenas três deles, previamente selecionados por tipo de deficiência, no período contemporâneo, cada um referente a uma década a partir de 1980 e que tenham entrado em cartaz no circuito nacional.

1 CINEMA E REPRESENTAÇÃO SOCIAL

O cinema começou no assombro, o assombro de que a realidade pudesse ser transcrita com tamanho imediatismo mágico. Tudo no cinema é uma tentativa de perpetuar e reinventar aquela sensação de assombro.
Susan Sontag, 2005, p. 156.

O cinema é considerado um dos mais influentes meios de comunicação de massa contemporâneos. Após o seu surgimento, em fins do século XIX, não parou de apontar direcionamentos e fomentar discussões sobre temas marcantes como a arte, a vida em sociedade e as representações sociais. Para Leite (2003), “A invenção do cinema deve ser associada à vontade do homem, da segunda metade do século XIX, de reproduzir visualmente a realidade que estava à sua volta” (Idem, p. 12). A identificação ou rejeição do público com os seus personagens fictícios e a possibilidade de ver a nossa história representada por atores e atrizes conhecidos já fazem parte da nossa identidade cultural.

Do ponto de vista social, o cinema se configura hoje como um dos mais profícuos disseminadores culturais de significados e questões sociais de que se tem conhecimento. Seja na abordagem de temas relativos à humanidade, ou na criação de personagens assemelhados aos cidadãos que conhecemos. Um de seus teóricos mais importantes, o filósofo Walter Benjamin, destaca as características comerciais e reprodutíveis desse distinto meio audiovisual:

(...) Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua condição maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. (1994, p. 172).

Benjamin deixa claro que cinema e reprodutibilidade técnica estão interligados, são inseparáveis. Um não sobrevive sem o outro. Daí surge a grande crítica feita pelo filósofo, a reprodução contínua destrói a “aura” do objeto captado. A aura seria para ele, “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Op.cit., p. 170). O autor dá um exemplo concreto para o significado de aura, para ele, a observação, em uma tarde de verão, de montanhas no horizonte e a sombra de um galho próximo a nós significa “respirar” as suas auras. Ou seja,

viver uma experiência única, em um momento determinado. Para Benjamin, na reprodução “a transitoriedade e a repetibilidade” (Op.cit., p. 170) retiram o objeto de sua origem e com isso destroem a sua aura. Compreendemos que a força do cinema reside então em sua reprodução e na relação permanente que ele firma com o espectador. O autor escreve que:

(...) A realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas. Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmaras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. Essa exclusão somente seria possível se a pupila do observador coincidissem com a objetiva do aparelho, que muitas vezes quase chega a tocar o corpo do intérprete. (op. cit., 1994, p. 186).

Para Benjamin, o cinema difere do teatro devido ao número enorme de espectadores que irão assistir àquela determinada obra. No teatro, a experiência da platéia e do ator é única, possui uma aura particular. No cinema, o ator se apresenta diante de uma equipe técnica profissional, que o posiciona, dá palpites, pede que ele faça algo de maneira diferente. Tudo isso é editado e, no final, vemos um trabalho que se transforma em um espetáculo de imagens, que será repetido diversas vezes para inúmeros espectadores. A única maneira de participar desse espetáculo, como nos mostra Benjamin, é nos tornando espectadores desta obra.

O espectador quando vai ao cinema tem uma conexão com o filme e com a história contada. Christian Metz (2007) definiu essa ligação como uma “impressão de realidade” vivida pelo espectador diante de um filme. Segundo ele:

Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real (...). Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “participação” (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto (Idem, p. 16).

Um filme constrói uma relação de proximidade com o público. Metz chega a afirmar que ele desencadeia um processo “perceptivo e afetivo” com o espectador. Turner (1997) esclarece que: “Essa dissolução de fronteiras entre o imaginário e o real faz parte do cerne da experiência do cinema” (Idem, p.111). Nas representações fílmicas é fácil confundir ficção com realidade, visto que muitas vezes as peças de ficção são baseadas em fatos verídicos ou são retiradas do imaginário popular.

O cinema teve o seu início como arte popular. Quando os filmes foram criados suas inspirações eram as ruas das cidades, os artistas cômicos, a literatura folhetinesca e os espetáculos teatrais. Para Edgar Morin (2005), “o cinema foi o primeiro a reunir em seus circuitos os espectadores de todas as classes sociais urbanas e mesmo camponesas” (Idem, p. 40). O autor escreve que:

A cultura industrial nascente – imprensa popular e cinema mudo – não faz senão investir na corrente do imaginário popular. (...) E efetivamente, o público das primeiras décadas do cinema é o público popular, o mesmo que o dos folhetins de grande tiragem. (Op.cit., p. 60)

O cinema faz parte da vida contemporânea em nossa sociedade e é um de seus pilares. O surgimento das cidades modernas, da fotografia e das narrativas visuais só contribuíram para que ele ascendesse e permanecesse como um dos mais importantes meios de comunicação de massa surgido na pós-modernidade. Miriam Bratu Hansen (2001) explica o contexto social do seu surgimento nas grandes cidades. Para ela:

Falando de modo mais específico, existe a tendência de inserir o cinema no contexto da “vida moderna”, observada por Baudelaire na Paris oitocentista de modo prototípico. Nesse contexto, o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por *flâneurs* não tão anônimos assim. Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamentos até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz — e, por consequência, também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas — de sensações, tendências e estilos. (Idem, p. 498).

Reconhecido como um influente meio cultural de comunicação de massa, o cinema é também um veiculador da experiência urbana e social. Ele é um importante condutor daquilo que se entende como identidade coletiva. Nos filmes, os espectadores podem se ver e ver o próximo, o “outro”. Podem se identificar ou rejeitar as representações mostradas.

O público pode considerar um filme negativo ou não realista, como o contrário. São diferentes identidades sociais que vão sendo construídas pelas narrativas cinematográficas. Jesús Martín-Barbero (2003) revela que o cinema constituiu a experiência cultural urbana. Ele assegura que:

(...) O cinema medeia vital e socialmente na constituição dessa nova experiência cultural que é a experiência popular urbana: será ele sua primeira “linguagem”. Para além de seu conteúdo reacionário e do esquematismo de sua forma, *o cinema vai ligar-se à fome das massas por se fazerem visíveis socialmente*. E vai se inscrever nesse movimento dando imagem e voz à “identidade nacional”. As pessoas vão ao cinema para se ver, numa seqüência de imagens que mais do que argumentos lhes entrega gestos, rostos, modos de falar e caminhar, paisagens, cores. (Idem, p. 244).

O cinema é um meio de comunicação abrangente e um importante instrumento de visualização cultural e social. Norden (1994) afirma que muitos dos estereótipos que existem hoje em dia sobre pessoas com deficiência são o resultado de anos de representações negativas feitas pelos diretores de cinema e que foram, em conseqüência, copiadas pelo restante dos meios de comunicação de massa. Para o autor:

Como poderosas ferramentas culturais, os filmes desempenharam um papel importante em perpetuar o olhar da sociedade normal em cima das pessoas com deficiência, e mais frequentemente que não as imagens nascidas nestes filmes se diferenciam agudamente das realidades experimentadas pelos fisicamente deficientes.³ (Idem, p.2).

Norden reforça essa idéia de negatividade afirmando que os personagens com deficiência eram muitas vezes reduzidos aos sentimentos de pena, medo, desdém e isolamento, em suma eram objetos de espetáculo. O autor considera que o cinema foi, em muitos momentos, apenas um veiculador de uma realidade parcial; manipulada por olhos que refletiam apenas o ponto de vista de pessoas não-deficientes.

Os filmes e o cinema serão sempre assunto para análises e estudos envolvendo os mais diversos campos do conhecimento humano e social. Nesta dissertação, reconhecemos a importância da pesquisa e da análise das representações mostradas nos filmes como forma de compreender melhor os diferentes aspectos de nossa sociedade e poder, quem sabe, contribuir para melhorá-la.

1.1 Os conceitos de representação na sociedade

A temática da pessoa com deficiência, presente na produção cinematográfica contemporânea brasileira, vai ao encontro, nesta pesquisa, do estudo das práticas discursivas,

³ Tradução do autor da pesquisa. No original: “As powerful cultural tools, the movies have played a major role in perpetuating mainstream society’s regard for people with disabilities, and more often than not the images borne in those movies have differed sharply from the realities of the physically disabled experience”.

narrativas e artísticas nos dispositivos comunicacionais em interface com a representação social contemporânea. Os filmes, de uma maneira geral, mesmo os ficcionais, são baseados em representações de situações, de padrões e de comportamentos da sociedade em que vivemos. Através deles podemos compreender as relações possíveis entre o objeto representado e a realidade social.

Com isso, compreende-se representação social como sendo o instrumento de compartilhamento de idéias, significados e valores de uma sociedade. Nesse caso, neste estudo, o objeto de análise é a pessoa com deficiência no cinema nacional inserida em um ambiente social pertencente à sociedade brasileira.

Com base nos conceitos expostos a seguir, podemos pensar o cinema como uma verdadeira fábrica de representações. Essas representações são construídas pelos homens como forma de integração da vida social e têm a função de transmitir práticas sociais que ocorrem no âmbito dos diferentes grupos que convivem em nossa sociedade. Este processo envolve então sistemas de “percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão” (PESAVENTO, 2005, p. 40). Muitos desses sistemas poderão ser encontrados nas análises que faremos dos filmes que envolvem os personagens com deficiência.

O início das teorias das representações começa com o conceito de Durkheim (1978) das representações coletivas. Para ele, a consciência coletiva é formada por representações coletivas que conservam sempre a marca da sociedade em que surgem, mas têm uma vida independente, reproduzem-se e se misturam produzindo novas representações. Desta forma, para o autor:

As representações coletivas traduzem a maneira como o grupo pensa nas suas relações com os objetos que o afetam. Para compreender como a sociedade se representa a si própria e ao mundo que a rodeia, precisamos considerar a natureza da sociedade e não a dos indivíduos. Os símbolos com que ela se pensa mudam de acordo com a sua natureza. Se ela aceita ou condena certos modos de conduta, é porque entram em choque ou não com alguns dos seus sentimentos fundamentais, sentimentos estes que pertencem à sua constituição. (DURKHEIM, op.cit., p.79).

Durkheim possui uma visão sociológica das representações que privilegia a forma coletiva como o grupo pensa e age diante de um objeto que o afeta. Outra abordagem que pode ser trabalhada é o significado que Serge Moscovici dá para o tema. O autor, fundamentando a psicologia social, tem a seguinte definição:

Por representações sociais, entendemos um conjunto de conceitos, proposições e explicações originado na vida cotidiana no curso de comunicações interpessoais. Elas são o equivalente, em nossa sociedade, dos mitos e sistemas de crenças das sociedades tradicionais; podem também ser vistas como a versão contemporânea do senso comum. (MOSCOVICI apud SÁ, 1996, p. 31).

Recorrendo tanto a Durkheim quanto à Moscovici, a socióloga Maria Cecília Minayo (2000) entende as representações sociais como extratos ou fragmentos de pensamentos, de ações e categorias que expressam uma realidade vivida. De acordo com ela:

Representações sociais é um termo filosófico que significa a reprodução de uma percepção anterior ou do conteúdo do pensamento. Nas Ciências Sociais são definidas como categorias de pensamento, de ação e de sentimento que expressam a realidade, explicam-na, justificando-a ou questionando-a. (MINAYO, idem, p. 158)

Confirmando a importância das representações para o estudo das Ciências Sociais, Minayo confirma que, enquanto senso comum e padrões de vida social, elas podem e devem ser analisadas através das estruturas e comportamentos da vida pública e privada. Segundo ela:

(...) podemos dizer que as *Representações Sociais* enquanto senso comum, idéias, imagens, concepções e visão de mundo que os atores sociais possuem sobre a realidade, são um material importante para a pesquisa no interior das Ciências Sociais. As *Representações Sociais* se manifestam em condutas e chegam a ser institucionalizadas, portanto, podem e devem ser analisadas a partir da compreensão das estruturas e dos comportamentos sociais. (...) Mesmo sabendo que ela traduz um pensamento fragmentário e se limita a certos aspectos da experiência existencial freqüentemente contraditória, possui graus diversos de claridade e de nitidez em relação à realidade. (...) as *Representações Sociais* possuem núcleos positivos de transformação e de resistência na forma de conceber a realidade. Portanto, devem ser analisadas criticamente, uma vez que correspondem às situações reais de vida. (MINAYO, ibidem, p. 173).

Geralmente as análises de representação social tendem a cair em um problema comum a esse tipo de pesquisa, a escolha da metodologia utilizada no estudo. José Guilherme Cantor Magnani acredita que a “representação é algo assim como uma espécie de imagem mental da realidade. Os ingredientes dessa imagem seriam, em primeiro lugar, as experiências individuais decorrentes da realidade social em que o ator está imerso” (1986, p. 128).

As representações sociais estão diretamente ligadas ao imaginário da sociedade e, por esse motivo, são utilizadas na construção da identidade dos indivíduos. Padrões e conhecimentos culturais das pessoas são transmitidos e reforçados pelas representações,

podendo também ser reformulados. A importância de seu estudo é vital para a análise da vida em sociedade e seus desdobramentos na condição humana.

Os atos de interpretar e analisar tendências e situações do passado, atuais e futuras, através das representações, podem ser temas de interesses amplos das análises da vida social. Como já foi dito anteriormente, o cinema é uma verdadeira fábrica de representações. Neste trabalho iremos analisar as representações dos personagens com deficiência na sociedade brasileira em três filmes nacionais.

2 O CORPO DEFICIENTE NO CINEMA

É próprio do cinema registrar corpos e com eles contar histórias, o que resulta em torná-los doentes, monstruosos e, às vezes simultaneamente, infinitamente amáveis e sedutores.
Antoine de Baecque, 2008, p. 482.

Não é de hoje que pessoas com deficiência e seus corpos diferentes, protéticos, cegos, surdos ou sem movimentos são personagens de filmes e documentários no cinema em várias partes do mundo. Os diferentes enfoques foram mudando gradativamente ao longo dos anos. Em um primeiro momento, houve uma tendência de destacar o humor e posteriormente a desumanização dos personagens com deficiência, muitas vezes representados de forma “grotesca” e “monstruosa”⁴; contemporaneamente, o foco tem sido os dramas pessoais e uma tentativa tímida de humanização desses cidadãos.

Marcel Mauss, em seu trabalho sobre as técnicas corporais, afirma que: “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo” (1974, p. 217). Em outras palavras, o corpo é o instrumento “técnico” que o homem possui para desenvolver as suas atividades e inscrever seu registro no mundo humano. Muitas vezes o corpo deficiente necessita de instrumentos para executar tarefas técnicas e sociais — a muleta, a prótese, a cadeira de rodas. Para Denise Siqueira (2006), o corpo é:

Suporte de identidades ao mesmo tempo em que matriz de significados, o corpo é portador de signos. Assim, não há corpo neutro, pois é modelado a partir de valores culturais e estéticos. O corpo é, então, um rico fórum para debate, uma vez que diferentes grupos sociais e sociedades o pensam de modos distintos. (Idem, p. 39).

É através do corpo que o homem expressa e revela a sua humanidade. Segundo Denise Siqueira, o corpo é o suporte da identidade. Ele carrega valores culturais e estéticos. Quando falamos de corpo com deficiência, compreendemos que é um corpo que apresenta diferenças do corpo dito “normal”. É um corpo que se destaca pela sua diversidade. Veremos, neste capítulo, como este corpo foi representado pelo cinema, ao longo dos anos, em seus filmes mais emblemáticos.

⁴ Estes conceitos serão trabalhados mais adiante.

2.1 Deficiência: uma discussão conceitual

Ao longo dos anos, diversos termos têm sido utilizados para definir o que e quem são as pessoas com deficiência. Muitos deles se tornaram pejorativos porque reduzem a pessoa à sua deficiência e trazem consigo significados que remetem a imagens preconcebidas de incapacidade, perda e invalidez. Na verdade, alguns deles vieram da tradição biomédica que era quem, durante anos, possuía a autoridade sobre os conceitos e classificações das deficiências. Um bom exemplo são termos e expressões ainda existentes em nosso vocabulário — alguns agressivos e discriminatórios — “aleijado”, “paralítico”, “manco”, “coxo”, “excepcional”, “retardado”, “pessoa especial”, “pessoa portadora de necessidades especiais” ou “portador de deficiência”, entre outros, bastante conhecidos e correntemente utilizados na linguagem popular.

Com a retomada dos estudos acadêmicos sobre a deficiência, surgidos na Europa depois da década de 1970, e do nascimento e consolidação das organizações de apoio às pessoas com deficiência, foi preciso redefinir termos e conceitos utilizados. A Organização das Nações Unidas (ONU) criou, em 1975, o termo “pessoas deficientes”, hoje em dia quase que totalmente substituído por “pessoas com deficiência”. João B. Cintra Ribas explica isso melhor:

Um pouco com o intuito de tentar precisar melhor os “termos” — e conseqüentemente as imagens —, alguns órgãos da Organização das Nações Unidas se manifestaram em favor de lançar mundialmente o termo ‘pessoas deficientes’. Surgiu a Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes, aprovada pela Assembléia Geral da ONU, em 9 de dezembro de 1975, que proclama em seu artigo I: “O termo ‘pessoas deficientes’ refere-se a qualquer pessoa incapaz de assegurar por si mesma, total ou parcialmente, as necessidades de uma vida individual ou social normal, em decorrência de uma deficiência congênita ou não, em suas capacidades físicas ou mentais”. (...) A Declaração e a nova terminologia, tentando colocar fim à ambigüidade que os antigos “termos” suscitam, tentam também, ao que parece, precisar melhor quem é ou não é deficiente, a fim de apagar uma eventual imagem deturpada. (Idem, 1983, p. 9, 10 e 11).

O termo “pessoas deficientes” atrai o foco para as pessoas e as deficiência de um modo geral, humanizando, desta forma, o cidadão que possui qualquer deficiência, sem apontá-lo com uma menção pejorativa. Ainda assim, o consenso sobre qual termo define melhor as pessoas com deficiência está longe de ganhar unanimidade. Teresa Costa D’Amaral

revela, em sua dissertação de mestrado, as ambigüidades presentes no termo “deficiente”.

Para a autora:

Se procurarmos olhar e decifrar a palavra deficiência, encontraremos nela uma ambigüidade fundamental: o prefixo –de– que indica negação, privação e a palavra eficiência que indica algo eminentemente positivo. Essa operação efetuada pela junção de dois termos que têm acentuadamente uma contradição cria, através da palavra deficiência, um conceito cujo significado está pesado de contradições permitindo um grande número de interpretações, mas principalmente denunciando os diferentes reflexos de seu significado social. (D’AMARAL, 1992, p. 10).

Para a antropóloga Debora Diniz, “exceto pelo abandono das expressões mais claramente insultantes, ainda hoje não há consenso sobre quais os melhores termos descritivos” (2007, p. 20). Segundo ela:

(...) Os primeiros teóricos optaram por “pessoa deficiente” e “deficiente” para demonstrar que a deficiência era uma característica individual na interação social. “Pessoa com deficiência” foi uma escolha que seguiu uma linha argumentativa semelhante e é a expressão mais comum no debate estadunidense. O movimento crítico mais recente, no entanto, optou por “deficiente” como uma forma de devolver os estudos sobre deficiência ao campo dos estudos culturais e de identidade. Assim como os estudos sobre raça não mais adotam o conceito de “pessoa de cor”, mas “negro” ou “indígena”, os estudos sobre deficiência assumiram a categoria “deficiente”. (DINIZ, 2007, p. 10).

Nesta dissertação, o termo “pessoas com deficiência” será empregado na maior parte das vezes. Por ser reconhecidamente mais utilizado hoje em dia pelas organizações de defesa dos direitos das pessoas com deficiência e por começar a fazer parte do léxico dos meios de comunicação impressos e audiovisuais nacionais. Ele também atribui o sentido de humanização à pessoa que possui alguma deficiência, evitando associações negativas ou diminutivas. O termo “deficiente”, por não estar errado e por ser também bastante utilizado, pode vir a surgir em alguns poucos momentos, como complementação e para evitar excessivas repetições do termo anterior.

2.2 A deficiência no cinema dos primeiros tempos

Desde que os irmãos Lumière aperfeiçoaram, em 1895, um aparelho que registrava os movimentos e projetava filmes, conhecido como cinematógrafo, e realizaram a primeira exibição pública de um filme, no *Grand Café* de Paris, os filmes dessa época, todos curtos,

em preto e branco e sem som, surpreenderam inúmeras platéias. No Brasil, a primeira exibição de cinema aconteceu em 1896, no Rio de Janeiro. Os filmes exibidos aqui eram, na maior parte das vezes, importados de diversos países, como os Estados Unidos e a França.⁵

Já nesse período os produtores dos filmes estrangeiros começaram a focar a deficiência física como material de exploração narrativa. Uma área onde foi encontrado um material fértil de possibilidades foi uma mazela social que atingia Estados Unidos e Europa: mendigos. Muitos deles usavam artifícios de engenhosidade, plausibilidade e persistência pelos quais os mendigos de Londres e, especialmente, Paris eram notórios.

Em 1896, a polícia de Nova York fez uma grande fiscalização nos mendigos que fingiam ter alguma deficiência para arrecadar dinheiro dos transeuntes da cidade. Essa extensa verificação aconteceu depois que policiais de Boston haviam prendido três pedintes com falsas deficiências e eles foram condenados a um ano de prisão prestando trabalhos forçados (NORDEN, 1994, p. 14). Os produtores de filmes, não alheios aos problemas sociais de suas épocas, pegaram carona nos acontecimentos.

