

# A FICCIONALIZAÇÃO DA NORMALIDADE E AS TECNOLOGIAS DE PODER SOBRE A VIDA<sup>1</sup>

Érica Danielle Silva

Universidade Estadual de Maringá  
Universidade Estadual do Paraná

**Resumo:** Este trabalho tem como temática o investimento discursivo cinematográfico sobre o corpo com deficiência na contemporaneidade. Sob os fundamentos teórico-metodológicos erigidos por Michel Foucault, nosso objetivo, neste texto, é tomar o filme *Intocáveis* (2012) como materialidade discursiva que propicia a reflexão sobre as formas de ver e de enunciar a normalidade próprias às tecnologias políticas do corpo. Desse modo, buscamos demonstrar que os percursos discursivos que constroem a trajetória dos personagens principais na produção marcam o modo como a ficcionalização do corpo com deficiência, na e pela prática cinematográfica, produz regularidades que regem a discursivização da norma como política de vida na ordem contemporânea.

**Palavras-chave:** Norma; tecnologias de poder; sujeito com deficiência; ficcionalização cinematográfica.

**Résumé:** La fictionnalisation de la normalité et les technologies du pouvoir sur la vie. Cet article a pour thème l'investissement du discours cinématographique sur le corps handicapé à l'époque contemporaine. Sous les fondements théoriques et méthodologiques érigés par Michel Foucault, notre objectif dans ce texte est de prendre le film *Intouchables* (2012) comme une matérialité discursive qui fournit une réflexion sur les formes de voir et de dire la normalité aux technologies politiques de les corps. Ainsi, nous démontrons que les routes discursives qui construisent la trajectoire des personnages principaux dans la production marquent la façon comme la fictionnalisation du corps handicapé, dans e pour la pratique cinématographique, produit régularités qui régissant la discursivization de la norme comme politique de la vie dans l'ordre contemporain.

**Mots clés:** Norme; technologies du pouvoir; handicapé; fictionnalisation cinématographique.

---

<sup>1</sup> As reflexões empreendidas neste artigo resultam do percurso de pesquisa traçado no Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM (GEDUEM/CNPq) e das análises que têm sido desenvolvidas a partir do Estágio Sanduíche de doutorado na *Sorbonne Nouvelle Paris 3*.

Considerar a norma como política de vida emerge das problematizações acerca das práticas discursivas sobre o sujeito com deficiência<sup>2</sup>, construídas a partir de uma genealogia de (in)visibilidades de um corpo marcado por lugares de irrupções históricas e de inscrições de práticas institucionais. Consideramos, nessa perspectiva, a existência de campos de emergência discursiva que promovem a circulação de regimes de visibilidade e de enunciação sobre esse corpo de modo intenso e singular, na contemporaneidade. Destaca-se, dentre eles, a prática cinematográfica, cuja forma material verbo-visual se utiliza de estratégias, procedimentos e táticas para produzir verdades sobre esse sujeito que põe em foco e faz, conseqüentemente, ver, dizer e institucionalizar os sujeitos. É sobre essa prática que propomos nossas reflexões neste texto.

Para conduzir nossas observações, elegemos o filme francês *Intouchables* (Doravante *Intocáveis*, 2011), dirigido por Eric Toledano e Olivier Nakache. *Intocáveis* é um filme baseado na história de Philippe Pozzo di Borgo, herdeiro de uma família aristocrata francesa, que fica tetraplégico depois de um acidente de parapente. O foco do filme, entretanto, não é abordar o período do acidente, mas mostrar a essência do relacionamento entre Philippe (François Cluzet) e seu cuidador Abdel Sellou, que na produção se chama Driss (Omar Sy). Destacaremos alguns atravessamentos discursivos que, no filme, retomam outras dimensões da deficiência e trazem à tona pontos de convergência que nos levam a

<sup>2</sup> Elegemos para este estudo a expressão “sujeito com deficiência” para nos referirmos ao nosso objeto de estudo. Por sujeito, entendemos que não se trata de um ser empírico, mas uma construção historicamente realizada pelas práticas discursivas. Consideramos que “deficiência” é qualquer alteração física, mental ou genética, congênita ou adquirida, que impeça, total ou parcialmente, que um sujeito gerencie, por si mesmo, as relações de convivência social, temporariamente ou permanentemente. Essa noção de “sujeito com deficiência” possibilita a visibilidade de seus “corpos com deficiência”, instância que se localiza tanto no nível individual como coletivo, tornando-se ponto de articulação entre o nível anatômico e político.

compreensão do entrelaçamento entre o corpo, a norma, a vida e o poder.