Em 1898, o público de Nova York viu o que pode ter sido a primeira história com a deficiência física como tema: *Fake beggar*, de Thomas Edison, o inventor da lâmpada elétrica. Um filme de aproximadamente 50 segundos de duração que mostrava a deficiência como peça humorística.

A cena inicial mostra um mendigo sem perna guiando um homem com um aviso escrito no peito “Ajude o Cego”. Eles param perto da câmera e, conforme o filme avança, diversas pessoas passam e jogam moedas na caneca do homem cego. Um passante joga uma moeda que bate na calçada em vez da caneca e um policial parado próximo percebe que o cego procura a moeda e a pega. O policial tenta prender o cego e agarra o seu casaco, mas o cego esquiva-se dele e corre pela rua afora com o policial o perseguindo proximamente.⁶ (NORDEN, op.cit, p. 15).

Outros produtores de filmes empreenderam o seu tempo com temática parecida. Em 1900, Cecil Hepworth criou um filme similar ao de Edison chamado *The beggar's deceit*. Mais 50 segundos de humor sobre um mendicante que miraculosamente recupera o uso de suas pernas e leva um oficial de polícia a uma engraçada corrida quando descobre a fraude (Idem, p. 15).

⁵ Para mais detalhes ver: LEITE, 2005, p. 19 a 25.

⁶ Tradução do autor da pesquisa. No original: “The establishing scene is of a legless beggar leading a man with a sign on his chest reading ‘Help the Blind’. They stop near the camera and, as the film progresses, several people pass by and drop coins in the blind man’s cup. One passer-by drops a coin that hits the sidewalk instead of the cup and a policeman standing nearby notices that the blind man reaches out and picks it up. The policeman attempts to arrest the blind man and takes hold of his coat, but the blind man wriggles out of it and runs down the street with the policeman in close pursuit”.

Em 1903 começam a acontecer as primeiras mudanças, como as narrativas feitas por câmeras posicionadas em diversos ângulos e o uso de melhores técnicas. Por volta de 1902, em Washington, foram filmados 14 filmes curtos de várias instituições educacionais. Um deles chamado de *Deaf mute girl reciting 'Star spangled banner'*, também conhecido como *A deaf mute recitation*, tinha aproximadamente 75 segundos e mostrava uma jovem num vestido negro apresentando as letras do hino nacional americano em linguagem de sinais americana. O filme tinha uma dimensão patriótica e encorajava o público das salas exibidoras a participar cantando, acompanhado por uma trilha musical (Ibidem, p. 18).

Em um outro filme, *A cork leg legacy*, de Sigmund Lubin, de 1909, uma mulher rica, com uma das pernas amputada, morre e deixa como herança para o marido apenas sua prótese. Ele, furioso, joga a prótese pela janela e um mendigo passa e a leva. O marido depois descobre que dentro da prótese havia um cheque de US\$ 100 mil e sai atrás do mendigo. O mesmo tenta vender a prótese a toda pessoa sem perna que curiosamente ele vai encontrando pelo caminho, mas não consegue vendê-la a ninguém. Ele acaba jogando a prótese fora. O marido o encontra e juntos eles vão até a lixeira e encontram o cheque escondido dentro da prótese (idem, p. 21).

2.3 Os *Freak shows*

Uma tendência muito particular da representação das pessoas com deficiência no cinema clássico orientou a concepção de diversos filmes americanos a partir da década de 1920. Esse movimento consistia na exibição de pessoas com deficiências severas, amputação de membros, formas “grotescas”⁷ e “monstruosas” que eram mostradas como entretenimento em filmes de horror e retratação de dramas humanos. O termo *freaks* pode ser definido, de acordo com Nicole Markotic como: “corpos que estão, por definição, fora de sincronia com o humano, com o mundo ‘natural’”⁸. (2001, p.65).

⁷ De acordo com Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), em *O império do grotesco*, o significado da palavra grotesco se encontra: “Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais) (...) Em fins do século dezessete, o dicionário de Richelet registra o adjetivo ‘grotesco’, definindo-o como ‘aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo’ (...) Na mesma época, o dicionário da Academia Francesa explica o grotesco como o que é ‘ridículo, bizarro, extravagante’”. (Idem, 2002, p. 30).

⁸ Tradução do autor da pesquisa. No original: “bodies that are, by definition, out of sync with the human, with the ‘natural’ world”.

Um dos filmes que marcaram esse período foi o controvertido *Freaks* (1932), de Tod Browning, considerado um filme *cult* do gênero horror. O diretor usou como atores personagens reais de circos característicos que apresentavam atrações insólitas, diferentes e no mínimo curiosas da diversidade humana; espetáculos popularmente conhecidos nos Estados Unidos como *Freak shows*⁹. O professor de sociologia e autor do livro *Freak Show: presenting human oddities for amusement and profit*, Robert Bogdan, explica como eram esses circos:

De 1840 até 1940, os *freak shows* às centenas cruzavam os Estados Unidos, das cidades pequenas às cidades grandes, exibindo seu elenco de anões, gigantes, gêmeos siameses, mulheres barbadas, selvagens, encantadores de serpentes, engolidores de fogo, e outras excentricidades. Para os padrões de hoje, essas exposições seriam consideradas cruéis e exploradoras – uma pornografia da deficiência. Contudo, por cem anos, o *freak show* foi amplamente aceito como uma das formas mais populares de entretenimento da América. (...) Muitas das “curiosidades humanas” encontraram fama e fortuna, se tornando celebridades dos seus tempos, até a ascensão da medicina profissional transformá-los de maravilhas a espécies patológicas.¹⁰ (Idem, 1988, capa).

A história do filme *Freaks* se passa nos bastidores de um desses circos de apresentações da diversidade humana. O anão Hans se apaixona pela trapezista de estatura normal Cleópatra, que o esnoba e tenta explorá-lo aceitando presentes caros e fazendo-o crer que está interessada nele. Ao descobrir que ele é herdeiro de uma fortuna considerável, a trapezista decide — junto com o seu amante, Hercules, o levantador de pesos — casar com Hans e envenená-lo para ficar com o seu dinheiro. Ao descobrir os planos da perversa Cleópatra, os outros circenses, que no início viviam numa espécie de comunidade harmônica, decidem se vingar dela. Uma tropa composta por anões, crianças com cabeça em formato pontiagudo, mulher barbada, homem torso, homem sem pernas, mulher sem braços, gêmeas siamesas, hermafrodita metade homem e metade mulher, engolidor de espadas, em uma seqüência agitada, perseguem a trapezista e Hercules, seu amante, esfaqueiam-no e a transformam em uma “mulher galinha”, sem as pernas e com o corpo coberto de penas.

O que era, a princípio, um filme experimental para competir no gênero horror com outras produções da época — principalmente *Frankenstein* (1931), de James Whale, que

⁹ Termo usado por BOGDAN (1988).

¹⁰ Tradução do autor da pesquisa. No original: “From 1840 until 1940, freak shows by the hundreds crisscrossed the United States, from the smallest towns to the largest cities, exhibiting their casts of dwarfs, giants, Siamese twins, bearded ladies, savages, snake charmers, fire eaters, and other oddities. By today’s standards such displays would be considered cruel and exploitative – the pornography of disability. Yet for one hundred years the freak show was widely accepted as one of America’s most popular forms of entertainment. (...) Many of the ‘human curiosities’ found fame and fortune, becoming the celebrities of their time, until the ascent of professional medicine transformed them from marvels into pathological specimens”.

havia sido um sucesso —, saiu como um tiro pela culatra. *Freaks* foi um desastre nas bilheteiras e uma mancha na reputação do estúdio que o produziu, o MGM. O estúdio apostava na genialidade de Browning em estourar bilheteiras, como já tinha feito antes em *Dracula* (1931), filme em que trabalhou com o ator Bela Lugosi.

Pouco depois de seu lançamento a MGM cancelou sua distribuição, o filme havia sido banido da Grã-Bretanha. Foi relançado nos Estados Unidos um pouco depois, com o título de *Nature's Mistakes*, com um prólogo em forma de texto sociológico explicando as atrações. Chegou a ser censurado, mas somente na cena em que a trapezista põe veneno na bebida de Hans, como justificativa para não incentivar crimes. Um verdadeiro fracasso de crítica e bilheteria, até mesmo alguns atores que haviam participado do filme se arrependeram publicamente de suas aparições e do caráter explorador da história. (COOK, 2001, p. 48).

O diretor fez mais alguns filmes de pouca repercussão e morreu esquecido aos 80 anos, no distrito de Santa Monica, na Califórnia. Em 1962, ano de sua morte, foi também a data dos 30 anos de aniversário do filme *Freaks*. O longa é relançado e ganha o conceito de filme *cult* na Europa, participa, neste mesmo ano, do festival de Cannes, na França, na categoria horror e foi tema de inúmeros debates sobre sua trajetória e narrativa nos Estados Unidos. Muniz Sodré e Raquel Paiva, em seu livro *O império do grotesco*, fazem uma análise do longa:

A cinematografia norte-americana conta com um dos exemplos mais extraordinários de grotesco teratológico: *Freaks* (1932), de Tod Browning. O “freak” (monstro, aberração) não é necessariamente grotesco, mas quase sempre esteve a ele associado, em virtude de sua espetacularização como “curiosidade” nas feiras ou nos parques de diversões de antigamente, onde a Mulher-Barbada, a Mulher-Gorila, os Gêmeos Siameses e outras anomalias excitavam a pulsão escópica do público. Browning retoma esse ethos para a platéia cinematográfica desde o início de seu filme, quando traça verbalmente uma pequena história dos desvios da normalidade, sustentando que “a repugnância com que vemos o anormal, o malformado e o mutilado é resultado de um longo condicionamento por nossos antepassados”, ao mesmo tempo em que apresenta imagens de figuras aberrantes — “(...) monstruosidades vivas, respirando, acidentes de parto, que não pediram para nascer.” Depois, sucede-se uma longa exibição de anomalias e abjeções, a que não falta a bestialidade, a exemplo de uma violenta e chocante comunidade de aleijões, simbolizados pela galinha. *Freaks* é hoje um clássico. (op.cit., 2002, p. 96, 97).

O cineasta James Whale foi o diretor de *Frankenstein* (1931) e *A noiva de Frankenstein* (1935); seus filmes também se inserem na categoria dos *Freak Shows*. Tanto no primeiro quanto no segundo, observamos que o corpo é apresentado monstruosamente. Em *Frankenstein* buscam-se corpos nos cemitérios já nas cenas iniciais. O Dr. Heinrich

Frankenstein é o cirurgião que costura e dá vida a uma criatura, com partes de corpos de cadáveres diferentes e muitos pinos. Fritz, o assistente do cirurgião, possui uma corcunda proeminente e é quem vai ao cemitério roubar cadáveres para o patrão — mais um personagem que apresenta uma deficiência neste filme. O monstro se rebela e quer viver o seu lado humano, mata Fritz e acaba sendo perseguido e queimado em um velho moinho. O filme foi uma mina de ouro nas bilheterias e fez com que os produtores retomassem o tema quatro anos mais tarde.

Em *A noiva de Frankenstein*, surge um outro cientista, Dr. Pretorius, e a figura de Fritz é substituída pela de uma empregada manca chamada Minie e por um assistente chamado Karl, que fica encarregado de encontrar um corpo feminino fresco para darem vida. O monstro desta vez faz amizade com um ermitão cego que mora em uma cabana na floresta. O ermitão é o único que consegue “enxergar” a bondade no monstro, mas os outros humanos o afastam por temerem a sua monstruosidade. O diretor usa de muito humor e brinca com a sexualidade dos personagens, e acaba, desse modo, fazendo uma crítica velada às relações entre casais. No fim das contas, esta relação monstruosa entre Frankenstein e sua noiva se tornou malsucedida. A vida do diretor ficou mais conhecida depois do lançamento do filme *Deuses e monstros* (1998), de Bill Condom, que revela, entre outras coisas, memórias dos bastidores destes filmes e a homossexualidade de seu diretor.

Outro filme marcante é *Corcunda de Notre Dame*, adaptação do clássico francês *Notre Dame de Paris: 1482*, de Victor Hugo, publicado em 1831. O livro foi um sucesso de vendas e ganhou muitas edições; popularmente, seu nome era conhecido como *O corcunda de Notre Dame*, título que o autor detestava. Desde 1905, pelo menos 13 filmes haviam sido feitos sobre o corcunda de Notre Dame (HARNICK, 2001, p. 87). Alguns com histórias diferentes, mas que se inspiravam abertamente no personagem deficiente Quasímodo, com a corcunda que lhe ressaltava as costas e surdo por ter crescido próximo aos sinos da catedral e por fazê-los soar diariamente. Algumas produções se destacaram, como as dos anos de 1923, de Wallace Worsley; 1939, de William Dieterle e de 1957, de Jean Delannoy.

Quasímodo, com múltiplas deficiências, se apaixona e tenta proteger a cigana Esmeralda do religioso Dom Claude Frollo que vive um conflito entre o celibato imposto pela sua religião e o desejo carnal que sente pela cigana. Com medo de represálias da igreja, insatisfeita com o retrato maldoso de um religioso, os roteiristas de quase todas as primeiras versões do filme construíram um Quasímodo perverso, seqüestrador e assustador. Na avaliação de Lauri Klobas: “*O corcunda de Notre Dame* representou um homem com

deficiência isolado, como aquele que foi para sempre excluído e eternamente separado.”¹¹ (Idem, 1988, p.370).

No filme *O fantasma da ópera* (1925), temos o ator Lon Chaney, reconhecido pelo cinema mudo como o mestre dos efeitos e da maquiagem. O ator tinha a reputação de ser o homem das mil faces. Ele era também um dos atores preferidos do diretor Tod Browning. Chaney podia ser o pirata cego de *Ilha do tesouro* (1920), o Quasímodo de *O corcunda de Notre Dame* (1923), e o mágico bizarro, sem movimento nas pernas, de *West of Zanzibar* (1928). Nascido em uma família de pais surdos no Colorado, Estados Unidos, em 1883, Alonzo Chaney, aprendeu desde cedo a se comunicar com seus pais através de gesticulações e expressões faciais, habilidades que ele transformou mais tarde em uma carreira de enorme sucesso no cinema mudo.

Dar aos personagens com deficiência características de vilania se tornou um tema devidamente explorado pelo cinema antigo e contemporâneo. Monstros e criminosos deficientes, nos primeiros filmes, ajudaram a provocar o medo dos espectadores e reforçar a deficiência como sinônimo de criminalidade. Para o pesquisador sobre deficiência e sociedade, da University of Southern California, Paul K. Longmore (1987) essa tendência: “Entre as mais persistentes é a associação de deficiência e malevolência. Deformidade do corpo simboliza deformidade da alma. Deficiências físicas são transformadas em emblemas do mal.”¹² (Idem, p. 66).

Os piratas foram bastante utilizados como exemplos de criminosos deficientes em filmes. Em *Ilha do tesouro* (1950) e *Retorno à Ilha do Tesouro* (1953), ambos de Byron Haskin, baseados na obra do escritor escocês Robert Louis Stevenson, o pirata Long John Silver é um dos maiores vilões com deficiência na história do cinema. Foi a partir destes filmes que surgiu o estereótipo do “pirata da perna-de-pau com um papagaio no ombro”, que se popularizou no mundo inteiro.

Outro filme emblemático é *007 – James Bond contra o satânico Dr. No* (1962), de Terence Young. O personagem, Dr. No, é um cientista gênio que possui uma amputação no braço e faz uso de uma prótese biônica. O vilão está determinado a destruir o programa espacial norte-americano. A sua deficiência foi adquirida, a causa foram as suas experiências com a radioatividade. O agente James Bond vai até a ilha fortaleza onde o cientista vive para

¹¹ Tradução do autor da pesquisa. No original: “*The Hunchback of Notre Dame* portrayed an isolated man with a disability as one who was forever excluded and eternally separate”.

¹² Tradução do autor da pesquisa. No original: “Among the most persistent is the association of disability with malevolence. Deformity of body symbolizes deformity of soul. Physical handicaps are made the emblems of evil”.

impedir seus planos. No fim do longa, o vilão morre depois de uma briga com Bond em que ele cai e fica pendurado no alto de uma plataforma de material nuclear pela prótese que não suporta o peso de seu corpo e ele sucumbe dentro da plataforma.

No filme *Dr. Fantástico* (1964), de Stanley Kubrick, o ator Peter Sellers interpreta três diferentes papéis: um capitão britânico, um presidente americano e o personagem homônimo do longa. Se trata de uma comédia de humor negro sobre os tempos da guerra fria. Dr. Fantástico é um ex-cientista nazista que ironicamente se torna o conselheiro do presidente americano. Ele se locomove em uma cadeira de rodas e no lugar do braço tem uma prótese biônica que, de maneira incomum, dá saudações nazistas automaticamente nos momentos mais tensos. Os personagens discutem sobre a construção de um abrigo nuclear, caso uma bomba seja lançada contra o país. Para Longmore:

Dar deficiências a personagens vilões reflete e reforça, embora de modo exagerado, três preconceitos comuns contra deficientes: deficiência é uma punição por maldade; pessoas com deficiência estão amarguradas com o seu “destino”; pessoas com deficiência se ressentem dos não-deficientes e poderiam, se pudessem, destruí-los.¹³ (Idem, 1987, p. 67).

De uma maneira geral, nestes filmes, a deficiência é vista como punição, as pessoas com deficiência são vingativas e revoltadas contra o mundo e os não-deficientes. Os criminosos representados pelo cinema com deformidades despertaram desde sempre o medo da deficiência. Segundo Longmore, invariavelmente, no final das obras eles acabam mortos porque representam um perigo para a sociedade e para os não-deficientes. Um perigo porque subvertem a noção de humanidade e de normalidade. Este é um tema recorrente no cinema de todas as épocas.

Uma obra mais recente, mas que pode ser incluída nesta categoria é o filme *O homem elefante* (1980), de David Lynch. O longa narra a história de John Merrick, diagnosticado erroneamente, em sua época, com uma desordem genética chamada neurofibromatose, que o fazia ter malformações, tumores cutâneos e desequilíbrio muscular. Mais tarde, médicos descobriram que ele seria portador da raríssima Síndrome de Proteus, doença que causa anomalias no crânio, gigantismo parcial das mãos e dos pés, tumores subcutâneos e espessamento da pele.¹⁴ Sua aparência diferente da maioria lhe causou problemas e

¹³ Tradução do autor da pesquisa. No original: “Giving disabilities to villainous reflects and reinforces, albeit in exaggerated fashion, three common prejudices against handicapped people: disability is a punishment for evil; disabled people are embittered by their ‘fate’; disabled people resent the nondisabled and would, if they could, destroy them”.

¹⁴ Ver CRUZ (1999).

isolamento, a população tenta inclusive usar o seu corpo para fins de exibição comercial; contudo, o personagem luta para ter reconhecido o seu pertencimento à humanidade. Para David Le Breton (2007a), um corpo deficiente ou desfigurado suscita curiosidade por fugir das normas de aparência física. Segundo ele:

O homem portador de deficiência lembra, unicamente pelo poder da presença, o imaginário do corpo dismantelado que assombra muitos pesadelos. Ele cria uma desordem na segurança ontológica que garante a ordem simbólica. As reações que provoca tecem uma sutil hierarquia do terror; classificadas conforme o índice de derrogação às normas de aparência física. Quanto mais a deficiência é visível e surpreendente (um corpo deformado, um tetraplégico, um rosto desfigurado, por exemplo), mais suscita a atenção social indiscreta que vai do horror ao espanto e mais o afastamento é declarado nas relações sociais. A deficiência, quando é visível, é um poderoso atrativo de olhares e de comentários, um operador de discursos e de emoções. (Idem, 2007a, p. 75).

Segundo Le Breton, a deficiência exclui a pessoa que a possui dos vínculos sociais e isto pode ser constatado em diversos filmes deste período, tais como: *O corcunda de Notre Dame*, *O fantasma da ópera* e *Frankenstein*. Um dos estudos que pode nos ajudar a compreender, de maneira objetiva, o corpo diferente e/ou fora dos padrões de normalidade e suas dimensões é aquele que analisa o corpo humano e os monstros. Michel Foucault (2001), em seu trabalho *Os anormais*, escreve que: “o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza.” (Idem, p. 68). O monstro seria, portanto, segundo Foucault, uma infração por fugir da normalidade estabelecida e convencionada socialmente.

Ieda Tucherman (1999), autora do livro *Breve história do corpo e de seus monstros*, afirma que: “vivemos hoje uma prodigiosa proliferação de monstros que nos surgem de todos os lugares: do cinema, das histórias em quadrinhos, das exposições de artes plásticas, dos brinquedos e videogames, etc. (...) Vivemos uma espécie de banalização da monstruosidade.” (Idem, p. 97-98). Uma das razões mencionada por Tucherman, sobre o fascínio e, de certa forma, identificação com o ser monstruoso ou defeituoso é o de que: “Os monstros talvez existam para nos mostrar o que poderíamos ser, não o que somos, mas também não o que nunca seríamos e assim articulam a questão: Até que grau de deformação (ou estranheza) permanecemos humanos?” (Idem, 1999, p. 101). É necessário pensarmos a partir de que ponto um corpo defeituoso ou com deficiência deixa de ser um corpo “normal” para se tornar uma aberração, imperfeição ou desvio daquilo que é considerado padrão.

Jean-Pierre Vernant (1988) esclarece que, na Grécia antiga, a figuração do outro e do diferente passava pela força divina representada por Gorgó e sua imagem mortífera. Para o autor:

A face de Gorgó é o Outro, nosso duplo, o Estranho, em reciprocidade com nosso rosto como uma imagem no espelho (...), mas uma imagem que seria ao mesmo tempo menos e mais do que nós mesmos, simples reflexo e realidade do além, uma imagem que se apoderaria de nós, pois em vez de nos devolver apenas a aparência de nosso próprio rosto, de refratar nosso olhar, representaria, em sua careta, o horror terrificante de uma alteridade radical, com a qual por nossa vez nos identificaremos, transformando-nos em pedra. (1988, p.105).