Nosso objetivo é, então, tratar esse exemplar do cinema contemporâneo como materialidade discursiva que propicia a reflexão sobre as formas de ver e de enunciar a normalidade próprias às tecnologias políticas do corpo. Desse modo, buscamos demonstrar que os percursos discursivos que constroem a trajetória dos personagens principais na produção marcam o modo como a ficcionalização do corpo com deficiência, na e pela prática cinematográfica, produz regularidades que regem a discursivização da norma como política de vida na ordem contemporânea.

Desse modo, há três pontos que balizam nossa observação das irrupções discursivas sobre a norma. O primeiro deles é a condição de possibilidade para a visibilidade de um sujeito com deficiência física no cinema e o modo como sua história real é (re)construída na produção, por meio de um deslocamento da noção de deficiência, que se estende para o âmbito social. São as condições de emergência e de (co)existência enunciativa que inscrevem modos de gestão desses corpos e colocam em jogo o agenciamento do que pode e deve ser dito sobre eles.

A segunda questão diz respeito às relações dicotômicas que constituem a construção dos sujeitos-personagens, consideradas como feixes de sentidos que possibilitam visualizar, na dispersão do arquivo, pontos de regularidade que, mesmo heterogêneos e instáveis, permitem apreender uma rede de relações que constitui uma prática discursiva sobre a norma. E, por fim, o terceiro ponto funda-se na emergência da construção de subjetividades que se fundamentam em espaços de pertencimento movidos por possibilidades de existência outras. Trata-se do exercício da transformação de condutas pessoais como agente que define o lugar que cada sujeito ocupa no espaço social.

A construção da discursivização desses corpos com deficiência, proposta nesse empreendimento, a partir dessas três questões, se configura como um ponto de articulação entre os níveis biológico e político, sob o regime da tecnologia da biopolítica,

caracterizada pelo poder de “causar a vida ou *devolver* à morte” (FOUCAULT, 2009a). É por meio desse conceito que pretendemos explorar os dispositivos verbo-visuais que organizam a visibilidade e a enunciabilidade da espessura filmica, cuja produção, pelas lentes discursivas foucaultianas, se dá de forma “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2007b, p.9).

### **Condições de possibilidade para práticas de visibilidade do corpo com deficiência no cinema**

Pautando-nos nos pressupostos teórico-metodológicos foucaultianos, atribuir um *status* de objeto ao corpo com deficiência significa limitar seu regime de existência, o que implica considerar suas condições de possibilidade, de emergência e de existência. Quando tomamos esse corpo como objeto do discurso cinematográfico temos, então, na historicidade dessa prática, um conjunto de relações que formam diversos regimes de visibilidade desse objeto, que estão em consonância com as variáveis vigentes em formações históricas específicas. Delinear esses regimes permite asseverar que o cinema é um espaço institucional que, por meio da escritura filmica, organiza signos em torno de contingências históricas, culturais e econômicas e, ao mesmo tempo em que são constituídas por regimes de verdade, também os valorizam, os (re)distribuem e os atribuem à sociedade.

Importa destacar que perceber essas diferentes condições que permitem que alguma coisa seja dita sobre o objeto se deve aos discursos verdadeiros que circulam em uma dada sociedade, em um período determinado. Segundo Foucault (2007d, p. 12),

cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz

funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.

Ao fazer um levantamento desses diferentes regimes de verdade acerca do sujeito com deficiência no campo cinematográfico, encontramos algumas formas de enunciabilidade: o mendigo, o vilão, o veterano de guerra curado, o monstro (os *freaks*) o anormal “humanizado” (cf. SILVA, 2014). A partir da segunda metade do século XIX, significativas rupturas discursivas constituem essas formas de representação, promovidas pelo pós-Guerra e pelo ativismo dos grupos minoritários que começam a entrar em cena pela defesa de seus direitos civis. Os sujeitos com deficiência clamavam, dentre outras ações, por uma legislação que favorecesse programas de reabilitação e de estruturas arquitetônicas favoráveis à acessibilidade. Segundo Silva (1987), essa busca por serviços de assistência se deve não só ao progresso da ciência e à sua aplicação em diversos campos, mas ao engajamento de vários setores da sociedade em prol do bem-estar comum.

Esse movimento político por melhores condições de vida é incorporado ao cinema na medida que a deficiência passa a ser representada como parte da vida de suas personagens, não mais enfatizando a cura física ou psicológica. Segundo Norden (1994), os cineastas começaram, nesse momento, a tratar as personagens como alguém que tem uma deficiência, mas que seus conflitos das narrativas se davam mais pela relação com outras questões do que pela reabilitação ou pelos conflitos internos da personagem por causa da deficiência. Isso não significa que essa forma de visibilidade e de enunciabilidade estão isentas de contradições. Qualquer produção cinematográfica que escolha abordar a questão da deficiência precisa fazer escolhas delicadas, já que deve estar de acordo com o regime de verdade válido em seu contexto social e cultural. O

que queremos destacar é que a indústria cinematográfica passa a fornecer representações razoavelmente positivas de pessoas com deficiência, a partir de 1980, como consequência de reestruturações econômicas, tecnológicas e filosóficas significativas.

É a partir dos anos 2000 que essas produções se intensificam e tendem a construir personagens com dramas mais leves, decorrentes de questões mais amplas e não apenas da deficiência. (Novas) subjetividades e o cuidado de si perpassam as narrativas, diante de uma rede complexa de memórias discursivas que se quer desvanecer. Essa rede é formada por fios cada vez mais longos, que se entrelaçam de forma cada vez mais complexa. Os “nós” dessa rede se formam no cruzamento e nas movências dos sujeitos em lugares de irrupção em que acontecimentos discursivos aparecem. Além dos acontecimentos já citados anteriormente – as intervenções médicas, os movimentos sociais e as Grandes Guerras – há iniciativas legais que apontam para a proliferação de condutas sobre os sujeitos com deficiência.

No contexto francês, local de produção do filme *Intocáveis*, um texto publicado no jornal *Le Figaro*<sup>3</sup>, por exemplo, mostra alguns dados da pesquisa realizada pelo *Institut français d'opinion publique* (Ifop) que aponta para uma mudança no modo como a população vê a deficiência, principalmente a partir de 2005, ano em que se intensificam as campanhas de sensibilização e que também promulga-se a lei nº 2005-102<sup>4</sup>, de 11 de fevereiro de 2005, que estabelece a igualdade de direitos, de oportunidades e de cidadania das pessoas com deficiência. Trata-se de instâncias do saber, do poder e de subjetividade que redimensionam as políticas de controle da vida da população, microfisicamente em nosso cotidiano. Nas palavras de Foucault,

essas relações são estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos,

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

*Intocáveis* é uma produção representativa nessa prática e se torna um nó na rede: a unidade do filme é variável e relativa e “só se constrói a partir de um campo complexo de discursos” (FOUCAULT, 2007a, p. 26). Na adaptação da história de Philippe Di Borgo uma tática significativa de expansão desses campos discursivos é a questão racial. É imprescindível destacar que a representação de Abdel por um ator negro é perpassada, nas condições de possibilidade do filme, por um debate político acerca da situação dos imigrantes africanos nas periferias francesas, que se rebelaram durante o governo Sarkozy (2007 – 2012) contra a falta de emprego e perspectiva. O fato de a França contemporânea estar em processo de transformação devido ao número elevado de imigrantes no país é um elemento importante enquanto condição de possibilidade favorável para a produção e circulação do filme. Além disso, a produção se torna universal, visto que a conturbada situação dos imigrantes se estende a vários outros países.

Desse modo, o filme converge para a fragilidade da condição humana. Não para a fragilidade de um sujeito com deficiência física, dependente e indefeso, mas para diferentes modos de fragilidade que atingem sujeitos “normais” fisicamente, como a pobreza, no caso do personagem Driss. E uma das estratégias que se destacam na construção dessas relações é ter o humor como sustentação de histórias que, *a priori*, são dramáticas, tanto em relação à tetraplegia como a falta de recursos.