Para Vernant, o “Outro”, o “Estranho”, o “Monstro” provocam um desconforto tão grande ao nosso olhar que a sua imagem nos causa uma perplexidade que acaba por nos prender àquela diferença. José Gil (1994), em seu livro *Monstros*, tenta definir o estranhamento causado por esses seres no homem e na sociedade:

(...) ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade — que normalmente se esconde — o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer outra coisa jamais vista. O monstro chega mesmo a viver dessa aberração que exhibe por todo o lado a fim de que a vejam. O seu corpo difere do corpo normal na medida em que ele revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de “interior”, uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a, desdobra-a, virando a pele do avesso, e desfralda-a sem se preocupar com o olhar do outro; ou para o fascinar, o que significa a mesma coisa. (Idem, p. 82, 83).

Em um ensaio bastante esclarecedor sobre o corpo monstruoso e a condição feminina na sociedade pós-moderna, Margrit Shildrick (1996) argumenta que o corpo feminino é um corpo fora das normas do corpo masculino, visto como um padrão, por isso seria um corpo monstruoso. De acordo com a autora:

Em resumo, o que os monstros nos mostram é o outro do sujeito humanista. Isto é, o outro que deve ser excluído de forma a manter seguro os limites da semelhança, o outro é reconhecível pela falta de semelhança. Todavia, o que faz os monstros realmente interessantes de minha própria perspectiva como uma feminista pós-modernista, é — como Derrida nos mostrou — que os monstros são também o espectro do semelhante. Nós podemos chamá-los então de outro (lado) (...) Em outras palavras, eles falam para ambas diferença radical e para o sempre outro no coração da identidade.¹⁵ (SHILDRICK, 1996, p. 1-2).

¹⁵ Tradução do autor da pesquisa. No original: “In short, what monsters show us is the other of the humanist subject. It is the other who must be excluded in order to secure the boundaries of the same, the other is recognizable by the lack of the resemblance. Nonetheless, what makes monsters really interesting from my own perspective as a feminist postmodernist, is — as Derrida has shown us — that monsters are also the spectre of the same. We may call them, then, the other(side) (...) In other words, they speak to both radical otherness and to the always already other at the heart of identity”.

Na realidade, ela quer dizer que o corpo diferente, o corpo do “outro”, aquele que está fora das normas de aceitação social, esse será sempre um corpo monstruoso. Nesse caso, concluímos então que o corpo deficiente, mutilado, deformado e/ou diferente assume a mesma regra e será sempre um corpo excluído e fora dos padrões de semelhança, sendo, portanto, um corpo monstruoso. Muito do que se via em filmes naquela época e ainda hoje é a busca pelo conceito de perfeição e normalidade do corpo, ou seja, de um padrão corporal a ser atingido. Essa idéia foi recorrentemente buscada pelo ser humano em diversas fases da história, inclusive na arte. Analisando esse dilema em um artigo, Jorge Coli (2003) explica:

A utopia do corpo, em que a perfeição se perfila no horizonte como meta, não cessou de sensibilizar as preocupações dos séculos XIX e XX. A ciência mostrou-se como o instrumento por excelência para atingi-la; e a parábola de Frankenstein configura-se como lição filosófica. A busca da perfeição corpórea, não como projeto de harmonia, mas como plenitude do ser, incide sobre a crítica da própria idéia de perfeição. Ela contém em si um caráter exclusivo, em evidência que se basta a si própria, eliminando todo o resto. Numa prática coletiva, a celebração da pureza corpórea entra em coerência com a utopia nazista. A eliminação do imperfeito pelo perfeito significa a eliminação da diversidade do mundo, pressupondo a tirania. (COLI, op.cit., p. 313).

Não é difícil entender por que durante muitos anos as representações de pessoas com deficiência nos filmes e na mídia em geral eram negativas, discriminatórias, estereotipadas. Somente o reconhecimento da diversidade corporal pode legitimar a construção de uma imagem mais humana e menos estigmatizada desses cidadãos.

2.4 Mudança de perspectiva

Um pouco depois dessa fase inicial, os filmes foram se expandindo em tempo e complexidade. Levou algum tempo até que o assunto da deficiência ganhasse contornos mais sérios e realistas. Sobre essas mudanças graduais temos o depoimento dos pesquisadores Anthony Enns e Christopher Smit (2001). Segundo os autores:

Representações e retratações de pessoas que vivem com deficiência nos filmes mudaram ao longo do tempo, algumas vezes refletindo, outras vezes influenciando, atitudes e crenças sociais. A deficiência ainda não possui, ela mesma, nenhuma forma fácil de identificação. Quando isolado da essencialidade da existência humana pelas representações artísticas, o indivíduo com deficiência é efetivamente transformado em um objeto de fascinação cultural, um fragmento da humanidade, o Outro. A

experiência da deficiência, definida somente com relação a uma perceptível falta de potencial humano, se torna tão significativa quanto a imagem de um espelho distorcido daquilo que consideramos “humano” e desse modo revela nossas noções culturais preconcebidas da normalidade.¹⁶(Idem, p. 9).

Diversos filmes procuraram “humanizar” as pessoas com deficiência e ao mesmo tempo retratar dramas pessoais. Longa-metragens com acidentados, veteranos de guerra e amputados eram os temas mais recorrentes nos quais o cinema lançava um novo olhar. Muitas vezes esse olhar era distorcido e em outras procurava se aproximar de uma realidade cheia de dificuldades, sem observar as complexidades de uma vida com deficiência. Para Paul K. Longmore (1987):

Novas caracterizações começaram lentamente a aparecer, em parte como resultado da crescente pressão em elenco e representações feita pelo Media Access Office, da Fundação da Califórnia por Emprego e Deficiência, e outros grupos de ativistas sobre a indústria de entretenimento. (...) Ainda assim estereótipos anteriores persistem, algumas poucas produções têm lutado para “reler” estes eventos em evolução e para responder a uma consciência sociopolítica em desenvolvimento sobre pessoas deficientes. As imagens resultantes são fascinantemente contraditórias. A opinião de participantes de grupos de minoria de pessoas com deficiência esbarram desconfortavelmente nos temas dos dramas a serem ajustados.¹⁷ (Idem, p. 75).

Um dos filmes mais lembrados e citados em artigos sobre deficiência e cinema é o longa *Os melhores anos de nossas vidas* (1946), de William Wyler, no qual o soldado Homer perdeu as duas mãos em combate e, de volta à sua cidade natal, procura se adaptar à nova situação, contando com a compreensão de sua noiva e família. Apesar da descrença no filme, ele foi um sucesso de bilheteria, chegou a ganhar sete oscars.

Outro filme bastante comentado em artigos e livros é *Amargo regresso* (1978), de Hal Ashby. Nele, o ator Jon Voight — galã de filmes como *Perdidos na noite* (1969), longa que também possuía um personagem com deficiência —, é Luke, um ex-combatente da guerra do

¹⁶ Tradução do autor da pesquisa. No original: “Depictions and portrayals of persons who live with disability in motion pictures have changed over time, sometimes reflecting, at other times influencing, societal attitudes and beliefs. Yet disability itself has no easily recognizable form. When isolated from the mainstream of human existence by artistic representations, the disabled individual is effectively transformed into an object of cultural fascination, a fragment of humanity, the Other. The disabled experience, defined only in relation to a perceived lack of human potential, becomes significant as a distorted mirror image of what we take to be ‘human’ and thereby reveals our culture’s preconceived notions of normalcy”.

¹⁷ Tradução do autor da pesquisa. No original: “New characterizations have slowly begun to appear, partly as a result of the increasing impact on casting and characterization of the Media Access of the California Foundation on Employment and Disability and other disability activist groups within the entertainment industry. (...) Even while previous stereotypes have persisted, a few productions have struggled to ‘read’ these evolving events and to respond to a developing sociopolitical consciousness about disabled people. The resulting images are fascinatingly contradictory. Elements of a minority-group view of disabled people jostle uncomfortably with the themes of the drama of adjustment”.

Vietnã que se tornou paraplégico e retorna da guerra. Ao chegar a sua cidade ele reencontra Sally (Jane Fonda), uma antiga amiga que agora trabalha como enfermeira e que está casada com um soldado que está lutando na guerra. Luke inicia um romance com Sally que o ensina a conviver com sua deficiência. A pesquisa para o filme foi minuciosa. Waldo Salt, um dos roteiristas, gastou mais de um ano e 50 mil dólares, do seu próprio bolso, entrevistando centenas de veteranos deficientes do Vietnã antes de escrever sua versão para o roteiro de *Amargo regresso* (NORDEN, 1994, p. 266).

Uma janela para o céu (1975), de Larry Peerce, é o filme baseado em fatos reais sobre a vida da jovem competidora olímpica Jill Kinmont. A história conta como ela ficou quadriplégica após sofrer um acidente de esqui e sua luta para superar sua condição e a busca pela reabilitação física. O filme teve uma continuação, *Uma janela para o céu – parte 2* (1978), do mesmo diretor, desta vez Jill luta para conseguir estudar e obter o certificado que lhe permitirá ser professora e dar aulas em uma escola americana.

O professor de Inglês da City University of New York, Charles A. Riley II (2005), tem uma visão bastante crítica desses filmes contemporâneos. Para ele:

Esta é a trama básica: Uma pessoa atraente é de repente atingida pela desgraça e se torna “tragicamente” indesejada. Ele ou ela luta para vencer o jogo e, triunfando, por último leva até os descrentes mais duros com quem ele ou ela têm contato a redenção. O fim opcional tem o personagem ou encontrando o amor (*Meu pé esquerdo*, *Amargo regresso*, *Uma mente brilhante*) ou alegremente agindo como os outros agem (*Rain Man*).¹⁸ (Idem, 2005, p. 72).

Hoje, muitos filmes trazem diferentes abordagens, algumas negativas e outras positivas, sobre as deficiências. Para citar alguns bastante conhecidos, temos: *Marcas do destino* (1985), de Peter Bogdanovich; *Meu pé esquerdo* (1989), de Jim Sheridan; *Despertar para a vida* (1991), de Neal Jimenez e Michael Steinberg; *Perfume de mulher* (1992), de Martin Brest; *Nascido em 4 de julho* (1994), de Oliver Stone; *Forrest Gump* (1994), de Robert Zemeckis; *Crash – estranhos prazeres* (1996), de David Cronenberg; *Dançando no escuro* (2000), de Lars Von Triers; entre muitos outros.¹⁹

¹⁸ Tradução do autor da pesquisa. No original: “Here is the basic plotline: An attractive person is suddenly struck by misfortune and made ‘tragically’ undesirable. He or she struggles gamely to cope and, triumphing, ultimately leads even the most hard-bitten disbelievers with whom he or she has contact to redemption. The optional ending has the character either finding love (*My left foot*, *Coming home*, *A beautiful mind*) or happily looking on as others do (*Rain Man*)”.

¹⁹ Para um maior detalhamento sobre esses filmes e outros, pode ser consultado, além dos livros já citados, o portal britânico da internet: <www.disabilityfilms.co.uk>. Este portal é um dos mais completos que existe em termos de catalogação de filmes que têm a deficiência como tema. Os filmes estão divididos por tipo de deficiência.

3 A PESSOA COM DEFICIÊNCIA NAS NARRATIVAS DE FICÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO

Pés para que os quero se tenho asas para voar.
Frida Kahlo, 1995, p. 274.

A partir da década de 1960, o cinema no Brasil viu surgir o movimento conhecido como *Cinema Novo*. Cineastas como Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni e Valter Lima Jr., entre outros, adotaram o famoso lema de “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”. Sobre o movimento, o pesquisador de cinema Sidney Ferreira Leite (2005) destaca que:

Os cineastas saíram às ruas, passaram a utilizar a câmera na mão, abandonando o velho tripé, a empregar pouca luz e levar para as telas das salas de cinema espalhadas pelo país novos atores e, principalmente, filmes com propostas revolucionárias” (Idem, p. 95-96).

Um dos filmes mais representativos deste período é *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Após o período do Cinema Novo, veio a época conhecida como da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), que vigorou de 1969 a 1990. O crítico de cinema Pedro Butcher (2005) escreve que:

(...) Criada pelo governo militar, a Empresa Brasileira de filmes era uma companhia mista com participação de capital privado, que funcionava sob controle do governo. Sua atuação foi extremamente bem-sucedida entre o fim dos anos 70 e começo dos anos 80, quando os filmes brasileiros atingiram uma ocupação de até 35% do mercado interno. (...) O modelo centralizado da Embrafilme começou a dar sinais de desgaste no começo da década de 80, quando muitas salas do interior não resistiram à competição da TV e começaram a fechar (contribuindo para a descapitalização da empresa), e, ao mesmo tempo, a própria classe cinematográfica começou a questionar a repartição de recursos para a produção de filmes. Em 1989, a Embrafilme foi extinta pelo recém-eleito presidente Fernando Collor de Mello, que não criou nenhum órgão para substituir suas funções. A produção de filmes, mais uma vez, entrou em profunda crise. (Idem, p.17-18).

Esclarecemos que a Embrafilme ainda funcionava no final do ano de 1989, mas teve o seu fim decretado em 16 de março de 1990, pelo programa Nacional de Desestatização (PND), do governo Fernando Collor de Mello. Durante a década de 1980, assistimos a uma grande transformação no cinema nacional. Foi nesse cenário, pontuado pelo fim de vinte anos de ditadura militar, volta dos exilados, morte do presidente eleito Tancredo Neves, elevação da inflação, aumento do desemprego, crescimento das favelas, declínio e fim da Embrafilme,

entre outros acontecimentos, que surge o filme *Feliz ano velho* (1987), de Roberto Gervitz. O longa é uma adaptação do *best seller* do escritor Marcelo Rubens Paiva. O livro esteve quatro anos em primeiro lugar nas listas dos mais vendidos, ganhou os prêmios Jabuti e Moinho Santista, além de ser traduzido para diversos idiomas. Foi adaptado para o teatro, em 1983, pelo telenovelistas e dramaturgo Alcides Nogueira, com a direção do ator Paulo Betti, ganhou 28 prêmios e apresentação no exterior.

No início da década de 1990, o país atravessava momentos difíceis politicamente e economicamente. Vínhamos de anos de alta da inflação do governo Sarney, durante os anos 1980, e tivemos o “desastre” do primeiro ano de governo do presidente Fernando Collor de Mello, que sofreu *impeachment* em 1992. Assim que tomou posse, o governo Collor de Mello acabou com diversos órgãos de apoio à cultura, o próprio Ministério da Cultura foi transformado em Secretaria. Neste período, a Embrafilme foi extinta. Muitas salas de exibição foram à falência e precisaram ser vendidas. Em 1992, apenas dois filmes brasileiros chegaram às telas de cinema. De acordo com Lúcia Nagib (2002), surge neste momento a expressão “Retomada do Cinema Brasileiro” (NAGIB, *idem*, p. 13), que classificou os filmes que foram produzidos após esta época de intensa recessão cultural.

O filme *O cego que gritava luz* (1996), de João Batista de Andrade, fez parte deste movimento, conhecido no país como cinema da “retomada”. Em um depoimento no livro de Lúcia Nagib, o diretor afirma que:

O cego faz parte do primeiro lote da retomada. Eu vi e sou entusiasta dessa nova geração, nesse anos houve realmente uma mudança no cinema brasileiro. Antes, o cinema brasileiro era marcado por uma postura nacionalista de esquerda de certa pompa. Cineastas como Tata Amaral, Lírio Ferreira e Paulo Caldas, Beto Brant, esse pessoal se aproximou de correntes novas de pensamento, em áreas como a música. Esses novos cineastas restabeleceram a ponte que havíamos perdido com o Cinema Novo. (Idem, 2002, p. 60)

As dificuldades para fazer o filme foram imensas, João Batista de Andrade revela que o argumento inicial era o de um repórter que investigava crimes não resolvidos. Não satisfeito, devido à grande quantidade de repórteres na cinematografia nacional, ele reescreveu o roteiro colocando um velho como personagem principal. De acordo com as reflexões do diretor, incluídas no depoimento à Lúcia Nagib, “o filme teve muita resistência porque está fora dessas correntes do pessoal mais jovem; a preocupação política explícita colocou-o, de certa forma, à margem dos demais” (Idem, p. 59). Em confirmação aos obstáculos e complicações que enfrentou na produção deste filme, ele revela que:

É um filme extremamente pobre: eu estava agoniado para retomar, filmar, e não tinha dinheiro. Gastei apenas R\$ 160 mil para fazer esse filme. Tudo é pobre, não dava para refilmar porque havia pouco negativo, então eu concentrei no filme o que era essencial. O filme foi muito mal exibido e teve público fraco. (op.cit., pp. 58-59).

No início da década de 2000, com a estabilização da inflação, a queda das cotações do dólar e a manutenção de incentivos financeiros à cultura, o cinema brasileiro pôde voltar a respirar. Os filmes nacionais se multiplicaram nas salas de cinema e tivemos grandes sucessos de público, como os longas *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, com 3,3 milhões de espectadores, e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, com mais de 4,6 milhões de espectadores. Segundo Pedro Butcher:

Em 2003, pela primeira vez desde 1989, o público total de cinema no país voltou à casa dos 100 milhões de espectadores. O público dos filmes brasileiros, nesse conjunto, chegou a 22 milhões, o que representou uma participação no mercado de 21,4% — recorde absoluto do período da retomada, e o melhor resultado dos filmes brasileiros desde 1988. (Idem, 2005, p. 65).

O filme *Crime delicado* (2005), quarto longa de Beto Brant, é uma adaptação do romance de mesmo nome do escritor brasileiro Sérgio Sant’Anna, lançado em 1997 e vencedor do prêmio Jabuti. O autor do livro é conhecido pelo experimentalismo e pela opção por sempre abordar temas urbanos e fora do comum. O diretor do filme também gosta de trabalhar com temas urbanos e é conhecido por dirigir filmes no estilo *thriller* policial, com exceção desta história.

Os filmes que pesquisaremos nesta dissertação — *Feliz ano velho*, *O cego que gritava luz* e *Crime delicado* — fazem parte de um grupo de produções cinematográficas brasileiras que abordam com profundidade o tema da deficiência. Todas as obras escolhidas estão inseridas em um contexto pertencente à cultura nacional e expressam a realidade social brasileira.

Lembramos que estabelecemos conexões entre estes filmes e as definições de corpo e deficiência, estigma e representação, apresentadas nos capítulos iniciais deste trabalho. Um dos objetivos ao empreender as análises a seguir foi destacar referenciais nas obras que nos mostrassem de que modo as pessoas com deficiência foram representadas naquela história. Apresentaremos a partir de agora a análise dos três filmes estudados.

3.1 Feliz ano velho

Mário (Marcos Breda), protagonista e alter ego do escritor Marcelo Rubens Paiva, ao descobrir-se tetraplégico e obrigado a usar uma cadeira de rodas como meio de locomoção — após um malsucedido mergulho em um lago —, procura encontrar um novo sentido para a sua vida, enquanto relembra momentos importantes de seu passado. A descoberta de um corpo com limites e que precisa ser exercitado, as vivências da solidão e as dificuldades de inserção em uma sociedade “não-deficiente”, o enfrentamento de problemas e medos, e os dilemas de se levar uma vida dependente ou independente permeiam essa história com questões e discussões acerca do que é ser ou se tornar uma pessoa com deficiência nos dias atuais.

A cena de abertura do filme é emblemática e contraditória com a nova situação de vida do personagem. O filme se inicia com uma transmissão de televisão da corrida de São Silvestre em São Paulo, no ano de 1979. Ouvimos o apresentador do programa anunciar o início da corrida, ele diz: “estamos caminhando para 1980. O início de uma nova década. Momentos de espera. Estamos na contagem. Foi dado o tiro de largada (...)”. Surge um som parecido com batidas de coração. Vemos a imagem dos corredores na televisão iniciando o percurso. Pernas em movimento, braços ritmados e muito suor. A narração diminui, entra uma música lenta, aparece então a imagem de Mário, deitado em seu leito de hospital, iluminação escura e sombria, sozinho, imóvel e com a cabeça enfaixada assistindo a transmissão da corrida pela televisão. Mário desvia os olhos do aparelho de televisão para a parede e pensa: “Um dia tudo perdeu o sentido para mim e desejei a minha própria morte, mas nem de me matar eu era capaz. Tinha de sofrer e estar só. Tão só que até meu corpo me abandonara”. Entram os créditos iniciais. Essa mesma frase do início é repetida no fim do filme, antes dos créditos finais.

Mário, ao se reconhecer no tempo presente como um cidadão que possui uma deficiência, acha que a vida não vale mais a pena. O melhor, para ele, esteve no passado, em suas histórias de aventuras pós-adolescentes, namoros, vida em repúblicas estudantis e curtição juvenil. Por isso, o título do filme é *Feliz ano velho*, porque ele foi feliz no passado e, no presente e possível futuro, já não é mais. Em boa parte do longa, vemos Mário em cenas de sua juventude, mais jovem, com cabelos compridos, forte, ágil, movimentando-se e divertindo-se. Justamente em total oposição às imagens que vemos do personagem depois do acidente, em seu momento presente, fraco, com poucos movimentos, cabelos curtos, abatido e pensativo. Para José Carlos Avellar, “(...) Marcos Breda faz o Mário de *Feliz ano velho* quase

sem gesto algum, com movimentos que se esboçam com uma tensão parada, com uma voz encolhida, pouca, sussurrada, como se também ela — a voz — estivesse presa na cadeira de rodas”, analisa o crítico de cinema.²⁰

Poucos momentos trágicos do seu passado feliz são lembrados pelo personagem, um deles é o seqüestro e desaparecimento de seu pai, o deputado Carlos (Odilon Wagner), efetuado por integrantes da ditadura militar. Do presente só sobraram o medo e a incerteza quanto ao seu futuro e a vontade de retornar a um passado que não existe mais. O personagem, em vista da fragilidade de seu corpo, agora precisa de um enfermeiro que o acompanhe e ajude nas tarefas cotidianas. Ao sair do hospital, seu enfermeiro lhe deseja um feliz ano novo, ao que Mário responde: “(...) De volta à vida, 1980 está começando hoje para mim, sabia. (...) Esses meses no hospital não contaram, feliz ano novo, feliz ano velho, isso sim”. Para ele, o passado se tornou uma fuga para um presente sem perspectivas de voltar a viver como sempre havia vivido.

José Carlos Avellar, em artigo sobre o cinema dos anos 1980, compara o personagem principal com outros da mesma época e conclui que as semelhanças fazem deles estrangeiros, aprisionados em suas próprias realidades e sem poder para transformar suas vidas, uma metáfora do país vivido naquele momento.

Paulo, de *A cor do seu destino* (1986) de Jorge Duran; Eliane de *Com licença eu vou à luta* (1985) de Lui Farias; Bauer, de *Vera* (1986) de Sérgio Toledo; Mário de *Feliz ano velho* (1987) de Roberto Gervitz; e Dedé de *Dedé Mamata* (1988) de Rodolfo Brandão ou são indivíduos igualmente pressionados por um contexto social que não deixa espaço para que eles se mostrem como são, ou pertencem todos a uma mesma família que reprime a liberdade de seus filhos. São diferentes facetas de um mesmo indivíduo indefinido, em parte pronto para se afirmar e lutar para transformar sua condição e em parte imobilizado, inibido, desajeitado, sem saber como mudar de vida. Cada um deles é para todos os outros um estrangeiro. Cada um deles é para si mesmo um estrangeiro. (...) E Mário, de *Feliz ano velho*, parálitico depois de um acidente num mergulho, é o mais sofridamente estrangeiro de todos estes estrangeiros: ele se sente como se tudo o que se movesse pertencesse a um mundo estranho a ele. É a imagem da imobilidade, da impossibilidade de brigar.²¹

O personagem Mário se sente, antes de tudo, um estrangeiro dentro de seu próprio corpo, porque acredita, como ele mesmo diz, que o “seu corpo” já o “abandonara”. A sensação de inadequação à nova vida e a diferença visível e inscrita em seu corpo frágil confirmam o seu não pertencimento ao mundo dos “não-deficientes”. Segundo Zygmunt

²⁰ Ver artigo: O cego às avessas. Disponível em <www.escrevercinema.com/o_cego_as_avessas.htm>. Acesso em março de 2008.

²¹ Idem.

Bauman (2001), em todas as sociedades sempre se produziu e procurou manter distante o “outro”, aquele que era diferente, o estrangeiro. Para o autor, essas pessoas são acusadas de causar um mal-estar nas sociedades contemporâneas, de obscurecer aquilo que deveria ser claro.

Esforços para manter à distância o “outro”, o diferente, o estranho e o estrangeiro, e a decisão de evitar a necessidade de comunicação, negociação e compromisso mútuo, não são a única resposta concebível à incerteza existencial enraizada na nova fragilidade ou fluidez dos laços sociais. (...) A atenção agudamente apreensiva às substâncias que entram no corpo pela boca e narinas, e aos estranhos que se esgueiram sub-repticiamente pelas vizinhanças do corpo, acomodam-se lado a lado no mesmo quadro cognitivo. Ambas ativam um desejo de “expeli-los do sistema”. (BAUMAN, idem, p. 126).

Bauman (1997) afirma que: “Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo (...) eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; (...) geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido” (Idem, p.27). Mário, quando se torna uma pessoa com deficiência expressa a sua impossibilidade de se movimentar naturalmente, sua diferença é notável e motivo da atenção alheia, ele passa a ser o “outro”. Esse parece ser um dos motivos mais contundentes de sua angústia.

3.1.1 O corpo de Mário

No primeiro dia em que Mário vai ao centro de reabilitação, ouvimos uma música inquietante de fundo, é nesse lugar onde acontecerão muitas das cenas do filme. O personagem está sentado em uma cadeira de rodas e lentamente é empurrado pelo seu enfermeiro. Enquanto vai adentrando os corredores, a câmera vai percorrendo e mostrando uma multidão de pessoas com deficiência aguardando atendimento, algumas com muletas e cadeiras de roda, em muitas delas o olhar apático é flagrante. É uma das primeiras vezes em que vemos uma cena como essa mostrada no cinema brasileiro. Mário parece ainda não querer acreditar que pertence a esse grupo de pessoas.

Enquanto aguarda seu atendimento, vemos o personagem Arnaldo (Alfredo Damiano) se aproximar acompanhado pela namorada, a bailarina Ângela Cohn (Malu Mader). A atriz interpreta dois papéis no filme, além de Ângela, ela é Ana, a ex-namorada de Mário na

juventude. Arnaldo é um personagem tenso e revoltado com sua condição atual de deficiência, como Mário ele se tornou deficiente já adulto, era campeão de motocross e não pôde mais andar após um acidente. Ele quer ser atendido pela doutora Gisela (Isabel Ribeiro) que pede que ele aguarde, ele vai embora irritado.

Mário é então examinado pela doutora Gisela; com uma agulha, ela vai testando sua sensibilidade corporal. Ele só sente a agulha do peito para cima. Ela já sabe o diagnóstico, mas prefere não dar garantias nem falsas esperanças, apenas afirma que ele deve exercitar e trabalhar seu corpo arduamente na fisioterapia. Ele crê que voltará a andar um dia, insiste nisso com sua médica e concorda em iniciar as sessões de fisioterapia de reabilitação. Uma frase dita por ele revela o quanto ele se sente inadequado com sua atual condição, “sabe Gisela, o que eu mais quero é voltar a andar. É ser normal!”. Até esse momento, ele não considera a deficiência como normalidade, como uma condição possível da vida humana. Para ele, possuir uma deficiência é assumir que não tem mais o corpo forte e móvel que possuía antes. Sobre a fragilidade do corpo e da própria condição humana, David Le Breton (2007b) afirma:

(...) a espécie humana parece maculada de uma corporeidade que lembra demais a humildade de sua condição. A reconstrução do corpo humano, e até sua eliminação, seu desaparecimento, é o empreendimento ao qual se dedicam esses novos engenheiros do biológico. Esse imaginário tecnocientífico é um pensamento radical da suspeita; ele instrui o processo do corpo por meio da constatação da precariedade da carne, de sua falta de durabilidade, de sua imperfeição na apreensão sensorial do mundo, da doença e da dor que o atingem, do envelhecimento inelutável das funções e dos órgãos, da ausência de confiabilidade de seus desempenhos e da morte que sempre o ameaça. (Idem, p. 16).

No momento em que Mario perde os movimentos de suas pernas e mãos após o acidente no lago, seu corpo físico, que, antes se movimentava e executava tecnicamente todas as atividades humanas, é então obrigado a reaprender novas técnicas — até por meio de instrumentos (a cadeira de rodas) — para movimentar-se e inserir-se novamente na vida em sociedade. Marcel Mauss (1974) revela que, “o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo” (Idem, p. 217). Sobre as qualidades técnicas e humanas de um corpo, Nízia Villaça (1999) ressalta:

Qualquer realidade viva não se nos apresenta, a não ser nas formas concretas e singulares de um corpo móvel, atraente ou não, reassegurador ou ameaçador. Viver, neste sentido, é assumir a condição carnal de um organismo cujas estruturas, funções e poderes nos dão acesso ao mundo, nos abrem à presença corporal do outro. Esta experiência não é unívoca: viver o corpo não é apenas afirmar sua força, mas

reconhecer sua fraqueza, entre os prazeres do gesto afetivo e os sofrimentos da carne. Se nossos músculos experimentam a harmonia dos jogos ritmados da dança e da caminhada, nos submetem também às torturas de câibras inoportunas. O corpo magnifica, desta forma, a vida e suas possibilidades infinitas, proclamando, ao mesmo tempo, nossa morte futura, e nossa finitude essencial. (Idem, p. 23).

O corpo de Mário agora possui limites de movimentos, é um corpo fraco e sofrido, como diz a autora. Em uma cena seguinte, como em um *flashback*, ele volta ao tempo em que ainda era atendido na unidade de tratamento intensiva do hospital logo após o acidente, de novo a luz escura do seu leito hospitalar acentua ainda mais a sua solidão. A mãe, Lúcia (Eva Wilma) aparece e ele pergunta o que lhe aconteceu e ela lhe diz que ele quebrou uma vértebra e comprimiu a medula. Mário assustado olha para ela suplicante e pergunta: “Vou ficar muito tempo aqui? Não me deixe sozinho, por favor”. Logo depois ele volta ao tempo de criança e aparece junto à mãe perguntando pelo pai. O que havia lhe acontecido? Ele iria voltar? Ele havia morrido? Quem eram os homens que levaram o pai de casa? São situações de tensão e medo que o personagem está enfrentando, ambas as situações mostram uma desproteção e desamparo diante das circunstâncias. O acidente e a conseqüente deficiência deixaram o Mário adulto tão inseguro e desprotegido quanto o Mário menino quando perdeu o pai.

3.1.2 Uma tentativa de sociabilidade

Em sua segunda sessão de fisioterapia, a doutora Gisela lhe sugere que troque a cadeira de rodas atual por outra mais leve, Mário não acha uma boa idéia. Ele acredita que voltará a andar logo e que será desnecessário. Ainda não aceita que não voltará a andar. Dessa vez, ele começa timidamente a se socializar com o ambiente da reabilitação. Logo ele é convidado a participar de uma conversa em um grupo com três pacientes em cadeira de rodas e Beto (Marco Nanini), um criador gráfico de agência de publicidade, que possui seqüelas de poliomielite, adquirida na infância, e anda com alguma dificuldade. A cena se passa em uma quadra aberta ao ar livre, ouvimos barulhos e podemos ver automóveis passando na rua.

O personagem Salvador (Flávio São Thiago) é um dos mais animados do grupo e o que parece aceitar e conviver melhor com a deficiência. Em um certo momento Salvador diz: “Tem bicho novo no zoológico!”. Surge então a imagem de alguns deficientes jogando basquete em cadeira de rodas na quadra e um aglomerado de pessoas “não-deficientes” de diferentes idades, debruçadas numa grade do lado de fora da rua, observando-os jogar num

misto de curiosidade e espanto. Sobre os olhares incômodos e o discurso social de normalidade dos deficientes, o sociólogo David Le Breton (2007a), vai confirmar que:

A relação social estabelecida com o homem que tem uma “deficiência” é um profícuo analisador da maneira pela qual um grupo social vive a relação com o corpo e com a diferença. Ora, uma forte ambivalência caracteriza as relações entre as sociedades ocidentais e o homem que tem uma deficiência; ambivalência que vive no dia-a-dia, já que o discurso social afirma que ele é um homem normal, membro da comunidade, cuja dignidade e valor pessoal não são enfraquecidos por causa de sua forma física ou suas disposições sensoriais, mas ao mesmo tempo ele é objetivamente marginalizado, mantido mais ou menos fora do mundo do trabalho, assistido pela seguridade social, mantido afastado da vida coletiva por causa das dificuldades de locomoção e de infra-estruturas urbanas freqüentemente mal-adaptadas. E, quando ousa fazer qualquer passeio, é acompanhado por uma multidão de olhares, freqüentemente insistente; olhares de curiosidade, de incômodo, de angústia, de compaixão, de reprovação. Como se o homem que tem uma deficiência tivesse que suscitar de cada passante um comentário. (Idem, 2007a, p. 73).

Na mesma cena, um dos deficientes do grupo pergunta para Mário: “Você é tetra?”. Mário não entende a pergunta e diz “tetra?”. Na cena seguinte vem a explicação, dada pelo personagem Beto, “‘tetra’ é abreviação de tetraplégico, é o cara que não possui o movimento dos braços e das pernas. Salvador, por exemplo, é paraplégico, só não movimenta as pernas. Ele anda de cadeira porque é gordo e não agüenta o peso do corpo”. Mário descobre que Arnaldo é “tetra” também, ficou assim após um acidente de motocross. Vemos então a imagem de um carro de luxo estacionado e Arnaldo sendo carregado pelo chofer para dentro do automóvel. Logo depois, Mário diz para si mesmo: “tetra, fisio, para, que mundinho, hein, cara”. Fica claro que ele não se sente um participante desse grupo. Provavelmente, devido aos estigmas que essas definições e pessoas carregam consigo. Erving Goffman, em seu trabalho sobre o estigma, analisa aquilo que ele chama de estigma social e suas conseqüências nas vidas dos cidadãos. Para o autor o termo foi criado na Grécia e servia para “se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o *status* moral de quem os apresentava” (1988, p. 11). Esses sinais corporais eram feitos para marcar escravos, criminosos ou traidores. Hoje em dia, esse termo é usado de forma negativa para determinar deformidades físicas, distúrbios e vícios. Possuir um estigma é se diferenciar do restante da sociedade. Para Goffman:

(...) um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que pode-se impor à atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus. Ele possui um estigma, uma característica diferente da que havíamos previsto. (1988, p. 14).

Em uma próxima cena, o personagem Arnaldo tem um diálogo tenso com a doutora Gisela. O personagem não vê melhoras no tratamento de reabilitação e quer culpar a doutora por não poder mais andar. Transcrevemos o diálogo a seguir:

Gisela: Bom dia, Arnaldo. Vá fazendo os primeiros exercícios que eu já vou indo.

Arnaldo: Não, acho que não vou fazer nada, não. Por sinal eu acho que não volto mais aqui.

Gisela: E você veio aqui só para me dizer isso. Acho que não vai ser bom para você ficar totalmente parado.

Arnaldo: Isso é problema meu.

Gisela: Sem dúvida. Só estava querendo que você soubesse o que significa a sua decisão.

Arnaldo: Não precisa dizer as coisas que são óbvias, Gisela.

Gisela: As coisas óbvias são mais verdadeiras, não dão margens a fantasias.

Arnaldo: Esse é o seu problema. Você só faz o óbvio, não cria nada.

Gisela: Eu não acredito que você tenha condições de questionar a minha competência profissional. O que você entende disso?

Arnaldo: O que eu entendo disso? Ah, essa é boa. Você por acaso sabe o que é ficar assim? Será que você manteria toda essa sua calma, se estivesse no meu lugar e visse uma médica conformada com a situação?

Gisela: Eu não estou conformada com nada.

Arnaldo: Está sim, você é acomodada. Já abandonou meu caso, me considera perdido.

Gisela: Cale a boca, Arnaldo! Isso não é verdade. Se você se sente assim, não ponha a culpa nos outros. E agora chega. Com licença!

Mário é visitado por Ana, sua ex-namorada dos tempos de faculdade. Ele não a recebe bem e os dois brigam. Ele diz que detesta o sentimento de pena dela. Ana vai embora. Depois Mário comenta o fora que recebeu da ex-namorada com o enfermeiro, que lhe oferece um exemplar da revista Playboy, ele ri e diz: “Nem sei do que estou rindo. Levei o maior ferro da Ana e estou fodido em uma cadeira de rodas”. A maior parte das coisas que viveu com Ana ficaram nas cenas antes do acidente. No filme as alegrias da vida jovem, de viver em uma república de estudantes, de ser jovem, de fazer sexo, de ter amigos, contrasta o tempo inteiro com a sua vida atual e a sua condição de possuir uma deficiência. O sociólogo francês Michel Maffesoli ressalta a importância da aparência e estética nas dinâmicas de socialidade da vida contemporânea. Para o autor:

Nunca será demais insistir: à autenticidade dramática do social corresponde à trágica superficialidade da socialidade. Já demonstrei, a propósito da vida quotidiana, como a profundidade pode ocultar-se na superfície das coisas. Daí a importância da aparência. Não se trata de abordá-la como tal, mas apenas de indicar, rapidamente que ela é vetor de agregação. No sentido indicado, a estética é um meio de experimentar, de sentir em comum e é, também, um meio de reconhecer-se. (...) O culto do corpo, os jogos da aparência só valem porque se inscrevem em uma cena ampla onde cada um é, ao mesmo tempo, ator e espectador. (2006, p. 133-134).

Novamente Mário tem um pesadelo e a cena volta à unidade de tratamento intensiva do hospital em que foi atendido após o acidente. O hospital é retratado mais uma vez com luz escura, o personagem tem a cabeça enfaixada e grita de dor. A enfermeira chega e ele pede que ela lhe dê uma injeção para a dor que sente no estômago. Ela lhe aplica a injeção e ele então perde os sentidos. Em um instante ele vê a imagem do pai, nu, amarrado, sendo fuzilado e grita: “Pai, não matem meu pai!”. Surge então o pai, como num sonho ou alucinação, e vem conversar com ele. “Você me chamou?”. Os dois conversam e ele diz que sente muito medo de não poder mais andar e chora. O pai o consola e diz que só não pode andar por ele, mas que está com ele sempre.

3.1.3 Cenas de preconceito

O personagem Arnaldo participa de sua penúltima cena no filme e expõe toda a sua revolta e preconceito contra as outras pessoas com deficiência, como ele. O centro de reabilitação organiza uma corrida de cadeiras de roda, como parte de uma iniciativa de socialização, em uma quadra poliesportiva fechada. Todos são convidados. Arnaldo aparece, com sua namorada, a enigmática Ângela Cohn e um amigo que não possui deficiência. Os competidores se alinham nas cadeiras e se preparam para o início da corrida, quando é dada a largada, Arnaldo faz um sinal para o amigo que levanta uma arma de verdade e a dispara, assustando a todos. Arnaldo ri sozinho e começa a falar, protagonizando uma das cenas mais tensas de todo o filme. Transcrevemos essa fala.

Arnaldo: Corrida de cadeira de rodas! Isso é ridículo! Isso é ridículo! Quem vocês pensam que são? E o ganhador vai receber o quê? Um emprego no circo? Quem quer ser o paraplégico mais rápido do mundo? Gisela, você é uma incompetente e pensa que me engana. Mas para mim chega! Chega de enganação! Com esta mulher vocês não vão conseguir andar nunca. É isso que vocês querem? Continuar sendo um bando de coitadinhos que não servem para porra nenhuma? Mas eu não vou ficar assim não. Eu vou me mandar. Eu vou embora dessa merda. Vamos embora!

Ângela, a namorada de Arnaldo, chora e Mário lhe dá um lenço para enxugar o rosto. No lenço existe o desenho de um sol. Ângela leva o lenço com ela. Em sua última cena no filme, Arnaldo está parado em sua cadeira de rodas em frente a uma piscina, ele movimenta a

cadeira em direção à piscina e se atira nela, afogando-se e morrendo. Ao saber do suicídio de Arnaldo, Mário fica abalado tem uma conversa com a doutora Gisela e diz: “Gisela, eu e ele é a mesma coisa. A gente era normal e de uma hora para outra ficou desse jeito. (...) O que está vencendo até agora é essa merda do meu destino. Acho tudo isso uma injustiça muito grande e absurda. (...) Sabe, eu tenho inveja do Arnaldo, que não foi covarde. Não teve medo de se matar”. A fala de Mário é pontuada pela desqualificação com que trata a si mesmo e o desprezo que sente pela sua própria vida.

Os amigos de Mário da Universidade vêm lhe fazer uma visita, depois de alguma discussão decidem ir ao cinema. Mário fica reticente. Ele não acha legal ficar em uma cadeira de rodas no meio do cinema. Eles dizem que isso não é problema, eles vão tirá-lo da cadeira e pô-lo sentado na poltrona do cinema. A cena seguinte se passa já dentro do cinema. Um espectador pede para que Mário retire a perna para ele passar e se sentar. Mário diz que não vai dar, pois ele sofreu um acidente e não pode mexer a perna. O homem não entende e insiste. Uma pequena confusão é feita. Mário sugere que ele vá pelo outro lado. O homem não aceita e de repente uma amiga de Mário se levanta e grita para o homem, em tom de voz bastante elevado, diante de todo o cinema: “Porra, meu, ele é paralítico!”. A cena recebe um corte. Ao falar sobre o processo de envelhecer o sociólogo Norbert Elias, analisa a dificuldade dos mais jovens em compreender as diferentes mudanças corporais relativas ao envelhecimento. O mesmo pode ser dito da dificuldade dos “não-deficientes” em compreender algumas inacessibilidades que pessoas com deficiência possuem. O autor escreve que:

Os outros, os grupos de “idade normal”, muitas vezes têm dificuldade em se colocar no lugar dos mais velhos na experiência de envelhecer — o que é compreensível. Pois a maioria das pessoas mais jovens não tem base de experiência própria para imaginar o que ocorre quando o tecido muscular endurece gradualmente, ficando às vezes flácido, quando as juntas enrijecem e a renovação das células se torna mais lenta. (...) como já disse, há dificuldades especiais que impedem a empatia. Não é fácil imaginar que nosso próprio corpo, tão cheio de frescor e muitas vezes de sensações agradáveis, pode ficar vagaroso, cansado e desajeitado. (2001, p. 80).

Mário se vê andando de montanha russa com a então namorada Ana e amigos, antes do acidente, quando ainda caminhava. A câmera percorre os trilhos do brinquedo, em todos os seus vai-e-vens. Momentos de diversão, com uma música tensa. Mário pensa: “A montanha. Como naquele brinquedo, tudo passava rapidamente e juntos afastávamos o medo de cada um. A chave de tudo era o movimento. Nem a solidão nos alcançava, porque em movimento você não está em lugar nenhum. Às vezes, temia que isso pudesse acabar”. Ao dizer que “a chave

de tudo era o movimento” e constatar que agora ele não pode mais se movimentar como antes, Mário confirma sua inadequação ao mundo. Se a chave de tudo está no movimento, na opinião do personagem, não resta mais nada a quem não se movimenta.