<sup>3</sup> MALLEVOÛE, Delphine de. “Intouchables” a modifié le regard sur le handicap. *Le figaro*, Paris, s/n, 07 nov. 2012.

<sup>4</sup> Reforma da lei de orientação em favor das pessoas com deficiência de 1975.

**Estratégias de visibilidade e de enunciabilidade do corpo em *intocáveis***

A presença da oposição entre um sujeito branco e um sujeito negro, como personagens principais é uma relação que atravessa grande parte das discrepâncias sociais e políticas. Ela nos é apresentada logo nas primeiras cenas da trama<sup>5</sup>. Em plano aproximado e com o movimento de *travelling* horizontal da câmera, o plano apresenta os pés de algumas pessoas. As três primeiras estão com sapatos escuros e podemos observar uma parte das calças, estilo social. A quarta pessoa, porém, está com tênis branco e calça *jeans*. Ao chegar nesse sujeito, a câmera, com um movimento de *travelling* vertical, mostra sua identidade: um jovem negro, cabisbaixo, que, ao fazer movimentos repetitivos com as mãos demonstra ansiedade. Na continuidade dos planos, a percepção do ambiente é feita por um plano geral. O rapaz observa o ambiente, olha para os homens sentados ao seu lado e para os móveis e peças decorativas que compõem o espaço, que aponta para uma sala requintada.

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

Nessa relação entre o corpo e o espaço, temos a transgressão desse corpo negro para um lugar que não é a ele destinado.

<sup>5</sup> O início da narrativa de *Intocáveis* conta com a técnica do *flashforward*, por meio da qual temos a interposição de uma cena que representa um fato que ocorrerá no futuro, após uma sequência de eventos. Neste momento, quando nos referimos às “primeiras cenas da trama” estamos nos referindo as cenas posteriores ao *flashforward*, que marcam o início da narrativa de modo cronológico; aquilo que seria o “tempo presente”.

Historicamente, um sujeito negro é um sujeito pobre, ex-presidiário, morador da periferia. Para Orlandi (2004), os espaços estão revestidos de sentido e fazem parte do processo de significação, e “os homens, sendo seres simbólicos e históricos, os textualizam pela maneira mesma como nele se deslocam, se inscrevem, investidos de sentidos. Corpos com suas materialidades significantes” (ORLANDI, 2004, p. 123).

Esses corpos negros têm espaços demarcados no imaginário social e quando se encontra no espaço que não lhe é destinado, fora do “padrão” esperado – representado pelos demais candidatos ao emprego e pelo ambiente em que estão inseridos –, torna-se uma ameaça. Movimento que se assemelha àquele citado por Orlandi, ao se referir à migração das marcas ritualísticas da identidade:

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

Inicia-se, a partir de então, a construção de relações significativas em torno dos corpos “intocáveis”, seja pela deficiência física, seja pela marginalização dos imigrantes na França, que se aproxima da classe dos intocáveis na Índia. Para construir a oposição entre esses dois lugares, são utilizadas algumas estratégias. Uma delas é a predominância nas cores quentes ao mostrar a casa do milionário Philippe e nas cores frias na representação da periferia, onde mora Driss. Esse contraste é claramente visível nas sequências em que Driss vai até a casa da tia e quando retorna à casa de Philippe e conhece a mansão e a rotina do patrão.

Outro elemento que corrobora com a demarcação desses dois espaços tão opostos é o conhecimento e as formas de valoração de diferentes estilos musicais e outras formas de arte. É inegável que a trilha sonora de

*Intocáveis* potencializa várias cenas do filme. Uma delas é quando Driss conhece o banheiro privativo que terá na mansão, completamente oposto ao banheiro da casa da tia. Esse plano é potencializado pela dimensão sonora, com a *Ave Maria* de Schubert. Mas, para além dessa função de potencialização, a música é perpassada pela ordem simbólica que sustenta a narrativa. Temos, assim, outra dicotomia: o erudito/clássico x popular.