3.1.4 Uma perspectiva diferente

Mário ganha de Beto, seu amigo que teve poliomielite na infância, uma tela toda branca. Ele pede que Mário procure pensar em imagens que possam preencher aquele quadro. Mário põe a tela na parede de seu quarto. Alguém entrega a Mário um convite para assistir ao novo espetáculo da bailarina Ângela, ex-namorada de Arnaldo. Mário fica surpreso ao descobrir que o desenho do cenário havia sido copiado do lenço que ele havia emprestado a Ângela. O espetáculo é tenso e ritmado, o ambiente é escurecido, e somente no final o palco é iluminado e vemos o desenho do sol retirado do lenço de Mário. Ele quer falar com Ângela, mas, com medo de não ser aceito por ela, desiste. Imediatamente Mário olha para a tela branca e relembra o momento em que, internado no hospital e sem se mover, os amigos pegam um espelho e apontam para a janela para que ele consiga ver o sol refletido no espelho.

O medo paralisa Mário de realizar a conquista de Ângela, mas o amigo Beto o incentiva a não ter medo e a investir em uma aproximação com ela. Mário lembra então do momento em que terminou o namoro com Ana e pensa: “Sempre achei essa palavra meio forte, mas estou me sentindo o próprio fracassado. Sabe a sensação de ter perdido uma coisa muito legal só por culpa do teu medo, insegurança ou sei lá”. O sociólogo Norbert Elias afirma que amar e ser amado é um dos maiores desejos humanos e que as pessoas sofrem quando se vêem impossibilitadas, de alguma forma, de não realizar esse desejo.

Obviamente, a experiência subjacente à idéia do eu desprovido do nós é o conflito entre, de um lado, a necessidade humana natural de afirmação afetiva da pessoa por parte dos outros e dos outros por parte dela e, de outro, o medo da satisfação dessa necessidade e uma resistência a ela. A necessidade de amar e ser amado é, em certa medida, a mais vigorosa condensação desse anseio humano natural. Ela também pode assumir a forma da oferta e recebimento de amizade. Seja qual for a forma que assuma, porém, essa necessidade emocional de companhia humana, o dar e receber das relações afetivas com outras pessoas, é uma das condições fundamentais da existência humana. Aquilo de que parecem sofrer os que carregam em si a imagem humana de um eu desprovido do nós é o conflito entre seu desejo de relações afetivas com outras pessoas e sua incapacidade de realizar esse desejo. (1994, p. 165).

Por fim, ele resolve ir falar com Ângela e na cena seguinte os dois têm uma relação sexual. Ele fica deitado e Ângela fica por cima do corpo dele. O ritmo é lento, tem uma música suave de fundo, eles usam toques e carícias, tudo indicando que a relação sexual em que um dos parceiros possui tetraplegia é uma relação diferente das convencionais.

Mário relembra, em uma das últimas cenas, o dia do mergulho no lago. Um dia ensolarado, um amigo o convida a entrar na água, ele diz: “O tio Patinhas enterrou um tesouro aqui no fundo”. Ele vai até o alto de um rochedo, fecha os olhos e grita ao amigo antes de pular, “vou descobrir o tesouro que se escondeu aí embaixo”. Pula, bate a cabeça em uma pedra no fundo do lago, em câmera lenta, e retorna à superfície boiando, já sem movimentos. A cena é cortada e só é repetida mais uma vez.

Nas últimas cenas, chegamos ao fim do ano de 1980. Os antigos amigos da república dão um rumo em suas vidas. Klauss vai trancar a faculdade, Soninha vai viajar para os Estados Unidos e Gorda passou no vestibular para Letras Gregas. Mário olha a casa em que viveram pela última vez, antes de ser fechada, pega as botas do pai que ficaram esquecidas no armário e diz para Klauss: “Eu me sinto perdido. A vida da gente é uma confusão de coisas difíceis de entender”.

Na cena final, Mário surge datilografando em uma máquina de escrever com um artefato pontiagudo, preso às mãos, já que perdeu os movimentos delas. O ano está terminando. A máquina de escrever foi um presente da mãe e uma forma que ele descobriu de passar o tempo. Ele diz que tudo o que vê, na tela em branco, dada por Beto, ele escreve na máquina. São momentos importantes de sua vida que ele quer registrar. Ana se despede e diz que vai para o Recife, ela diz que admira a sua coragem de estar enfrentando tudo isso sozinho. Ele diz que não sabe se é coragem e que não tinha outra saída. Um modo de expressar que agora ele se sente resignado com sua atual condição.

Ouvem-se fogos de artifício. Os amigos chegam e lhe desejam feliz ano novo. Mário agradece o presente dado pela mãe e diz que foi o melhor presente recebido por ele desde o violão. Apaga-se a luz. Ouvem-se sons de digitação, Mário pensa: “Um dia tudo perdeu o sentido para mim e desejei a minha própria morte, mas nem de me matar eu era capaz. Tinha de sofrer e estar só. Tão só que até meu corpo me abandonara”. Ele datilografa feliz ano velho e entram os créditos finais.

De uma maneira geral, em sua maior parte, o filme possui, em diversos momentos, um tom negativo em relação à deficiência. É intercalado por imagens do personagem enfaixado, em seu leito de hospital, com pouca luz, sombrio, divagando sobre o seu passado e a impossibilidade de retornar a ele. Em oposição, vemos o mesmo personagem, jovem, feliz, se

divertindo, andando e se movimentando antes do acidente. São duas imagens contrastantes. Existe neste filme uma escassez de personagens que vejam a deficiência de uma forma menos negativa. O personagem Salvador, um dos que aceitam e convivem melhor com a deficiência, é pouco explorado. Só aparece em duas cenas no filme todo. Já Arnaldo, com toda a sua revolta e agressividade, participa de seis cenas. Beto, o amigo que teve poliomielite, é um personagem ambíguo. Ora parece bem adaptado, dá bons conselhos e aceita a deficiência. Outras vezes, está sozinho, parece ressentido e busca também uma forma de preencher vazios de sua vida com a pintura de quadros.

A descoberta de uma nova vida, apesar de suas limitações, parece ser uma das surpresas dessa narrativa que discorre sobre como a deficiência, em particular a tetraplegia, é representada no cinema brasileiro dos anos 1980. Mesmo em uma cadeira de rodas, Mário faz novos amigos no centro de reabilitações, no qual cumpre uma rotina pesada de exercícios e fisioterapia. Um deles é Beto, que o incentiva a ter um romance com a bailarina de dança contemporânea Ângela Cohn. Por fim, o personagem acaba por descobrir uma nova profissão: a de escritor.

Neste filme, acompanhamos o personagem Mário e a descoberta da tetraplegia após um acidente ao mergulhar em um lago. Este personagem se encaixa na definição de Magnani (1986) sobre representação social. Para ele a “representação é algo assim como uma espécie de imagem mental da realidade. Os ingredientes dessa imagem seriam, em primeiro lugar, as experiências individuais decorrentes da realidade social em que o ator está imerso” (Idem, p. 128). Lembramos que a história do filme foi baseada no relato verídico de Marcelo Rubens Paiva sobre ele mesmo e sua convivência com a deficiência. Concluímos que é difícil a situação de um tetraplégico, mas no fim temos uma perspectiva boa, pois o personagem parece se adaptar à deficiência e acaba encontrando a profissão de escritor.

3.2 O cego que gritava luz

A cena inicial é emblemática e mostra o cego Olavo (Luciano Porto) andando, durante o dia, em cima do parapeito, no alto de um viaduto, na cidade de Brasília. A câmera visualiza uma multidão de espectadores embaixo do viaduto que o observa. Ele tem os braços estendidos para equilibrar o corpo e se movimentar pelo local, não usa óculos escuros e também não tem bengalas. Ao fundo vemos a praça dos Três Poderes. Alguns pedestres

dizem: “Ele é cego? É cego? Vai cair”. Os seus pés vacilam nas bordas dos beirais do viaduto. Olavo tem um aspecto maltratado, ele está sem camisa, descalço e com a barba por fazer. Um repórter e um cinegrafista se aproximam da inusitada cena e ele é filmado. O repórter diz: “Mas é ele, só pode ser ele!”. Finalmente, Olavo desce do parapeito e começa a tatear o rosto das pessoas que o observam. Todos têm os rostos tocados. Ele parece estar à procura de alguém, talvez algum rosto conhecido que ele busca incessantemente usando suas mãos. Ele tateia o rosto do repórter e a cena é cortada.

Na cena seguinte, em outra parte da cidade, vemos o velho Dimas (Tonico Pereira) molhar o rosto e pisar nas águas do lago Paranoá. Ele tem barba e cabelos brancos e um pedaço de madeira que usa como bengala, usa um terno velho. Um típico vagabundo urbano. Dois *jet-skis* passeiam pelo lago, contrastando com a pobreza de Dimas. Ao fundo, vemos os prédios da cidade. A paisagem é árida. Entram os créditos iniciais.

Um bar rústico à beira do lago Paranoá é o cenário principal deste longa. A música é suave, a localização é ao ar livre, algumas mesas e cadeiras e uma mesa de sinuca compõem o lugar. Vemos a luz ao entardecer, refletida nas águas do lago, e rapidamente anoitece. As cadeiras vão sendo arrumadas e o bar aos poucos vai sendo aberto. Dimas em seu terno velho e sua madeira usada como bengala, cata uma garrafa perto do lago e a vira para ver se ainda tem restos de bebida. O velho, como é conhecido, é um contador de estórias e vadio que vai ao local para ganhar dinheiro e gastar com bebida alcoólica. Agora o bar encheu, vemos casais de namorados e fregueses chegando. Dimas pede um trago a Gustavo, dono do bar, em troca ele recita poemas para distrair a clientela e conta mais uma de suas estórias fantásticas. O cliente Lourival (Roberto Bomtempo) chega de moto com sua namorada. O diálogo entre os três é transcrito a seguir:

Lourival: Velho Dimas, que a noite seja longa e cheia de suas mentiras.

Dimas: Estórias!

Lourival: Mentiras!

Dimas: Se você quiser, mentiras. Mais que mentiras, sonhos, enganos, desejos, medos, frustrações (...).

Namorada: Ele conta estórias tão bonitas.

Lourival: Eu só conheço suas mentiras.

Namorada: A da menina que voava à noite sobre o lago, a da virgem...

Lourival: Está bem, mulher. Está bem. Vamos ver o que vai sair hoje. Porque uma coisa eu sei, se não inventar nada, também não ganha nada. As suas baboseiras têm sempre um trouxa como eu mesmo que paga a conta dele. Eu sei também que passa dias sem imaginação e sem ganhar um tostão e quando ganha tem que sair por aí pagando as contas atrasadas, suas contas penduradas, vamos ver. Como é que é velho Dimas, o quê é que vai sair hoje?

Dimas: Hoje eu vou falar do lago, do nosso lago. Não vai ser uma estória romântica, nem mesmo leve. Pode um pouco aqui ó (bate no peito, coração). Mas vai ser uma estória bonita, apesar de tudo.

Namorada: O velho vai contar a estória do lago, com certeza ele vai falar das meninas assassinadas. (...)

Lourival: Deixa de trapaça, velho mentiroso. Quero ver se você tem coragem de ir até o fim dessa estória das meninas assassinadas porque eu sei que essa estória te toca muito e que muitas vezes você começou a contar e parou no meio. Quero ver se hoje você tem coragem de acabar com essa lengalenga.

Dimas: Hoje eu vou contar tudo, nem que passe aqui muitas e muitas noites. (...) a estória desse lago também é a estória de uma gente infeliz. Infeliz como toda gente pobre e miserável (bebe um trago).

Dimas começa a narrar a estória. Imagens do lago ainda desabitado, com reflexos de sol em suas águas enchem a tela. Ele fala: “O lago. Um paraíso desses não passaria imune à ganância e à violência dos homens”. Vemos a imagem de um carro de luxo chegar à beira do lago, um homem bem-vestido acompanhado de seu filho dá ordens a seus funcionários para levantarem uma bandeira e um quadro com o aviso, “Administração Lake City – Eduardo Luiz Carimani”. Outro homem bem-vestido chega em um carro Mercedes, acompanhado do filho pequeno, pede a seus funcionários que derrubem a placa com o aviso de Eduardo e no lugar dela põem outra com onde se lê, “Propriedade particular – Ewald S. Haupt”. Fica claro que existe uma disputa entre empresários pela posse das terras do lago Paranoá.

Surge a imagem de uma lancha percorrendo o lago, pai e filho saem da lancha e um garçom lhes serve bebidas. Ewald e Eduardo eram inimigos até a morte. Durante muito tempo, os empresários disputaram aquele pedaço de terra, usaram todos os truques possíveis e por fim apelaram para a violência. A cena mostra funcionários dos dois magnatas brigando à beira do lago, ouve-se um ruído de tiro. Um dos funcionários é baleado na cabeça. Mais tiros, outro funcionário é baleado e cai morto à beira do lago. Dimas acrescenta em sua narração que: “a guerra dos poderosos é como qualquer outra guerra. Atinge apenas os miseráveis. Passada a tormenta, logo entrarão em acordo, de inimigos a amigos íntimos”. A cena é cortada.

Dimas aparece no bar e diz que vai contar como e por quê Ewald e Eduardo iniciaram uma grande amizade regada a champanhe e esqueceram todo o passado de violência. Surge a imagem dos dois empresários se abraçando, como amigos. Percebemos que a narrativa de Dimas é entrecortada durante todo o filme, em um momento ele diz que vai contar tudo, depois corta o assunto e pula para outra parte da história ou outro personagem. Esse é um dos motivos de irritação do personagem Lourival que quer saber o fim das histórias. O próprio Dimas explica a sua estratégia:

Dimas: Se vocês pagam, eu garanto a estória até o fim. Eu vivo com muito pouco. Por isso é que eu me vendo tão barato. Toda estória tem um começo difícil. É preciso apontar os caminhos e escolher os atalhos consiste em vários perigos. Para contar uma estória é preciso ora se envolver e ora se afastar, mas às vezes é tão difícil se afastar (...)

Neste momento Dimas começa a falar de Olavo, enquanto fala vemos imagens de Olavo ainda menino. Ele tem os olhos vendados e como se fizesse parte de uma brincadeira de cabra-cega, estende os braços pequenos em busca das outras crianças.

Dimas: É preciso falar de Olavo, filho de Pedro (Tonico Pereira mais jovem). Olavo é como uma força, uma poesia. É uma estória dentro da estória, e, nessa estória, ele tanto conduz, como é conduzido. Tanto sofre, como faz sofrer. Tanto é luz, quanto escuridão. Todo cego é como um lago. Tem suas estórias, como corpos afogados que guarda somente para si. (...) Como saber o que se passa dentro da água, nas profundezas de um lago, nos domínios de seu silêncio. Assim é um cego, como adivinhar o que se passa em sua estranha cabeça. O silêncio de um cego é como o silêncio do lago. Um mistério dentro do mistério. Ele sabe de coisas, que não sabemos que sabe. Ele sente coisas que não diz. Guarda segredos que não revela. Conhece coisas que não sabe dizer. O cego é como o lago, o reino dos sentimentos, ali reluz o que existe e reflete também o que jamais existiu, com o mesmo brilho, com o mesmo enigma.

Lourival segura uma edição do *Jornal de Brasília*. Na capa, uma foto de Olavo caminhando no parapeito do viaduto e a seguinte manchete: “Cego agita Brasília”. O bar já está fechando. Ele segura Dimas e no meio do diálogo, transcrito a seguir, joga o jornal em seu rosto. Dimas fecha os olhos e parece aturdido com a manchete. Os dois travam o tenso diálogo transcrito a seguir:

Lourival: Dimas, você está é o tempo inteiro falando desse cego, velho mentiroso. O cego que apareceu na televisão. O que anda em beirais de viadutos e que diz que enxerga com as mãos. Você só pode estar falando dele velho?

Dimas: Não, não. O menino que eu estava falando não nasceu cego. Ele ficou cego em uma invasão de terras. Olavo, seu pai Pedro era o líder daquela gente. Na invasão, as bombas, os tiros. Ele não era cego, enxergava o mundo com suas belezas e com suas feiúras.

Lourival: Que estória é essa que você está inventando com esse cego, hein, velho. (...) (ele empurra Dimas no chão, próximo à beira do Rio, esfrega o jornal em seu rosto e ameaça bater nele). Cadê a estória das meninas assassinadas, porra? Maldito contador de estórias. Assanha a imaginação dos outros e depois pensa que pode sair assim, sem nem dar satisfação, porra.

Gustavo: Larga o velho, Lourival.

Lourival: É o poder dele. É assim que ele pensa que pode nos dominar. Conta velho, conta porra. Fala logo (...)

Neste momento, Dimas começa a lembrar o passado. Ele fala: “Aqui. Foi aqui!”. Ele diz que Olavo estava dentro da água quando tudo aconteceu e que ele foi guiado pelos instintos. Dimas escuta vozes e risos de jovens e vê pernas de adolescentes passarem apressadas, diante de seus olhos. Olavo chama por Helena e Dina. As meninas correm e sorriem, Olavo sai em direção às suas vozes.

Em sua nova aparição, vemos Olavo, no tempo presente, de noite, no último andar de um prédio, no centro de Brasília. Muitas luzes de néon, ruídos de ambulância, flashes de fotografia e uma multidão de pessoas que observa a cena do meio da rua. Dessa vez Olavo grita: “Luz! Luz!”. Bombeiros sobem na escada magirus em direção ao edifício e resgatam o cego do alto do prédio. Olavo é levado para um hospital. Lá o repórter que o viu no viaduto conversa com o médico que o está atendendo.

Médico: Ele é absolutamente normal. O seu problema não é nem mental. Ele se comporta como um cego. Naturalmente conta com sentidos apurados como audição e olfato.

Repórter: E um incrível senso de direção, não é.

Médico: Isto é realmente impressionante. Andar sobre as muradas de prédios e viadutos. É incrível.

Repórter: É um fenômeno. Eu nunca vi nada igual.

Médico: E o que será que o leva a fazer essas loucuras?

Repórter: Olha doutor. Isso é uma coisa que só ele pode nos dizer. Eu o vi tateando rostos lá no viaduto. Se for quem eu imagino, é uma grande história.

O repórter entra no leito hospitalar onde Olavo se encontra. Ele usa um uniforme do hospital, o cenário é simples, apenas uma cama e uma enfermeira o acompanham. Ele pergunta quem está na sala porque escuta as vozes e sente a presença de outras pessoas no ambiente. O repórter se identifica, “Meu nome é Reinaldo. Eu sou repórter. Você tateou o meu rosto lá no viaduto. Eu reconheci você e você deve ter me reconhecido também. Eu estava lá na beira do lago, fazendo a reportagem sobre as meninas mortas há uns cinco anos”. A imagem apresenta o repórter mais jovem, com uma câmera fotográfica na mão. No mato, próximo ao lago, vemos os corpos ensangüentados de duas meninas. O menino Olavo e seu pai estão ao lado dos corpos, Olavo tem as mãos sujas de sangue. A cena retorna ao leito do hospital, Olavo tateia o rosto de Reinaldo. O seguinte diálogo acontece:

Repórter: Eu sei que é você Olavo.

Olavo: Eu sei quem são os assassinos. Eu agarrei um deles quando fugia e tateei o seu rosto, com essas mãos de cego. É com elas que eu vejo. É por elas que eu sei do mundo. Sei por onde andar. Sei quando parar e sei quem é um dos assassinos. Esse

tempo todo eu andei tateando rostos em busca daquele que eu tateei no lago. Eu tenho o rosto dele aqui, na minha mão. É como se eu o visse.

Na cena seguinte, Dimas está de volta ao bar, recita algumas poesias e é aplaudido. Lourival chega de moto e diz que a noite é por sua conta. Joga algum dinheiro no chão e Dimas se abaixa para pegar, com alguma alegria. Dimas anuncia que vai seguir com a estória das meninas assassinadas. Antes, porém, as pessoas querem saber sobre a invasão de terras em que o menino ficou cego. Ele fala de Eduardo um homem poderoso, “que sabe vencer sempre, na sorte e no azar”. Vemos a imagem de Eduardo em sua casa assistindo pela televisão a retirada de alguns invasores de terra. Naqueles dias o empresário estava para perder as terras do lago para o seu inimigo Ewald. Para não perder o terreno, ele teve uma idéia, levou os invasores que viu sendo expulsos na televisão para as terras do lago. Vemos a imagem de um ônibus chegando ao lago com os invasores, homens, mulheres, crianças, muitas caixas e objetos de mudança. Pedro, pai de Olavo e de Dina, ajudou Eduardo a trazer seu povo para as terras do lago. Para tomar a posse do terreno, Ewald teria que expulsar os invasores do terreno. Vemos imagens de crianças pobres se banhando no Rio, gente capinando as terras e construindo barracos.

Ewald, quando descobriu a invasão, ficou enfurecido e tentou convencer Pedro, de todos os modos, a retirar seu povo dali. Pedro, longe de ser ingênuo, tentou tirar proveito da situação. Nas palavras de Dimas, “Era um tipo especial. Homem rude, sem estudos. Sua arte era a esperteza que é a inteligência do pobre. Pedro aprendeu a viver entre os dois poderosos, Eduardo e Ewald. Enquanto os dois disputavam o lago, Pedro se apoiava, ora em um, ora em outro para se defender. Sempre havia um deles tentando retomar o lago e expulsar o povo de Pedro e Pedro corria ao outro que o protegia, com medo de perder o lago”. Assim eles viveram alguns anos em paz, usufruindo das terras do lago. A cena termina.

De volta ao hospital, uma idéia dada pelo repórter para ajudar Olavo a identificar o assassino é posta em prática. Ele leva argila para que Olavo tente esculpir com as mãos o rosto do homicida. Ele tenta a primeira vez e não consegue, destrói a escultura.

Olavo: Quem está aí?

Repórter: Sou eu, Reinaldo.

Olavo: Mas tem outra pessoa?

Repórter: É a enfermeira.

Olavo: Eu não consigo. Eu tenho a imagem do assassino, aqui na ponta dos dedos. É como se eu estivesse vendo, o olho, o nariz.

Repórter: Você vai conseguir. É só uma questão de tempo.

Olavo: Eu consegui fazer outro rosto, mas eu tive que destruir para fazer este aqui.

Repórter: Rosto de quem?

Olavo: Helena. Ela era linda. Loura de olhos azuis.

Neste momento, Olavo começa a relembrar o passado e o dia em que se enamorou de Helena. Vemos os jovens Helena, Olavo e Dina, no passado, caminhando em direção ao lago. As meninas riem e se escondem de Olavo, que as encontra porque escuta suas vozes. Todos se divertem.

Olavo: Dina! Dina! (ele agarra uma das meninas e tateia seu rosto). Qual o seu nome?

Helena: Helena.

Olavo: Dina! Dina! Quem é ela?

Dina: Ela quem?

Olavo: Helena.

Dina: É uma amiga minha.

Olavo: Como ela é?

Dina: É um pouco gordinha.

Olavo: Mentira.

Dina: Só um pouco. Tá bom, ela é magra.

Olavo: É bonita?

Dina: É bonita sim. É loura de olhos azuis (na verdade, Helena é morena).

Olavo: Loura? De olhos azuis?

Dina: É. Loura de olhos azuis.

Olavo: Helena! Helena! Helena! (ele tateia o rosto dela). Você é linda!

Helena: Como é que você sabe?

Olavo: Eu vejo você com as mãos.

Helena: O lago é que é muito.

Olavo: Como é o lago?

Helena: Ele é grande. Não dá nem de ver o outro lado. (mais uma mentira, podemos ver o outro lado)

Olavo: Eu sinto o sol, nas mãos, no rosto.

Helena: Hoje o sol nasceu grande, vermelho, e faz um brilho na água.

Olavo: E a cor da água?

Helena: Tem vez que é azul, depois fica amarela. É uma água paradinha, brilhante.

Olavo: Brilhante?

Helena: É que nem um espelho e tem uma montanha do lado (outra mentira).

Olavo: Montanha?

Helena: Montanha bem grande. Onde o sol se põe.

Olavo: Então, de tardinha, o sol fica atrás da montanha?

Helena: É. E a montanha se reflete no lago.

Olavo: Então, o lago pode ver a montanha e pode te ver também.

Após o diálogo, Helena e Olavo se beijam. Uma música instrumental romântica completa o cenário do lago, iluminado pela luz do sol refletida em suas águas ao entardecer. A cena termina com o casal abraçado. Em uma cena seguinte, ouvem-se ruídos e vemos um helicóptero sobrevoar o terreno ocupado pelos invasores do lago. Pedro observa apreensivo e tem medo de que as terras sejam retomadas pelos donos. Pedro sai para se encontrar com empresários e deixa os filhos sós. A imagem em seqüência mostra Dina e Helena se banhando

nas águas do rio, Olavo as segue. As adolescentes se despem para se banhar, ficam apenas de roupa íntima. Elas chamam, “Venha logo Olavo”. Ele procura por elas no lago. Elas brincam de se esconder dele. Ouvimos uma música que dá o tom de suspense, percebemos que algo está para acontecer. Dois homens armados as observam. Elas saem da água por um instante. Olavo escuta as meninas gritarem. Ele apavora-se e grita por elas. A câmera fecha no desespero de Olavo. Ouvimos as meninas gritarem.

Helena e Dina: Me larga. Me larga.

Homem 1: Quieta, eu não vou te fazer nada.

Helena: Eu te mato com esse pau, cara.

Dina: Larga ela!

Homem 1: Mata ela, senão ela me mata com esse pau.

Helena: Me larga!

Homem 2: Você é doida?

Homem 1: Vamos embora!

Homem 2: Não, larga ela porra. (ouvimos um tiro e gritos de Dina)

Olavo: Dina! Dina!

Homem 2: Foi sem querer cara. Cuidado com a outra. Cuidado com a outra. Maldita! (Ouvimos mais um tiro e gritos).

Homem 1: Vamos embora, vamos embora. (Passam por Dimas, ele cai e Dimas tateia o seu rosto. Sua espingarda cai no chão).

Olavo: Helena! Dina! Dina, não. Helena! Não! Não! Não!

A câmera fecha no desespero de Olavo. Não nos é mostrado, em nenhum momento, as meninas sendo assassinadas. Vivenciamos a experiência do cego, só podemos escutá-las gritar. Olavo chama por elas todo o tempo, enquanto elas são mortas. Ele nada pode fazer para salvá-las. Os assassinos devem ter percebido a presença dele, mas não o levaram em consideração como testemunha do crime e não o mataram. Eles simplesmente não se importaram de que ele os tivesse escutado matando as meninas, não deram crédito ao seu testemunho. Por fim, Olavo acaba por derrubar um dos assassinos no chão e consegue tatear o seu rosto, podendo identificá-lo no futuro. No final, Olavo encontra o lugar onde os corpos foram deixados e confirma as suas suspeitas de que elas estão mortas, tateando os seus corpos, sujos de sangue. A cena finda com imagens do lago.

3.2.1 Convivendo com os estigmas

Não foram encontradas situações de preconceito para com o personagem. Entretanto, percebemos que Olavo convive com os estigmas de sua deficiência. A desorientação em que

ele se encontra, após ter presenciado um crime no lago Paranoá, o deixa profundamente traumatizado. Por este motivo, ele sai pelas ruas da cidade de Brasília, quase perdido, desafiando os perigos urbanos, se equilibrando no alto de viadutos e prédios. Ele tateia rostos na multidão tentando encontrar um dos assassinos de Helena e Dina.

As manchetes publicadas no *Jornal de Brasília* fazem sensacionalismo com as habilidades de Olavo, “O cego que agita Brasília” e “O cego grita luz”, tratam o personagem com exotismo. Não sabemos como ele viveu desde o crime, nem se trabalha ou estuda; provavelmente vive nas ruas, se considerarmos que nas vezes em que se apresentou estava malvestido. Podemos lembrar também que além de cego, ele era morador ilegal de um terreno que foi invadido por pessoas carentes. Goffman (1988) define algumas dessas situações vivenciadas como “estigmas”. O significado da palavra estigma já foi apresentado na primeira análise desta dissertação. O autor acrescenta que:

A situação especial do estigmatizado é que a sociedade lhe diz que ele é um membro do grupo mais amplo, o que significa que é um ser humano normal, mas também que ele é, até certo ponto, “diferente”, e que seria absurdo negar essa diferença. A diferença, em si, deriva da sociedade, porque, em geral, antes que uma diferença seja importante ela deve ser coletivamente conceptualizada pela sociedade como um todo. (1988, p. 134).

Olavo adquire a cegueira de uma forma traumática, ainda na infância, depois de uma confusão provocada pela expulsão de invasores pela polícia em um conjunto de terras. A sua face é perfeita, ele não apresenta qualquer tipo de deformação no globo ocular. Também não o vemos em momento algum utilizando bengalas, como os deficientes visuais costumam usar. Olavo chega a se parecer muito com o estrangeiro, descrito por Bauman (1997), e apresentado na análise anterior. Ele está na origem de um mal-estar por se sentir perdido e não se encaixar nas regras da vida em sociedade das grandes cidades. Nós podemos vê-lo descalço, caminhando sem rumo pelo viadutos e edifícios urbanos. Quando é levado ao hospital chegam a achar que ele é louco, mas após exames concluem que ele é mentalmente são e possui os outros sentidos, como olfato e audição, bastante apurados.

As meninas se divertem enganando Olavo, se aproveitam de sua deficiência visual para lhe contar mentiras. Dina diz que Helena é loura de olhos azuis, quando na verdade ela é morena clara de cabelos negros, e Helena diz que existe uma montanha no meio do lago e que o lago é tão grande que não se enxerga o outro lado. Olavo acredita em tudo, são informações que ele não tem como comprovar com o tato. Ele chega a repetir as mentiras contadas em outros momentos do filme.

Os assassinos não viram nele nenhuma ameaça concreta de denunciá-los à polícia, apesar dele ter presenciado o crime, provavelmente isso foi motivado pela sua deficiência visual. O rosto de um dos assassinos esculpido em argila por Olavo também não foi levado à polícia, em uma investigação poderia ser considerado uma prova subjetiva e não conclusiva, por ele não ter visto o assassino, apenas ter tocado nele.

3.2.2 O corpo de Olavo

O personagem Olavo abre espaço, neste filme, para a reflexão sobre a percepção, discutido por Maurice de Merleau-Ponty (1971). Para o filósofo francês, o estudo da percepção é complexo, pois ela é construída a partir da experiência cultural de cada um. Quando percebemos algo, o individual e o coletivo unem-se para chegar a uma compreensão daquilo que se percebe. “Um campo visual não é feito de visões locais. Mas o objeto visto é feito de fragmentos de matérias e os pontos do espaço são exteriores uns aos outros. Um dado perceptivo isolado é inconcebível (...)” (Idem, p. 22). Contudo, muitas vezes a percepção vem de sensações e para alcançar estas sensações usam-se múltiplos sentidos e a visão não fazer parte deles pode ser apenas um detalhe.

Merleau-Ponty explica que o ato de perceber transcende o físico e firma-se também na consciência. “Constrói-se a percepção com estados de consciência como se constrói uma casa com pedras e imagina-se uma química mental que faça a fusão destes materiais num todo compacto” (Op.cit., p. 39). Compreende-se o que o filósofo francês quer dizer quando ouvimos Olavo falar que tem o rosto do assassino gravado em suas mãos. O trauma de ter presenciado o assassinato das meninas fixou em sua memória, através do tato, o rosto do homicida que ele agarrou durante a fuga. No texto “Carta sobre os cegos”, Diderot escreve que o tato de um cego quando exercitado podia distinguir medalhas (ou moedas, em outra tradução) verdadeiras das falsas, coisa que pessoas que enxergam dificilmente reconheceriam apenas com a visão. Para ele:

(...) o tato pode se tornar mais delicado do que a vista, quando é aperfeiçoado pelo exercício; de fato, percorrendo com as mãos uma série de medalhas, ele discernia as verdadeiras das falsas, embora essas fossem bastante bem feitas para enganar um conhecedor provido de bons olhos (...). (p. 44)

Em seu trabalho *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty (2000) explica que existe na visão uma certa invisibilidade. Segundo ele, “ver é sempre ver mais do que se vê” (Idem, p. 224), é enxergar a profundidade das coisas. “A profundidade é o meio que têm as coisas de permanecerem nítidas, ficarem coisas, embora não sendo aquilo que olho atualmente. (...) O olhar não vence a profundidade, contorna-a” (op.cit, p. 203). A visibilidade está na constatação de que é preciso, em todos os instantes, desvendar o invisível de todo o visível. Em seu texto “O olho e o espírito”, o filósofo francês acrescenta que: “Não se pode fazer um inventário limitativo do visível como tampouco dos usos possíveis de uma língua ou somente de seu vocabulário e de suas frases” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.19). Mesmo sem enxergar, Olavo parece ver com profundidade aquilo que não está inscrito na visão, ele procura enxergar além dela. Ele pede para ver luz onde existe escuridão.

De acordo com Merleau-Ponty (1971), “o visível é o que se percebe com os olhos, o sensível é o que se percebe pelos sentidos” (Idem, p. 24). Poderíamos assim dizer que, apesar de não enxergar, Olavo faz uso dos seus outros sentidos, como o tato, a audição e o olfato e através deles conseguiu desvendar um crime que ele não viu, mas através de percepções próprias conseguiu solucionar. As suas experiências e impressões pessoais e não a sua visão são as responsáveis pelo reconhecimento do assassino. Dessa forma compreende-se que a percepção não está vinculada a um único sentido, como a visão ou o tato, e sim faz parte de um conjunto de sentidos individuais e culturais, que lhe conferem um significado particular. O personagem parece nos mostrar que não vemos com os olhos apenas, mas também com os nossos sentidos e as nossas percepções próprias. Podemos perceber de diversas maneiras e usando variados sentidos sensoriais.

3.2.3 Cenas finais

Na cena seguinte, no hospital, Olavo consegue esculpir o rosto do assassino na argila. Dimas revela que depois do dia do crime Olavo desapareceu, fugiu em direção ao mato e nunca mais foi visto. Sumiu levando o seu testemunho. Lourival rebate, “Você sabe que ele está vivo, velho mentiroso. Andando feito um demônio pelo beirais de viadutos e edifícios. Tateando rostos na multidão. É claro que você sabe. O cego está vivo e pode ser uma testemunha ainda”. Dimas afirma que agora tudo é passado. Ele conta que Pedro descobriu um segredo, os filhos dos poderosos foram vistos dias antes do assassinato caçando armados

na mata perto do lago. Enquanto os pais lutavam pela posse das terras do lago, Paulo e Daniel, seus filhos, se tornaram amigos. Pedro poderia ter denunciado os dois, mas prometeu que não o faria. Os outros querem saber como Dimas ficou sabendo de tudo aquilo. A cena é cortada.

Mais uma manchete com Olavo é publicada na capa do *Jornal de Brasília*, dessa vez podemos ler: “O cego grita luz”. Lourival procura o repórter e descobre que a estória contada por Dimas no bar pode ser verdadeira. Reinaldo diz a Lourival que Olavo conseguiu esculpir o rosto do assassino em argila. Ele combina de levar o repórter com Olavo, ao bar e confrontá-los com o velho Dimas. Lourival está desconfiado de que Dimas seja cúmplice no crime das meninas, por dar um relato tão convincente.

Finalmente eles chegam ao bar, Dimas está lá. Reinaldo vem falar com ele, Olavo fica escondido dentro do carro. O repórter explica que quer retomar o caso das meninas e encontrar os assassinos, pede a Dimas que dê mais informações. Ele quer saber por que Pedro não contou à polícia que tinha se encontrado com os rapazes no lago antes. Dimas é evasivo e diz que isto não provava nada. Ele diz que Eduardo e Ewald, vendo que nenhum deles ganharia a disputa pelas terras sozinho, se uniram projetando um grande negócio imobiliário juntos. Só que Pedro tinha uma vantagem contra eles. Pedro achou a arma do crime que pertencia aos seus filhos e que foi abandonada durante a fuga, no mato, perto do lago, no dia do assassinato das meninas. Ele fez uma proposta, destruiria a arma e eles deixavam o povo em paz, dentro de suas terras. Pedro trocou o seu silêncio pela posse das terras.

Reinaldo diz a Dimas que Olavo conseguiu moldar na argila o rosto do assassino que ele tateou naquele dia. Neste momento, todos olham o molde em argila, esculpido por Olavo, com o rosto de um dos assassinos. Dimas vê o molde e grita: “Daniel!”. Os assassinos eram os filhos dos magnatas. Dimas tenta fugir, não quer mais se envolver com este crime. De repente, Olavo sai do carro e grita “Pai!”. Mais um segredo é revelado, Dimas e Pedro são a mesma pessoa. Dimas chora. Neste instante, vemos a imagem: no passado, uma retroescavadeira derruba o barraco de Pedro durante a noite. Os magnatas não cumpriram com o prometido a ele. Todos os invasores foram expulsos de suas terras. De volta ao bar, no presente, Olavo se aproxima e tateia o rosto de Dimas/Pedro e reconhece o pai. Os dois se abraçam e a cena termina com imagens do lago e a cidade ao fundo durante a noite.

Dimas: Eu preciso ainda dizer algumas palavras a respeito dessa estória. Quanto a Eduardo e Ewald, a amizade desses dois poderosos, durou apenas o tempo de tomar de Pedro as suas terras do lago. Graças a Deus, eles voltaram a ser inimigos. (entra imagem dos filhos deles andando de *jet-ski* no lago). Quanto aos filhos, Paulo e Daniel, ficaram impunes e certamente continuarão impunes. E eu, no meio de tantos

desatinos, tenho a cabeça fervilhando de estórias, por um pouco de dinheiro, um trocado, uma cerveja. Eu povoarei suas vidas com os meus mais belos sonhos.

O dia amanhece, todos estão à beira do lago. Vemos Dimas/Pedro, Lourival e sua namorada, Gustavo e seu filho e Olavo. Olavo pergunta onde está a montanha. O filho de Gustavo pergunta a ele que montanha é essa. Olavo responde, “A montanha. Helena disse que tem uma montanha enorme que se reflete no meio do lago. Para que lado fica?”. Ninguém responde. Olavo diz: “Deve ser bonito. Eu sinto sua luz nas minhas mãos, a montanha no meio do brilho das águas. Deve ser bonito”. O filme termina.

Neste filme, o deficiente visual Olavo é representado como uma pessoa que ficou traumatizada e psicologicamente abalada após ter presenciado um crime em sua adolescência. Em consequência, perambula pelo alto de viadutos e prédios da cidade de Brasília. Este personagem se encaixa na definição de Minayo sobre representação social: “Mesmo sabendo que ela traduz um pensamento fragmentário e se limita a certos aspectos da experiência existencial frequentemente contraditória, possui graus diversos de clareza e de nitidez em relação à realidade” (2000, p. 173). Apesar desta situação incomum, Olavo luta por justiça e quer ver os assassinos punidos. Ele consegue, através do tato, fazer um molde em argila do rosto de um dos assassinos podendo identificá-lo.

3.3 Crime delicado

O filme inicia com trechos de uma apresentação da peça de teatro *Confraria libertina*, de Maurício Paroni de Castro, baseada em textos anônimos dos séculos XVIII e XIX. Uma atriz vestida de freira, acompanhada por outras vestidas de *dominatrix*, discorrem sobre o longo caminho da emancipação da mulher. O cenário da peça é um típico clube de sadomasoquismo, com direito a roupas de couro, chicotes e até um cinto de castidade que uma das personagens usa. Os atores masculinos estão vestidos e agem como empregados submissos às mulheres. Talvez uma espécie de metáfora à submissão. Só que desta vez a submissão é perpetrada aos homens pelas mulheres. Na cena seguinte, o crítico de teatro Antônio Martins (Marco Rica) aparece em sua casa fazendo a crítica da peça e a chama de farsa. Os créditos iniciais entram.

O longa, como no livro, é uma espécie de elegia ao imperfeito. Antônio se apaixona por Inês (Lilian Taublib), que é musa e modelo-vivo do pintor José Torres Campana (Felipe Ehrenberg). O detalhe é que Inês não tem a perna direita — na vida real, a atriz Lilian Taublib precisou amputar a perna, mais ou menos na altura do quadril, após a descoberta de um tumor nesta região quando era criança —, no filme as razões de sua deficiência não são esclarecidas.

No livro, a personagem Inês, diferentemente do filme, é manca de uma das pernas e usa apenas muletas de apoio. A lesão em sua perna foi ocasionada por um atropelamento na infância, revelado nas páginas finais. No longa, a personagem faz uso de uma prótese amarrada à cintura por uma cinta e também utiliza duas muletas para apoiar o corpo, em algumas cenas; em outras cenas, a atriz está sem prótese e usa apenas as duas muletas para se locomover.

Antônio faz um lanche em um bar e observa Inês sentada em uma mesa do outro lado, pela primeira vez. A personagem está cercada por alguns amigos e ela também observa Antônio. Inês está visivelmente alcoolizada, com um cigarro na boca, parece alterada e com um desembaraço típico da embriaguez. Ao ver que seus amigos se despedem e saem, Antônio se aproxima e um diálogo se inicia. A personagem está sentada ainda, os dois se apresentam. Inês tem uma atitude provocadora no falar, nesse primeiro encontro, e sempre inicia os diálogos. Antônio parece mais tímido e recatado. Num dado momento, ela abre uma cartela de remédios e engole um comprimido com cerveja. Antônio pergunta: “O que é isso?”. Ela responde: “Comprimido para facilitar a vida”. Não se sabe o que ela tomou, pode ter sido um anti-depressivo ou algum analgésico para dor.

Neste momento Inês pega as suas muletas e se levanta para ir embora. Antônio, muito surpreso, percebe então que a moça com quem conversava possui uma deficiência. Ela sorri e sai do bar, apoiada nas muletas. Veste uma calça comprida que disfarça a sua prótese. Se fosse algum outro filme, talvez o encontro entre os dois terminasse nesta cena, mas ele a segue e os dois pegam um táxi rumo ao apartamento de Inês. Ao chegar ao apartamento, ele percebe se tratar de um ateliê de pintura. O cenário do apartamento é composto por pincéis, tintas, telas, um cavalete, um biombo e uma cama de casal ladeada por cortinas. De início, Antônio acredita que ela é pintora. Inês novamente o desafia e um diálogo provocante acontece:

Inês: Fala...

Antônio: O quê você quer que eu fale?

Inês: O quê que você está me olhando com essa cara?

Antônio: Como assim?

Inês: Por tempo você estava lá naquele bar me comendo com os olhos e agora você está aí se perguntando o quê que vai fazer comigo. O quê que você viu em mim?

Antônio: Que pergunta é essa?

Inês: Quando você olha para uma mulher, qual é a coisa que você repara primeiro?

Antônio: Depende da mulher.

Inês: Você é complicado. Como assim depende da mulher? Tem homem que olha a mulher passando, vira o pescoço e olha a bunda. Tem homem que é todo romântico, fica apaixonado. Em mim, o que se repara primeiro é o defeito (Inês olha para baixo, em direção à perna).

Antônio: Não sei.

Inês: Você não sabe (risos). Você está se sentindo meio confuso, está perdido. Você quer que eu faça um desenhinho para você (risos).