Por um lado, a música clássica, símbolo de intelectualidade, é atribuída à classe alta da sociedade. Logo, no filme, esse estilo de música é utilizado para caracterizar a personagem de Philippe que diz ser especialista em Berlioz, faz fisioterapia ouvindo *Ave Maria*, de Schubert, vai à ópera e em seu aniversário uma pequena orquestra se apresenta. A música erudita, representada pelas composições de Chopin, Bach, Vivalde e Ludovico Einaudi é, portanto, símbolo da classe aristocrática, da riqueza e da cultura. Por outro lado, Driss, que tem antecedentes criminais, fuma maconha e carrega uma história de dificuldades na periferia, gosta do estilo folk, soul e R&B, representados pelas músicas de Terry Callier e Earth, Wind & Fire.

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

Importa destacar que ao ressaltar essas dicotomias, buscamos pelo reagrupamento dos enunciados, a partir da definição de campos de possibilidade estratégicos. Ao

serem tomados a partir dos pressupostos discursivos foucaultianos, esses campos permitem a construção de percursos temáticos que trazem à tona configurações significantes que produzem sentidos na espessura fílmica. Logo, devemos tratar as dicotomias não mais como oposições, mas sim como feixes de relações, cujas estratégias possibilitam determinar pontos de divergência conceituais que coexistem a partir das posições que o sujeito do discurso ocupa em relação ao domínio de objetos de que fala. Dessa forma, filiando-nos à Foucault (2007a, p. 81), “existe um sistema vertical de dependências: todas as posições do sujeito, todos os tipos de coexistência entre enunciados, todas as estratégias discursivas não são igualmente possíveis, mas somente as que são autorizadas pelos níveis anteriores”.

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

Esse fenômeno acentua-se à medida que ele é formado por lugares institucionais dispersos e heterogêneos. Nesse processo de escritura de si, os sujeitos são objetivados por diversos domínios que constroem, por sua vez, o que pode e o que não pode existir na prática da representação da normalidade na espessura cinematográfica. Ancorados nessas condições da ordem da linguagem e da ordem da história que atribuem existência singular às espessuras fílmicas, desloca-se a concepção de um corpo biológico para a de um corpo simbólico e investe-se em uma maquinaria política de produção de subjetividades

(individuais e coletivas) e de normalização conforme uma ordem moral, social e discursiva. É sobre essas subjetividades que trataremos a seguir.

### **A construção de subjetividades: espaços de pertencimento, experiência de si e verdade**

Tomando os dois sujeitos representados pelos personagens Philippe e Driss como objetos do discurso historicamente constituídos por sua exterioridade, o modo como seus espaços de pertencimento foram construídos no filme funcionam como estratégia para que os sujeitos façam a experiência de si mesmos, a partir de jogos de verdade. Essa construção de subjetividades contínuas e múltiplas, se dá, portanto, tanto quanto produto de determinações históricas como deslocamento íntimo.

Afim de visualizarmos a materialização dessa experiência de si em *Intocáveis* partiremos das funções das personagens na narrativa, elencadas por Jullier (2012). Embora não sejam categorias do campo discursivo, elas nos auxiliarão a organizar esses espaços de pertencimento produtores de subjetividades.

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

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

Trata-se de uma desestabilização também discursiva, em que mais uma vez podemos acionar o investimento de sentidos que envolvem esse corpo ao se deslocar e corromper as práticas sociais que o historiciza (ORLANDI, 2004). Faz parte da memória discursiva, que constitui um corpo com deficiência física, o apagamento do sujeito de desejo. No filme, coloca-se em circulação outros elementos, dentre eles a sexualidade, que aparecem em discursos que são incorporados à genealogia do corpo com deficiência próprias à inscrição dos saberes e poderes na contemporaneidade. Essa forma de irrupção dos discursos sobre a sexualidade desses sujeitos pode, por exemplo, se entrelaçar a outras materialidades fílmicas, como por exemplo os filmes *The sessions* (EUA, 2012), *Gabrielle* (Canadá, 2013), *Hasta la Vista!* (Bélgica, 2011).