Antônio: Você quer que eu mostre o que eu vi em você?

Inês ao revelar a Antônio neste diálogo que, em uma tentativa de conquista, o que se repara primeiro nela é o “defeito”, apresenta de alguma forma uma identificação com aquilo que Goffman (1988) define como “estigma”. A definição de estigma já foi apresentada na primeira análise desta dissertação. Goffman acrescenta que:

Quando o defeito da pessoa estigmatizada pode ser percebido só ao lhe dirigir a atenção (geralmente visual) (...) é provável que ela sinta que estar presente entre normais a expõe cruamente a invasões de privacidade (...) Esse desagrado em se expor pode ser aumentado por estranhos que se sentem livres para entabular conversas nas quais expressam o que ela considera uma curiosidade mórbida sobre a sua condição, ou quando eles oferecem uma ajuda que não é necessária ou não é desejada. (1988, p. 25-26).

Lilian Taublib, a atriz do filme, gravou um depoimento nos seção de extras do DVD comercial do filme. Neste depoimento ela revela um pouco de como é viver com a sua deficiência, segundo ela: “São vários momentos assim de viver sem uma perna, sabe. Momento do desconhecido, do novo, do medo, de como vai ser, de como as pessoas vão olhar, de como as pessoas olham para um vazio. Normalmente, o primeiro olhar é um olhar de surpresa. Depois um olhar de admiração, de coragem, de força, sei lá o quê”.

É importante frisar também que muitos dos desejos humanos são despertados pelas imagens que vemos, pelo contato visual. Para Novaes: “Sabemos que os desejos alimentam-se de imagens (...) A origem errante e a natureza ambígua da relação desejo-imagem produzem a ilusão de que nossos desejos não são naturais, sendo, portanto estranhos ao nosso corpo e à nossa alma” (1990, p. 12). Os desejos podem ser estranhos, diferentes, inexplicáveis, o filme parece querer mostrar isso todo o tempo. É interessante notar que neste longa, a relação “desejo-imagem” em torno da personagem que possui uma deficiência é muito explícita. Podemos perceber que Inês é desejada por Antônio, apesar de seu corpo, e a imagem deste

mesmo corpo é a fonte de inspiração da criação dos quadros do pintor José Torres Campana (Felipe Ehrenberg).

Depois que o diálogo transcrito termina, Inês abre os braços, numa espécie de entrega, solta as muletas e se apóia em uma parede. Antônio imediatamente vai ao seu encontro, ele a beija, toca seus seios e depois o seu sexo, subitamente ela desmaia. Não se sabe se por conta da bebida ou da mistura entre a bebida e o remédio. Ele então a põe deitada na cama e a chama, ela não acorda. Ele cheira seu corpo e a cena é cortada. Uma relação sexual entre os dois ainda não aconteceu, mas vendo o filme temos a impressão de que pode ter ocorrido uma noite de sexo. Na obra literária, Antônio descobre que os desmaios de Inês seriam seqüelas de um atropelamento no passado.

Na próxima cena o espectador é direcionado a um palco de teatro, vemos trechos da peça *Woyzeck, o brasileiro*, de Georg Büchner, adaptada para o Brasil por Fernando Bonassi. No elenco os atores Matheus Nachtergaele e Marcélia Cartaxo. O cenário é uma olaria rústica. O tema é a vida de um oleiro que em uma de suas várias crises de ciúmes mata a mulher que lhe fora infiel. Um crime passionai, que parece ter alguma ligação com os constantes ciúmes de Inês que Antônio apresenta durante o filme. Após a peça, Antônio aparece em sua casa, repleta de livros sobre a mesa, escrevendo a sua crítica.

Antônio recebe um cartão de Inês, ele abre e vê que é um convite para uma exposição. Vira o envelope e lê o remetente: Inês Torres Campana. Até este momento ele ainda acredita que Inês é uma pintora. Ele lê o cartão:

Antônio,
 Queria muito que você comparecesse a esta exposição, com a qual estou intimamente envolvida. Não quero adiantar nada, apenas que se trata de um determinado quadro e não busco sequer complacência. Para isto, ninguém melhor do que um crítico. A idéia de te convidar ganhou força hoje, quando li novo artigo seu que me tocou de forma particular, apesar de sua crueldade. Mas não será isso o que secretamente desejo, o que me estimula e me desafia?
 Inês

Antônio lê o bilhete atentamente, sublinha algumas palavras e resolve ir ao *vernissage*. Muita gente comparece. Ele procura por Inês e não a encontra. Durante um certo momento, uma mulher se aproxima e se apresenta como Lenita, ela mostra o quadro com Inês e Campana a Antônio. Ele vê o quadro e reconhece no desenho o corpo de mulher nua, com uma visível amputação, como sendo o de Inês, abraçado ao corpo nu de um homem desconhecido. Antônio fica chocado e aparenta nervosismo. Lenita derruba acidentalmente bebida em sua camisa, e imediatamente se desculpa. Ele não se importa e pergunta por Inês.

Lenita diz que ela não viria, mas o pintor José Torres Campana estava lá. Ela então pergunta se ele não deseja conhecê-lo, ele diz que não e pergunta a ela se Inês é casada com o pintor. Lenita sorri e diz que Campana é seu marido e que o sobrenome de Inês é artístico, ele seria como um pai para ela. Lenita deseja uma opinião sobre o quadro, Antônio se esquivava, depois se despede e vai embora.

A cena seguinte se passa novamente em um teatro. Dessa vez a peça em questão é *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias. No palco, a duquesa Leonor enfrenta as desconfianças do ciumento marido, o duque D. Jaime, que ameaça assassiná-la. O desfecho da peça se dá num crime passional, o marido mata a esposa acreditando que ela o traiu. Após o término da peça, Maria Luiza, a jovem atriz que faz o papel de Leonor, convida Antônio para jantar. Ele aceita, planejando vingar-se de Inês. Antônio propõe a Maria Luiza que os dois durmam juntos em troca de uma crítica favorável em seu jornal, o que poderia promover sua carreira de atriz. Ela aceita e os dois vão ao seu apartamento.

Parecendo estar arrependido, Antônio vai a um bar para beber. Saindo dali segue para o apartamento de Inês. Pressupomos que ele está alcoolizado. É madrugada, o apartamento está escurecido. Inês se levanta e vai atender à porta. A personagem veste uma camisola e caminha, sem prótese e com muletas. Dessa vez Inês está sóbria e séria, se esquivava dele e pede que ele vá embora. Antônio não obedece, ele permanece e pergunta se o apartamento é dela, ela diz que é alugado. Ele quer saber por quem e ela responde que é o ateliê do José. Ele pergunta irritado se ela é só modelo do artista, ela diz que sim. Um diálogo tenso, que culminará em um crime, começa a ser travado no apartamento neste momento. Parte deste diálogo é transcrito a seguir:

Antônio: E mora aqui por quê?

Inês: O quê que você está querendo insinuar?

Antônio: Não, nada, nada. Eu só quero que você olhe na minha cara, nos meus olhos, e diga que você não tem nada com esse pintor, vai.

Inês: Olha você para mim! Minha vida já é bastante complicada. Quem você pensa que é para chegar a essa hora na minha casa e ficar especulando sobre a minha vida. Você nem me conhece direito. Vai para casa, amanhã a gente conversa.

Antônio: Não, você não quer que eu vá embora. Você quer escutar o que eu tenho a dizer a seu respeito. Ou o melhor, a respeito daquele quadro e desse pintor, como você mesma me pediu, sem complacência, não é.

Inês: Eu não quero ouvir mais nada.

Antônio: Não, mas você vai me escutar Inês. Você vai escutar... Inês... Você não é só uma modelo. Você é uma personagem. Personagem, entendeu? Isso aqui não é um ateliê. É um cenário pseudo-conceitual onde você está encarcerada aqui. Encarcerada. Submetida à excentricidade de um artista ordinário. Inês, você está sendo enganada. Isto não tem nada de arte. É só perversão. Ele é um fetichista. Você é uma atriz pornô dele.

Inês: O quê? Seu crítico de merda! Parasita! Você está querendo destruir a minha vida? Seu filho da puta! Frustrado!

Antônio: Me desculpe, Inês.

Inês: Sai daqui, sai. Sai daqui, Antônio. (Ele a abraça contra a sua vontade e a joga na cama, abre o zíper da calça e inicia um estupro) Pára com isso! Não! Não! Não Antônio. (quando o estupro termina, ela pede que ele saia) Vai embora. Vai embora, Antônio. (Ele sai de cena) Eu sou... prisioneira.

Após essa noite conturbada, Antônio escreve uma carta de amor para Inês, faz um corte no dedo e põe a digital marcada com sangue no papel. Ele tem um devaneio, imagina o quarto de Inês como sendo um palco teatral. Inês dança no escuro, música clássica de fundo, o quarto à meia luz. A personagem está sem prótese e com muletas. No cenário, um cavalete de pintura, cortinas e uma cama ao fundo. De repente, surge um homem sentado em uma cadeira. Pressupomos que seja o pintor. Ele abraça Inês e ela se joga em seus braços.

Nas próximas cenas, Antônio já foi acusado de estupro e está no tribunal como réu. O cenário é uma sala de juizado, com cadeiras e uma mesa e as cenas foram filmadas em preto e branco. A juíza informa que ele foi “denunciado por infração ao artigo 213 do código penal, crime de estupro. Consta que o Senhor compareceu à residência de Inês de Jesus, conhecida no mundo artístico como Inês Torres Campana embriagado, e mediante violência física, a obrigou a uma conjunção carnal”. Antônio nega a acusação, afirma não ter havido estupro e, sim, sexo consensual. Novamente Antônio culpa Inês por estar influenciada pelo pintor José Torres Campana. Ele diz:

Antônio: Nós discutimos. Eu acho que ela ficou ressentida com o que eu disse. Olha, houve volúpia, houve entrega, mas não houve estupro. Eu já disse que eu estou apaixonado por essa mulher. Ela está dominada por um artista plástico, um pintor, o José Torres Campana. É esse o ponto. Ele usa Inês como modelo para chocar, para fazer sucesso, mas o que ele faz é pornografia. Até o nome dele ela usa. Olha, ele a manipula e eu percebi essa manipulação. Nós brigamos por causa disso.

Juíza: Mas é o senhor que ela acusa. Eu repito, ela disse que o ato sexual não foi consentido. E a denúncia diz que o senhor se aproveitou da deficiência física.

Antônio: Não, é mentira. É ele, o pintor, o José Torres Campana quem se aproveita da deficiência de Inês, não eu! Eu a tratei como mulher. Olha, eu posso até ter sido impulsivo, mas eu não quis machucar Inês. (...) Nós brigamos, nós discutimos, foi tudo muito intenso, mas ela consentiu. Ela consentiu. Eu tenho certeza disso. Ela se entregou, ela teve prazer. Não houve estupro.

Na cena seguinte o espectador é levado ao jornal em que Antônio trabalha. O seu afastamento, devido ao escândalo, é pedido pelo seu chefe. Ele usa o argumento de que ele é acusado de estuprar uma garota que tem a perna amputada. Reforçando a idéia de fragilidade

que possui uma pessoa com deficiência diante do uso de qualquer força extrema empregada contra ela. Na próxima cena, Antônio observa novamente os quadros de Campana.

3.3.1 O corpo de Inês

Uma das singularidades deste filme é apostar na presença de cena de uma personagem que possui uma deficiência física bastante perceptível como protagonista, como é o caso de Lilian, que faz o papel de Inês e que não era atriz anteriormente. A personagem Inês é o alvo da disputa amorosa do crítico teatral Antônio e da submissão ao pintor José Torres Campana. Em uma de suas raríssimas vezes no cinema brasileiro, um corpo que faz uso de uma prótese é alvo do desejo, da admiração e do deleite estético. No cinema mundial, temos o filme *Tristana, uma paixão mórbida* (1970), de Luis Buñuel, em que a atriz francesa Catherine Deneuve tem uma perna amputada e faz uso de prótese. Lopes (2007) aponta que os relatos de uso de próteses são antigos, segundo ela:

O primeiro relato do uso de uma prótese data do século V a.C. Segundo o historiador grego Heródoto (484-425 a.C.), um soldado, feito refém em Esparta, decepcionou o próprio pé para se livrar das correntes que o mantinham preso. No lugar do pé amputado, ele colocou um pedaço de pau. Foi na segunda metade do século XX, contudo, que surgiram as próteses com movimento nas articulações. Os primeiros modelos fabricados eram de madeira. Nos anos 80, esse material foi substituído por fibra de carbono (...) (2007, p. 94).

O corpo de Inês é, portanto, um corpo protético. A personagem faz uso de uma prótese conectável que substitui a sua perna amputada. Sobre esse corpo protético Lucia Santaella (2003, p. 201) explica:

Tem-se aqui o corpo *ciborg*, híbrido, corrigido e expandido através de próteses, construções artificiais como substituto ou amplificação de funções orgânicas. São alterações fundamentais do corpo, visando aumentar sua funcionalidade interna. O espectro de possibilidade é amplo, desde as lentes corretivas para os olhos, aparelhos auditivos e as próteses funcionais para substituição de partes do corpo, como próteses dentárias, juntas artificiais etc., até a substituição de funções orgânicas, tais como marca-passo, órgãos artificiais, implantes de *biochips*. (...) no corpo protético, as alterações são mais fundamentais, pois visam intensificar o funcionamento especializado do interior do corpo, com implantes de *biochips*, sentidos e aperfeiçoados e adições protéticas. (...) Uma prótese é uma parte, um suplemento do corpo humano que não é complexamente integrada, nem autônoma. É uma parte artificial do corpo que suplementa o corpo, mas uma parte que executa um sistema operacional diferente dos processos orgânicos do corpo. Atualmente, qualquer parte do corpo, exceto o cérebro e o sistema nervoso, é passível de substituição protética.

As próteses borram as margens entre aquilo que é tido como natural e o artificial, mesmo quando refinam as capacidades do primeiro. Assim, uma prótese marca uma intersecção entre dois sistemas, duas redes subjacentes de rizomas, tecnológica e orgânica. (Idem, p. 201).

Fica registrado que existem, na área das ciências humanas, estudos que pesquisam o pós-humano e as relações do homem com as próteses, implantes e órgão artificiais, como dito na citação anterior. Deixamos claro que este tema não será aprofundado nesta dissertação. A citação é uma explicação sobre o corpo da personagem e a sua utilização neste filme. Sobre as cenas em que aparece sem prótese, a atriz, em um depoimento registrado no DVD do filme, afirma que: “Não é uma opção viver sem prótese, não é que eu queria viver. Eu quero é poder no dia que eu estiver sem, eu me sentir inteira também. Eu trabalhava isso muito, mas não conseguia. O filme veio com a chavezinha, abriu e vai”.

A profissão de modelo-vivo da personagem a obriga a ficar imóvel durante muito tempo, posando para as criações artísticas do pintor Campana. Michel Foucault, em seu texto sobre os “corpos dóceis” (2006, p. 119), descreve as relações de disciplina necessárias para que um corpo se torne submisso. Inês apresenta uma atitude de obediência e sujeição ao posar para Campana. Não pode se mover e é obrigada a ficar nua, na mesma posição, durante várias horas. Obrigações profissionais de alguém que tem o ofício de modelo-vivo como trabalho. Depois de prontos, os quadros do pintor são representações sexuais dele e de sua modelo. Foucault ao analisar a dinâmica de comportamento dos corpos dóceis revela que:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. (...) A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. (...) Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (2006, p. 119).

A submissão de Inês à Campana, acaba por irritar profundamente Antônio que, não vendo saída para a posse única e exclusiva de seu objeto amoroso, tem uma relação sexual com ela que acaba por levá-lo ao júri com uma acusação formal de estupro. Antônio, ao possuí-la, acaba, ele mesmo, transformando Inês em um objeto de sujeição seu.

Um dos momentos mais incisivos do filme é a cena da pintura do quadro. Inês e o pintor tiram a roupa. Ela desprende a prótese de seu corpo, amarrada pela cintura e deita na cama. Campana faz os desenhos, abraçado ao corpo dela, em cima da cama. Os dois mudam de posição diversas vezes e ele ensaia vários esboços no papel. Em um dado momento, ela

reclama que a sua mão ficou dormente e ele as esfrega para ela por alguns segundos. Palavras como “um pouco mais para trás, assim, assim”, são ditas pelo pintor. “Ah, eu gostei”, diz Inês observando o desenho em um rápido instante. São aproximadamente seis longos minutos de cena de nudez. Em um certo momento, Inês aparece em nu frontal e o espectador vê em detalhes o seu corpo amputado. O sociólogo Henri-Pierre Jeudy analisa as dinâmicas de atração e repulsão dos corpos nas obras de arte. Segundo ele:

O corpo estranho se presta a todas as fantasias que suscitam a atração ou a repulsão. Ele pode ser idealizado como a expressão de uma beleza inacessível e/ou rejeitado como o símbolo que objetiva os sinais da repulsa. Provocando de uma maneira imaginável a possível vertigem da mais radical alteridade, ele cristaliza as frustrações e, simultaneamente, possibilita a aventura misteriosa dos sentidos. É difícil sair de semelhantes clichês, pois parece que o corpo estranho é uma espécie de “motor original” dos estereótipos culturais. A função estética que atua na circulação dos estereótipos baseia-se no ímago do corpo estranho. (2002, p. 102-103).

A imagem do corpo deficiente de Inês no quadro é simbólica e carrega consigo as fantasias de corpo idealizadas pelo próprio pintor. Nesta idealização os ideais de pureza e beleza estão reformulados, como Jeudy explica: “A variabilidade da idéia de beleza — e conseqüentemente dos critérios estéticos — liga-se, em particular, à multiplicidade dos modos de percepção do corpo. (...) O que um indivíduo considera belo não o é necessariamente para qualquer outra pessoa” (2002, p. 25).

Na cena seguinte, Campana faz lentamente o acabamento do quadro, são mais cinco minutos de pintura. Nas duas cenas não existe música, apenas silêncio e o ruído do pincel na tela ou no papel. Quando o quadro fica pronto, Inês o observa e cai em prantos. A cena finalmente termina. Em depoimento gravado pela atriz, nos extras do DVD, ela revela o motivo do choro: “É lindo, mas dói. (...) É lindo, mas é impressionante porque eu sempre me prendo na falta, no vazio. (...) Isso é muito louco você ver a dor se transformando em uma coisa bela, sabe. Uma obra de arte”.

3.3.2 Acusações de preconceito

Não foram encontradas situações de preconceito para com a personagem. Mas depois de o filme ser lançado, a jornalista e crítica de cinema da revista *Veja*, Isabela Boscov

escreveu uma crítica contundente sobre o filme. Com o subtítulo de “Crime delicado se anuncia como transgressivo, mas fetichiza a amputação de sua atriz”, ela afirma que o longa:

Crime Delicado (Brasil, 2006), que estréia nesta sexta-feira no país, é um dos filmes mais arrogantes do cinema brasileiro recente — e também um dos que mais travestem a desonestidade intelectual em provocação. Essa desonestidade aparece na maneira como ele aborda a deficiência física da atriz Lilian Taublib, submetida anos atrás a uma amputação radical da perna direita, na altura do quadril. Num filme que supostamente tem entre seus alvos a hipocrisia, causa indignação constatar a fetichização dessa deficiência. O conceito de fetichização diz respeito ao feitiço que se empresta a algo por meio de um jogo de signos e simulações. É assim que o filme aborda a amputação de Lilian: ele a cobre e descobre de véus. Dessa forma, acaba por impingir ao espectador uma curiosidade mórbida, em vez de simplesmente lhe permitir a angústia ou a tristeza que não haveria vergonha nenhuma em admitir diante de uma extirpação tão extrema, e numa mulher tão jovem e bela. Intimamente ligada a essa manipulação está a arrogância do diretor Beto Brant. Ele se arvora em herdeiro de velhas atitudes modernistas, como a busca do choque e a afronta aos "sentimentos burgueses". Para fazer seu sermão, contudo, não abriu mão de um ator da Globo, do financiamento público, da lógica do marketing e da espetacularização (BOSCOV, 2006, p.109).

Para Boscov a deficiência de Inês deveria ter sido tratada no filme de forma respeitosa, de modo que fosse admitida uma “angústia” e uma “tristeza” que seriam características inerentes de quem passou por uma amputação tão extrema em seu próprio corpo. Em nenhum momento é pensado que nem todos reagem da mesma maneira diante de uma deficiência — a atriz anda sem prótese na vida real, e parece conviver bem com a sua condição. A outra acusação é a do filme ter fetichizado a amputação da atriz. Para entender o que é um fetiche usaremos alguns conceitos utilizados pela historiadora americana Valerie Steele (1997). Segundo a autora:

A palavra fetiche tem um duplo significado, denotando um encanto mágico e também “uma fabricação, um artefato, um trabalho de aparências e sinais”. O discurso original sobre fetichismo era religioso e antropológico. Tratados de missionários como *Fetichismo e adoradores do fetiche* denunciaram as religiões “bárbaras” de pessoas que adoravam “ídolos de madeira e barro”. No início do século XIX, o termo *fetiche* tinha se estendido para se referir a qualquer coisa que fosse irracionalmente adorada. Então uma segunda interpretação, marxista, evoluiu. Karl Marx cunhou a frase “fetichismo de produto”, analisando o conceito em termos de falsa consciência e alienação que encontra gratificações espúrias no consumo. (Idem, p. 13).