Já o papel profissional e familiar, por sua vez, é determinante na trama de *Intocáveis* visto que devido a eles a narrativa ganha impulso. É interessante observar o papel ativo de Driss tanto em relação a sua família como em relação à família de Philippe durante toda a trama. Driss, logo no início demonstra preocupação com o primo ao vê-lo descer de um carro preto, ao chegar em casa. É ele que, a pedido da irmã, vai tirar o irmão da cadeia e que alerta Philippe sobre o comportamento de sua filha adotiva – e vibra quando ele toma uma atitude. É ele também que encontra a filha de Philippe chorando por causa do término de seu namoro e depois dá um susto no rapaz e o “obriga” a levar *croissants* todos os dias pela manhã para a ex-namorada. E é

esse papel familiar de Driss que acarreta a mudança da função familiar de Philippe, que até então não desempenhava de forma enérgica seu papel. É graças ao alerta de seu cuidador, que Philippe muda sua postura em relação à filha, única representante de sua família no filme. A família é, nessa perspectiva, um efeito de verdade que fundamenta a composição narrativa e discursiva desse filme, uma vez que funciona como agente de operacionalização de relações de poder: ela tem problemas e é também produtora de condutas e atitudes (negativas ou não). Enquanto microestrutura de poder, a instituição família atravessa, caracteriza, constitui e produz subjetividades.

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

Essa atitude de afronta ao patrão também pode ser visualizada em outros momentos. Driss faz colocações que poderiam desestabilizar a relação, como por exemplo nas proposições “você não conhece nada de música”; “Você está acostumado a tragédias/dramas, eu não” ou ainda quando Philippe questiona se ele não se incomodava em receber ajuda o tempo todo, referindo-se ao seguro desemprego e ele responde: “Não, e você?”.

Discursivamente, essas funções são lugares de enunciação, já que os sujeitos “intocáveis” são aqueles que (se) significam “dentro de um quadro histórico, determinado por relações exteriores” a eles do qual não são a origem nem do dizer nem do fazer (MILANEZ, 2013). Os lugares de enunciação dos protagonistas demonstram a inscrição e intervenção social do que, a princípio, seriam suas experiências mais íntimas, revelando, assim, o cuidado consigo mesmo e com o outro, que define as condutas pessoais e sociais da convivência com as (a)normalidades.

### **As instâncias do visível e do enunciável no discurso cinematográfico e as tecnologias políticas do corpo**

O corpo com deficiência materializado em produções cinematográficas revela complexas relações entre o que é dito (é visível por meio do dispositivo cinematográfico) e o que é enunciado (plano da invisibilidade) e ao selecionar determinadas estratégias, procedimentos e táticas são produzidos padrões de normalidade. O funcionamento discursivo da linguagem cinematográfica, posta desta forma, indica que os elementos significativos são produzidos por uma posição-sujeito que ocupa um lugar institucional, perpassado por regras sócio-históricas que definem e possibilitam sua enunciação. A mecânica deste quadro enunciativo-discursivo aponta para a noção de acontecimento, para o qual o novo não é o que é dito, mas o modo como ele é (re)produzido, representado e enunciado. De um lado a materialidade repetível do enunciado, de outro a enunciação como “acontecimento que não se repete; tem uma singularidade situada e datada que não pode reduzir” (FOUCAULT, 2007a, p.114).

Para Zabunyan (2011), o cinema está em sintonia com o projeto arqueogenealógico, na medida em que pode promover a compreensão de uma série, sem nunca pretender fixar os atributos inesgotáveis do acontecimento que ele contém. As produções fílmicas participam, com estratégias próprias,

na problematização de um fragmento da história, fazendo com que o acontecimento discursivo imanente permaneça instável, evasivo. O autor acrescenta que esse olhar atende aos requisitos de uma prática histórica e garante a constituição de séries em torno de problematizações que podem mudar nossa relação com o passado, isto é “ficar na história”. E, essa é, sem dúvida, uma das tarefas essenciais do cinema: “[...] uma série de séries que formam uma teia de problematizações do nosso tempo” (ZABUNYAN, 2011, p. 43, tradução nossa)<sup>6</sup>. O cinema é, desse modo, um espaço material de entrecruzamentos discursivos que sustentam a leitura da realidade. É nesse sentido que os dispositivos teórico-metodológicos da Análise do Discurso, erigidos por Foucault, contribuem para tratarmos do processo de produção cinematográfica como um processo discursivo, cuja linguagem agencia os modos de representar e interpretar o real.