Nesse sentido, podemos talvez acreditar que no filme o corpo pode, sim, ter sido transformado em um fetiche, em um objeto de adoração que é exaltado para se transformar

em uma obra de arte e ser admirado. Não podemos mensurar ou afirmar se a exposição deste corpo nas telas de cinema seria uma discriminação ou preconceito contra todas as outras pessoas com deficiência. Afinal, hoje em dia, temos as paraolimpíadas e os esportes em geral que mostram imagens de deficientes e amputados na televisão sem cortes; diversos documentários brasileiros já abordam o tema da deficiência, inclusive com cenas de nudez. Apesar dessas imagens ainda não serem muito comuns, não podemos apontar que todas elas sejam discriminatórias ou fetichistas. Mais adiante, Steele (1997) aprofunda o conceito contemporâneo de fetiche, segundo ela:

O sexólogo do século XIX Richard von Krafft-Ebing definiu fetichismo como “A associação de desejo ardente com a idéia de certas partes da pessoa feminina, ou certos artigos do vestuário feminino”. Muitos homens, é claro, são atraídos por itens do vestuário como sapatos de salto alto e calcinhas de seda, ou preferem parceiras sexuais com uma característica física particular, como seios grandes ou longos cabelos ruivos. (...) A patologia começa somente “no momento em que o amor por um detalhe se torna preponderante”. De acordo com Krafft-Ebing, no fetichismo erótico patológico “o próprio fetiche (em vez de a pessoa associada a ele) se torna o objeto exclusivo do desejo sexual” (idem, p. 19).

Já na relação entre Inês e Antônio mostrada pelo filme, nada leva a acreditarmos que ele tenha se apaixonado ou tenha desejos por ela por causa de sua deficiência. O próprio Antônio afirma em seu diálogo, com a juíza no tribunal, que em nenhum momento se aproveitou da deficiência de Inês. Ele diz: “Eu a tratei como mulher”. Tendemos a acreditar que é assim que ele a vê, como mulher, e que ele não sente por ela um desejo doentio ou fetichista por seu corpo amputado e protético.

3.3.3 Momentos finais

De volta ao tribunal, imagem em preto e branco, Inês presta o seu depoimento. A juíza pergunta se a relação sexual foi consentida e ela diz que não. Conta que Antônio chegou em sua casa de madrugada, sem avisar, confuso, agressivo e alterado. Ela pediu que ele fosse embora, mas ele não foi. A palavra então é passada para o advogado de Antônio que pergunta a ela o que exatamente o seu cliente disse naquela noite que tanto a ofendeu e magoou. A resposta de Inês é transcrita a seguir:

Inês: Ele ofendeu o que é mais sagrado na minha vida que é a minha relação com José Torres Campana. Eu não me lembro bem das palavras, ele ...

Advogado: Que tipo de relação é essa, é afetiva? profissional?

Inês: É a minha intimidade. Eu não preciso dar satisfação da minha vida. Olha, eu devo a José a minha carreira artística. Ele me inspira, ele me ensina. Eu não admito que isso seja violado por ninguém.

Essa opinião de Inês entra diretamente em conflito com a idéia de que ela se sente manipulada por Campana, como nos faz crer Antônio. Concluímos que Inês aceita ser submissa ao pintor. Só temos a impressão de que ela está cansada dessa submissão quando afirma após o estupro “ser prisioneira”. Acreditamos ser essa uma ambigüidade essencial na construção de sua personagem.

O pintor é filmado dando um depoimento pessoal, sua imagem aparece em preto e branco. Neste momento o filme rompe com a delimitação artista versus personagem, pois introduz uma fala do artista dentro da história. Com o sotaque espanhol, ele fala das tragédias vivenciadas pelo seu país, como o terremoto que devastou o México em 1985. Sobre o trabalho com a atriz, ele revela:

Campana: Falta uma perna, só isso. Não tem problema nenhum. É uma pessoa ‘extremo’ sensual, ‘extremo’ bonita e eu acho que ainda posso ser atrativo, sensual. E essa combinação química que existe, que se dá no momento em que os dois estão pelados, nus, um sobre o outro. É um momento tão íntimo que anula toda a possibilidade de violência nesse momento, que exige suavidade, exige doçura, exige amor possivelmente. (...) Quando a modelo fica pelada e o artista fica pelado a relação entre poder e vulnerabilidade acaba. Os dois são iguais de vulneráveis, ou ‘igual’ de poderosos.

Henri-Pierre Jeudy (2002) analisa a relação entre modelo e artista e confirma o poder que o artista exerce sobre o modelo. O autor afirma que:

Essa relação do artista com seu modelo é sempre ambígua, pois a singularidade da representação do corpo só parece fixar-se na afirmação arbitrária de uma criação subjetiva. O pintor ou o escultor adotam a posição do tirano; seu poder absoluto se mede pelo eventual fracasso de seu procedimento, e não por qualquer resistência do modelo. Este pode ser rejeitado pela razão de que não convém, de que não suscita inspiração, e seu único destino é submeter-se ao olho do mestre. (Idem, p. 34).

Inês parece perturbada em aceitar o amor de Antônio, crítico severo e renomado de um importante jornal. Ela não aceita que ele a proíba de continuar sendo modelo dos quadros de Campana. Antônio, ao ver as telas de Campana, com forte conteúdo sexual, se enche de

ciúmes. Depois de ter bebido bastante vai até sua casa e tem uma noite de sexo com ela. No dia seguinte, Inês o acusa de estupro.

O filme deixa aberturas, não sabemos o que causou a deficiência de Inês, também não sabemos se o réu foi condenado. Inês manda bilhetes e tem diálogos provocantes e parece receptiva, no princípio, à idéia de iniciar uma relação amorosa com Antônio, depois o acusa de estupro. Na obra literária, Antônio é absolvido pelo tribunal e continua a trabalhar como crítico teatral em um outro jornal. O caso repercute na imprensa. As obras de Campana seguem em exposição para outros países e o pintor utiliza essa repercussão para promover o seu trabalho.

A cena final é rápida e simbólica. Foi filmada em preto e branco, Inês vai a um pavilhão de exposição de arte, onde seus quadros estão expostos. Sentindo-se já muito pressionada com todos os acontecimentos, ela observa por algum tempo um dos quadros com sua imagem, retira a prótese de seu corpo e a abandona junto ao quadro, depois sai de lá caminhando com o apoio das muletas, assumindo o seu corpo imperfeito em sua totalidade. O que deduzimos é que talvez Inês deseje com esse ato se libertar das sujeições, sejam elas profissionais, amorosas ou protéticas.

No filme, a personagem é representada como uma mulher que possui uma deficiência, sofre um estupro por não aceitar o amor de um homem e ao mesmo tempo deixa seu corpo ser usado para atender às fantasias artísticas de um pintor. Para Pesavento (2005) “A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele” (Idem, p. 40). A autora afirma que as representações não se legitimam pela veracidade, mas pela semelhança. Vemos, em princípio, uma imagem negativamente representada da mulher com deficiência. Porém, quando Inês diz e reconhece “eu sou prisioneira”, ela expõe o desejo de romper com as sujeições que lhe são impostas. No final, quando a personagem abandona a prótese na sala de exposição, compreendemos que ela assume o seu corpo em sua totalidade, sem se importar com qualquer imperfeição.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis o meu segredo. É muito simples: só se vê bem com o coração. O essencial é invisível para os olhos.
Antoine de Saint-Exupéry, 1984, p. 74.

Desde o surgimento do cinema mundial até os dias atuais, diversos filmes sobre pessoas com algum tipo de deficiência surgiram em nossas telas de cinema. A retratação do cotidiano desses personagens, muitas vezes comoventes e outras depreciativas, representam, segundo o autor Martin F. Norden (1994), citado no capítulo 2, muito dos estereótipos que existem hoje e que estigmatizam as pessoas com deficiência. Esta dissertação procurou retratar as representações dessas pessoas em três filmes do cinema brasileiro contemporâneo, nas décadas de 1980, 1990 e 2000.

Este trabalho faz um paralelo com as representações sociais — a partir delas podemos compreender a maneira como são criados muitos dos personagens com deficiência. As representações são, em sua maioria, construídas a partir de fatos. Vimos, no capítulo 2, que os primeiros personagens com deficiência do cinema foram criados a partir de um acontecimento verdadeiro, a prisão de três pedintes com a alegação de falsas deficiências na cidade de Boston. Quando Thomas Edison, em 1898, dirigiu o filme *Fake Beggar* sobre um falso cego que pedia esmolas, o fez em cima de uma representação do cotidiano urbano nova-iorquino. Mesmo não refletido de maneira condizente com a realidade, pois sabemos que muitos dos pedintes realmente possuem deficiências verdadeiras. No capítulo 3, vimos, no filme *Feliz ano velho*, a adaptação de um livro, baseado em uma história verídica, a vida real do escritor Marcelo Rubens Paiva, que é tetraplégico. Muitas das situações apresentadas nas cenas de *Feliz ano velho* foram representações reais das condições de vida de quem possui a tetraplegia.

Constatamos que o cinema, do ponto de vista social, se tornou um dos principais agentes de disseminação de temas culturais e sociais. Muitos dos problemas enfrentados por nossa sociedade se tornam argumentos desenvolvidos em roteiros fílmicos, tornando-se objetos retratados por este meio de comunicação de massa. Quando vamos ao cinema, como revela Christian Metz (2007), temos o sentimento de estar assistindo a um espetáculo quase real. O cinema é um espetáculo de mídia. Criamos empatia com o que nos é mostrado ou o contrário, a repulsa. O espectador cria uma relação de proximidade com o filme. Muitas das

obras de ficção são baseadas em fatos verídicos. No entanto, não podemos confundir ficção com a realidade.

Ficção e realidade fazem um verdadeiro jogo de força, muitas vezes uma é pior do que a outra, assim como o inverso. Já faz parte do nosso conhecimento como o cinema mundial vem representando a deficiência há muitos anos. Encontramos no léxico internacional palavras definidoras de filmes com deficientes, tais como: “tragédia”, “normalização”, “transformação”, “superação” e “espetáculo”. Todas elas revelam diferentes modos nos quais a deficiência e seus personagens foram e são representados nos filmes. Essas narrativas nos levam a pensar e visualizar diferentes imagens das pessoas com deficiência, muitas delas distorcidas da realidade.

É interessante notar como nos filmes do passado as pessoas com deficiência partem de uma imagem do cômico e do ridículo, como *Fake Beggar* e *A cork leg legacy*, para o grotesco, bizarro e monstruoso, em obras como *Freaks*, *Frankenstein* e o *Corcunda de Notre Dame*. Alguns anos se passam e vemos os deficientes representados como criminosos, em *Dr. Fantástico*, e, em seguida, essa imagem muda para a do herói de guerra veterano, como no filme *Nascido em 4 de julho*. As representações podem reforçar e também reformular padrões e caracterizações de qualquer pessoa ou grupo minoritário. O cinema tem esse poder de criar e subverter imagens, de pasteurizá-las e de construir novas identidades.

No Brasil, os espectadores que forem assistir a um filme nacional contemporâneo com pessoas deficientes talvez tenham uma breve idéia, mas não vislumbrem a totalidade de situações que uma pessoa com deficiência vive neste país. A desigualdade, a falta de acessibilidade e de atendimento aos direitos básicos destes cidadãos ainda é uma realidade difícil de ser contornada. Nos três filmes analisados neste trabalho, todos os personagens se encontram abalados ou instáveis emocionalmente, por alguma situação particular, pela deficiência ou alguma circunstância da vida. Em *Feliz ano velho*, pela tetraplegia adquirida; em *O cego que gritava luz*, pelo testemunho de um assassinato; e em *Crime delicado*, pelas situações de submissão. Todos tiveram deficiências adquiridas. Apesar disso, vemos que eles possuíam em algum momento um relacionamento amoroso, e dois deles trabalhavam, Inês como modelo-vivo e Mário como escritor.

Em *Feliz Ano Velho*, em diversas cenas temos um tom negativo em relação à deficiência. A imagem que temos de Mário é ambígua; antes da deficiência vemos um rapaz alegre, com movimentos e feliz, após o acidente nós o vemos fraco, pensativo e triste. Somente no final do filme é que temos uma perspectiva melhor, quando o personagem começa a escrever um livro sobre a sua história, descobrindo a profissão de escritor. O filme

deu um tom “dramático” a uma situação que atinge milhares de pessoas que se tornam deficientes após acidentes com automóveis, quedas e doenças crônicas. A dramaturga Paddy Masefield revela: “Dez anos atrás, eu me tornei, na meia idade, uma pessoa com deficiência. Se eu tivesse ido dormir um homem e acordasse uma mulher, ou ido dormir branca e acordasse negra, eu poderia ter tido algum entendimento sobre a minha nova situação.”²² (POINTON e DAVIES, 1997, p. 8). Reconhecemos que a situação é difícil, inesperada e atinge milhares de pessoas todos os dias no mundo inteiro. O assunto é pouco estudado ainda, principalmente pela comunicação e a mídia audiovisual. Esperamos que, com o tempo, o tema seja tratado menos como uma tragédia e mais como uma das diversidades que a vida humana nos apresenta diariamente.

Em *O cego que gritava luz*, é interessante notarmos que o deficiente visual Olavo perde a visão durante um conflito de terras na infância, apesar disso ele vive, no tempo presente, traumatizado por um outro motivo. Ele testemunhou, durante a adolescência, o assassinato de duas meninas após uma tentativa fracassada de violência sexual. O personagem caminha pelos beirais de viadutos e prédios da cidade de Brasília, tateando rostos em busca dos assassinos de sua irmã Dina e de sua amiga Helena. Ele luta por justiça e deseja ver os assassinos condenados. Com argila, ele consegue fazer o molde do rosto de um dos criminosos, podendo identificá-lo. Neste filme, contamos com a imagem mítica do cego que detém a verdade. Assemelha-se com o personagem cego da mitologia grega, o sábio Tirésias, que possuía o dom da adivinhação. No filme *Dançando no escuro*, citado no capítulo 2, a personagem Selma executa diversas atividades, mesmo depois de perder a visão. Apesar de percebermos a instabilidade emocional de Olavo, achamos que ele não é alheio a sua realidade. O filme, em geral, se mostra positivo à deficiência visual.

Em *Crime delicado*, percebemos que Inês também se encontra instável emocionalmente. A sua profissão de modelo-vivo exige que ela desnude seu corpo e o mantenha imóvel para que um pintor crie seus quadros. Ela tem um relacionamento conflituoso com o personagem Antônio. Ele diz que a ama e que a aceita, mas comete um crime de violência sexual contra ela. Em uma cena, Inês chega a dizer: “eu sou prisioneira”. De positivo, vemos no filme a imagem de seu corpo amputado ser a inspiração para a criação de uma obra de arte. A atriz Lilian Taublib, que faz o papel de Inês, optou por viver sem prótese na vida real. No filme, isto é exemplificado na cena final quando Inês retira a prótese

²² Tradução do autor da pesquisa. No original: “Ten years ago, I became, in middle age, a disabled person. If I had gone to sleep a man and woken up a woman, or gone to sleep white and woken up black, I might had some understanding of my new situation”.

de seu corpo e a abandona na exposição, próximo à pintura de um quadro com sua imagem. Com esse gesto, Inês demonstra assumir o seu corpo integralmente. A mulher com deficiência é representada negativamente de início, mas quando reconhece não ser dona de suas vontades, ela procura romper com as sujeições que lhe são impostas.

As dificuldades de se trabalhar em cima de um tema pouco estudado foram muitas, principalmente pela ausência de pesquisas anteriores que esclarecessem dúvidas e da bibliografia escassa no país. O contingente de pessoas que nascem ou adquirem alguma deficiência ao longo da vida é enorme. Compreendemos que as narrativas sobre a deficiência no cinema de ficção brasileiro contemporâneo estão apenas engatinhando, esperamos que com o tempo surjam visões diferentes e positivas para um tema tão antigo quanto a própria humanidade.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *A estética do filme*. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2007.
- BAECQUE, Antoine de. Telas: o corpo no cinema. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo 3: as mutações do olhar. O século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 3, p. 481-507.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.
- BOGDAN, Robert. *Freak Show : presenting human oddities for amusements and profit*. Chicago and London: University of Chicago, 1988.
- BRETON, David Le. *A sociologia do corpo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007a.
- _____. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. São Paulo: Papirus, 2007b.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- COLI, Jorge. O sonho de Frankenstein. In: NOVAES, Adauto. (org.) *O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 299-315.
- COOK, Méira. None of us: ambiguity as moral discourse in Tod Browning's Freaks. In: ENNS, Anthony; SMIT, Christopher R. (orgs.). *Screening disability: essays on cinema and disability*. USA: Rowman & Littlefield, 2001. p. 47-56.
- D'AMARAL, Teresa Costa. *Deficiência e democracia*. 1992. 68 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.
- DIDEROT, Denis. *Carta sobre os cegos endereçada àqueles que enxergam*. São Paulo: Escala, 2006. (Coleção grandes obras do pensamento universal).
- DINIZ, Debora. *O que é deficiência*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. In: Durkheim, Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1978. p.71-156.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *A solidão dos moribundos: seguido de "Envelhecer e morrer"*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ENNS, Anthony; SMIT, Christopher R. (orgs.). *Screening disability: essays on cinema and disability*. USA: Rowman & Littlefield, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 2006.

GARTNER, Alan; JOE, Tom (orgs.). *Images of the Disabled, Disabling Images*. New York: Praeger, 1987.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Quetzal, 1994.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001. p. 497-557.

HARNICK, Laurie E. Lost and found in translation: the changing face of disability in the film adaptations of Hugo's Notre Dame de Paris: 1482. In: ENNS, Anthony; SMIT, Christopher R. (orgs.). *Screening disability: essays on cinema and disability*. USA: Rowman & Littlefield, 2001. p.87-95.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

KLOBAS, Lauri E. *Disability Drama in Television and Film*. USA: McFarland & Company, 1988.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?* São Paulo: Paulus, 2003.

_____. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LONGMORE, Paul. Screening stereotypes: images of disabled people in television and motion pictures. In: GARTNER, Alan; JOE, Tom (orgs.). *Images of the Disabled, Disabling Images*. New York: Praeger Publishers, 1987. p. 65-78.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Discurso e representação, ou de como os Baloma de Kiriwina podem reencarnar-se nas atuais pesquisas. In: CARDOSO, Ruth (org.). *A aventura antropológica: teoria e pesquisa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p.127-140.

MARKOTIC, Nicole. Disability the viewer: perceptions of disability in Tod Browning's *Freaks*. In: ENNS, Anthony; SMIT, Christopher R. (orgs.). *Screening disability: essays on cinema and disability*. USA: Rowman & Littlefield, 2001. p.65-72.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974. v. 2, p.209-233.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates).

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. 7. ed. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro, Abrasco, 2000.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. v.1.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 34, 2002.

NORDEN, Martin F. *The cinema of isolation: a history of disability in the movies*. New Jersey: Rutgers University, 1994.

NOVAES, Adauto. O fogo escondido. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. p.11-18.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

POINTON, Ann; DAVIES, Chris. *Framed: interrogating disability in the media*. England: British Film Institute, 1997.

- RIBAS, João B. Cintra. *O que são pessoas deficientes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RILEY II, Charles A. *Disability and the media: prescriptions for change*. USA: University of New England, 2005.
- SÁ, Celso Pereira. *Núcleo central das representações sociais*. 2.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. 27.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1984.
- SANTAELLA, Lucia. *Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SHILDRICK, Margrit. *Posthumanism and the monstrous body*. In: *Body & Society*, UK: Sage Publications, v. 2, n. 1, mar. 1996. p.1-15.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.
- STEELE, Valerie. *Fetichismo: moda, sexo e poder*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figuração do outro na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- VILLAÇA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad/CNPq, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ARTIGOS:

AVELLAR, José Carlos. *O cego às avessas*. revista *Mirada de Tres Mundos*, jan-jun 1990, La Habana, p. 33-50. Disponível em: <www.escrevercinema.com/O_cego_as_avessas.htm>. Acesso em: mar. 2008.

BOSCOV, Isabela. Da arte de manipular. *Revista Veja*, São Paulo, n.1940, p. 109, 25 jan. 2006.

CRUZ, Renata, *et al.* Síndrome de Proteus: relato de dois casos e revisão de literatura. *Revista Brasileira de Ortopedia*, v. 34, n. 4, p. 299, abr. 1999.

LOPES, Adriana Dias. Um passo adiante. *Revista Veja*, São Paulo, n.2039, p. 92-94, 19 dez. 2007.

FILMOGRAFIA:

FELIZ ano velho. Roteiro e direção: Roberto Gervitz. Elenco: Marcos Breda, Malu Mader, Eva Vilma, Marco Nanini, Carlos Loffler, Odilon Wagner, Alfredo Damiano, Augusto Pompeo, Betty Gofman. Fotografia: César Charlone, direção de arte: Clóvis Bueno. Montagem: Galileu Garcia Jr., Música: Luiz Henrique Xavier. Produção executiva: Cláudio Kahns. Universal Pictures, com produção de Tatu Filmes. 1987. (105 min.). Adaptação livre da obra de Marcelo Rubens Paiva.

O CEGO que gritava luz. Roteiro e direção: João Batista de Andrade. Elenco: Tônico Pereira, Luciano Porto, Roberto Bomtempo, Carmem Moretzsohn e Murilo Grossi., Produtora: Assunção Hernandes. Diretor de arte: Vinicius Andrade. Fotografia e câmera: Jorge Monclar. Diretor de som: Juarez Monclar. Trilha musical: Fernando Andrade. Montagem: Cristina Amaral. 1996. (73 min.).

CRIME delicado. Direção: Beto Brant. Elenco: Marco Ricca, Lilian Taublib, Felipe Ehrenberg, Maria Mandella. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant, Marco Ricca, Maurício Paroni di Castro e Luis Francisco C. Filho. Direção de fotografia e câmera: Walter Carvalho. Direção de arte: Marcos Pedroso. Direção de produção: André Montenegro. Trilha sonora: Caco Faria e Álvaro Fernando. Drama Filmes; MG Ricca Produções. 2005. (87 min.)