Deleuze (2005, p. 58) assinala que, no método foucaultiano, uma formação histórica “não preexiste aos enunciados que a exprimem, nem às visibilidades que a preenchem”. São dois aspectos interdependentes em que, de um lado, cada formação histórica implica em uma distribuição entre o visível e o enunciável e, de outro lado, a variação no modo e no regime, respectivamente, de acordo com as descontinuidades das formações históricas.

São nos entremeios dessa correlação entre a formação histórica, o dizível e o enunciável, e as relações de poder implicadas nesse processo, que mobilizamos a ficcionalização do corpo com deficiência pelo cinema, em sua historicidade. Para tanto, problematizamos o modo como o cinema, tomado por sua essência comparativa com a realidade, pode autorizar um pensamento verdadeiro de uma formação histórica. Nossa hipótese, sustentada pelas ponderações de Deleuze, é a de que, se os enunciados são inseparáveis de regimes e as visibilidades são inseparáveis

das máquinas<sup>7</sup>, o cinema é um campo artístico institucionalizado que coloca a (a)normalidade “em evidência”: toma o corpo como objeto de discurso e torna suas visibilidades perceptíveis e seus enunciados dizíveis/enunciáveis, produzindo e/ou assegurando, assim, o verdadeiro de uma época.

Desenham-se nesses “processos do verdadeiro” (DELEUZE, 2005), produzidos pela disjunção entre o que é visível e o que é enunciável, duas possibilidades de abordagem entre o ver e o dizer o corpo com deficiência pelo cinema. Os recortes apresentados neste texto demonstram que, por um lado, sob a perspectiva da visibilidade, vislumbramos a espetacularização da intimidade do sujeito com deficiência a partir de amostras de suas histórias, de suas necessidades e de seus afetos. Essa forma de visibilidade se constrói, também, pelas posições de sujeito ocupadas – materializadas nas funções desempenhadas pelas personagens – que demonstram a formação história na qual estão fixados.

Já sob a perspectiva do enunciado, esses procedimentos de linguagem marcam a formação histórica contemporânea, filiando-se, conseqüentemente ao regime de verdade que sustenta o dizer sobre o corpo, sobretudo a partir das políticas inclusivas vigentes. Por meio de diferentes estratégias de representação, as materialidades convergem para a visibilidade desses corpos e promovem, com isso, discussões e reflexões na sociedade em geral, ultrapassando, assim, a função de mero entretenimento. E, é por meio da espetacularização da intimidade dos sujeitos, lugar esse sempre politicamente significado, que se busca (re)produzir o verdadeiro de uma época.

Nessa genealogia, as formas de representação que predominam no cinema são (re)formuladas com finalidades estratégicas, intervindo nas relações de saber-poder sobre a

<sup>6</sup> “[...] une série de séries qui forme l'écheveau des lignes de problématisations de notre temps” (ZABUNYAN, 2011, p. 43).

<sup>7</sup> “Máquina” é entendida por Deleuze (2005, p. 67) como “uma reunião de órgãos e de funções que faz ver alguma coisa”. São exemplos explorados por Foucault o quadro *Las meninas*, de Velásquez, o quadro *La trahison des images*, de René Magritte, o Panóptico e as práticas de autópsia da Medicina.

normalidade, seja para direcioná-las, para bloqueá-las ou para estabilizá-las. A espessura fílmica atende, dessa forma, em seu nível discursivo, a diferentes imperativos estratégicos que formam dispositivos de controle. Descontinuidade e regularidade aparecem, nessa perspectiva, como elementos de análises genealógicas do poder, que nas investigações foucaultianas possuem uma espécie de “funcionalidade”. Para Foucault, o poder não se restringe ao Estado, mas funciona como uma maquinaria que se dissemina e perpassa toda a estrutura social e que pode ser encontrada na articulação de poderes locais, fator indispensável para a eficácia do exercício do poder (FOUCAULT, 2007c).

Trata-se de relações de poder que constituem sistemas institucionais que mantêm o poder sobre a vida, cujos mecanismos conheceram profunda transformação a partir do século XVIII. O poder de soberania – “o velho direito de *causar* a morte ou *deixar* viver” foi substituído por uma série de intervenções e controles reguladores: uma biopolítica da população, caracterizada pelo poder de “causar a vida ou *devolver* à morte” (FOUCAULT, 2009b, p. 152).

Em *Intocáveis*, tendo como referência o deslocamento da noção de deficiência para o âmbito social e a produção de subjetividades, uma das consequências desse poder que promove a vida na ordem do saber e nas estratégias do poder é a instauração da norma (FOUCAULT, 2008). Pela perspectiva dos dispositivos de regulamentação, caros à biopolítica, ao mesmo tempo em que o poder tenta homogeneizar as diferenças entre o que é normal e anormal, ele individualiza e permite que as diferenças se tornem úteis e se ajustem umas às outras, identificando-se, desse modo, curvas de normalidade. A norma consegue, dessa forma, estabelecer um vínculo entre o elemento disciplinar do corpo individual – aquilo que se pode aplicar a um corpo – e o elemento regulador que deseja gerir a população. Forma-se, nessa perspectiva, um pensamento econômico-político em que aquele que governa sabe dizer

“sim” aos desejos da população e que instaura as tecnologias disciplinares e regulamentadoras, desde o corpo até a população.

Na contemporaneidade, o conceito de biopolítica reclama por outros desdobramentos, tendo em vista a ramificação de dispositivos de produção e circulação de imagens. Os regimes de existência da deficiência no cinema, conforme vimos a partir de *Intocáveis*, aponta para a operacionalização social de práticas regulamentadoras por meio de instrumentos audiovisuais e tecnológicos. A partir de uma dimensão estética, em sua versão contemporânea, é possível pensar a biopolítica como uma forma de poder que investe na reordenação da experiência sensível, nos induzindo, pela espessura cinematográfica, a outro espaço-tempo de circulação e de (re)produção dos corpos, operacionalizado deslocamentos simbólicos a serviço das demandas por liberdade e por prazer. O discurso cinematográfico é, portanto, uma das formas institucionais que viabiliza a validação da vida ordinária, por meio das quais a deficiência se virtualiza, se espetaculariza, se diferencia, se normaliza. Trata-se, portanto, da norma como política de vida, cuja gestão (re)produz a emergência de irrupções discursivas.

## Referências

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia Sant’Anna Martins; revisão da tradução Renato Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 15.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007b. (Coleção Leituras Filosóficas).

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007d.

\_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo.** Trad. Jorge Coli. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I: A vontade de saber.** Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 19. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009a.

\_\_\_\_\_. Anti-retro In.: \_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009b, p. 330-345. (Coleção Ditos e Escritos, III)

JULLIER, Laurent. **Analyser un film – De l'émotion à l'interprétation.** Paris: Flammarion, 2012. (Collection Champs arts)

MILANEZ, Nilton. A dessubjetivação de Dolores - escrita de discursos e misérias do corpo-espaco. **Linguagem: Estudos e Pesquisas.** Catalão-GO, vol. 17, n. 2, p. 367-390, jul./dez. 2013

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

ORLANDI, Eni P. Textualização do corpo: a escritura de si. In.: \_\_\_\_\_. **Cidade dos Sentidos.** Campinas, SP: Pontes, 2004.

SILVA, Érica Danielle. Regimes de existência da anormalidade no cinema: desdobramentos do visível e do enunciável na prática da biopolítica. In.: SILVA, Érica D.; TASSO, Ismara (Orgs.). **Lingua(gens) em discurso:** a formação dos objetos. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014. (Coleção Linguagem e Sociedade, Vol. 7)

ZABUNYAN, Dork. Ce que peut un film: Foucault et le savoir cinématographique. In.: MANIGLIER, Patrice; ZABUNYAN, Dork (orgs.). **Foucault va au cinema.** France: Bayard Éditions, 2011. (Collection Logique des images)

## Filmografia

GABRIELLE. Direção: Louise Archambault. Canadá. 2013. 103 min. Color., Son.

HASTA LA VISTA. Direção: Geoffrey Enthoven. Título em Português: Hasta la vista: Venha como você é. Bélgica, 2011. 115 min. Color., Son.

INTOUCHABLES. Direção: Eric Toledano e Olivier Nakache. Título em Português: Intocáveis. França, 2011. 112 min. Color., Son.

SESSIONS, The. Direção: Bem Lewin. Título em Português: As sessões. EUA. Distribuição: Fox Filmes, 2012. 98 min. Color., Son.

*Recebido em: 20 de abril de 2015.  
Aceito em: 13 de maio de 2015.*