



CATARINA AMORIM DE OLIVEIRA ANDRADE

**Corpos e paisagens:
Construção de memória e identidade em imagens e narrativas do
cinema de Claire Denis e Abdellatif Kechiche**

Recife
2016

CATARINA AMORIM DE OLIVEIRA ANDRADE

**Corpos e paisagens:
Construção de memória e identidade em imagens e narrativas do
cinema de Claire Denis e Abdellatif Kechiche**

Tese apresentada como requisito final para a obtenção do título de doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco sob a orientação da professora doutora Ângela Freire Prysthon.

Linha de Pesquisa: Estética e Culturas da Imagem e do Som.

Recife
2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

A553c	<p>Andrade, Catarina Amorim de Oliveira</p> <p>Corpos e paisagens: construção de memória e identidade em imagens e narrativas do cinema de Claire Denis e Abdellatif Kechiche / Catarina Amorim de Oliveira Andrade. – Recife, 2016.</p> <p>208 f.: il., fig.</p> <p>Orientadora: Ângela Freire Prysthon.</p> <p>Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2016.</p> <p>Inclui referências.</p> <p>1. Cinema francês. 2. Intercultural cinema. 3. Pós-colonialismo. 4. Identidade e memória. I. Prysthon, Ângela Freire (Orientadora). II. Título.</p> <p>302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2016-220)</p>
-------	--

Autora: Catarina Amorim de Oliveira Andrade

Título: Corpos e paisagens: Construção de memória e identidade em imagens e narrativas do cinema de Claire Denis e Abdellatif Kechiche.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito final para obtenção do título de doutora, sob orientação da professora doutora Ângela Freire Prysthon.

APROVADO EM:30/09/2016

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon

Membro interno: Prof. Dr. Rodrigo Carreiro

Membro interno: Prof. Dr. Stephen Bocskay

Membro externo: Prof. Dra. Daiany Ferreira Dantas
(Universidade Estadual do Rio Grande do Norte)

Membro externo: Prof. Dra. Elaine Fernandes
(PPG em Psicologia / Universidade Federal de Pernambuco)

Para minhas filhas, Valentina e Isadora. Por me ensinarem todos os dias algo novo. Por me fazerem conhecer o extraordinário.

Para minha mãe, Corrito. Por seu amor infinito e por nunca me deixar desistir.

Para Bruno, meu companheiro e amigo, por embarcar comigo nessa aventura da vida.

Para todos que acreditam que o “mundo melhor” está dentro de cada um de nós.

Agradecimentos

À minha mãe, pela presença constante, pelo carinho e pela dedicação.

Às minhas filhas, pela paciência e compreensão, pelos abraços e beijos, pelo carinho e amor que me dedicam diariamente.

A Bruno Lins, meu companheiro e amigo, pela paciência e pelo apoio incondicional.

Ao meu pai, irmãos e todos os familiares, pela confiança que depositam em mim.

Às minhas amigas-irmãs, Sophie Lahalle e Isadora Dickie, pela compreensão e incentivo. Por se fazerem presentes mesmo estando longe. Agradeço a Sophie também pela revisão dos resumos em inglês e francês.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE, por viabilizar esta pesquisa.

Aos funcionários e amigos do PPGCOM, Claudia Badaró, José Carlos Gomes e Roberta Bacelar de Melo, pela presteza, gentileza e acolhimento.

Aos colegas e professores do PPGCOM que direta ou indiretamente contribuíram com a pesquisa.

À professora, orientadora e amiga Ângela Prysthon, pela generosidade, disponibilidade, pelo carinho e compreensão.

Aos professores Nina Velasco e Rodrigo Carreiro, pelas contribuições na qualificação.

Ao professor Pap Ndiaye pelas ponderações e comentários sobre a pesquisa.

À Daiany Dantas, que, apesar de o nosso encontro ter sido praticamente à distância, teve a capacidade de animar meu espírito pesquisador.

À professora Elaine Fernandes, pelo convite ao Colóquio ARIC, onde apresentei minha pesquisa para um público composto de pesquisadores franceses que promoveram uma expansão do meu olhar.

À amiga Mariana Pires, pela revisão cuidadosa do texto, pela dedicação e atenção.

Às pessoas que conheci em congressos, especialmente nos encontros da Socine, e que me ajudaram a pensar meu objeto de pesquisa.

Aos alunos que tive ao longo desse percurso e que despertaram em mim questões sobre o conhecimento e a vida. Um agradecimento especial aos alunos da disciplina ‘Cinema Francês e Alteridade’, que me ajudaram a pensar o resgate histórico da pesquisa. E outro à aluna e amiga Malu Aguiar, sempre disposta a ver e falar de filmes.

Também agradeço à Aliança Francesa do Recife por me confiar a direção das

atividades de cinema da instituição. Um obrigado estendido a todos que compartilham comigo nesse espaço suas percepções sobre o cinema francês.

Na impossibilidade de citar todos que me inspiram, incentivam e conversam comigo sobre o cinema e sobre a vida, deixo um agradecimento coletivo, mas não menos especial, a todos os meus amigos. Não acredito que conseguiria chegar aqui sem a presença deles em minha vida.

*Triste de quem vive em casa,
Contente com o seu lar,
Sem que um sonho, no erguer de asa,
Faça até mais rubra a brasa
Da lareira a abandonar!*
Fernando Pessoa

*Uma sociedade onde cada coisa tem seu lugar. Onde cada ser tem tanta
importância quanto o outro. Eu estava sob o encanto desconfiado de que
por trás dessa primeira impressão havia alguma derrapagem.*
Tahar Ben Jelloun, *O último amigo*

*J'viens de là ou on échange, j'viens de là ou on se mélange
moi c'est l'absence de bruits et d'odeurs qui m'derange
J'viens de là ou l'arc en ciel n'a pas six couleurs mais dix-huit
J'viens de là ou la France est un pays cosmopolite.*
Grand Corps Malade, *Je viens de là*

Resumo

Este trabalho apresenta uma reflexão a propósito da presença e das diferentes formas de representação de grupos marginalizados, social e culturalmente, no cinema francês contemporâneo, tendo como *corpus* específico os filmes dos cineastas Claire Denis e Abdellatif Kechiche, e atenta para importantes questões, como a ideia de fronteira na pós-modernidade e aquelas envolvidas no processo de *descolamento-ajustamento*, intrínseco aos constantes trânsitos dos sujeitos que deixam seu local de origem para habitar um outro. Para tanto, pensamos que é essencial procurar entender as transformações sociais, políticas, culturais e estéticas do mundo contemporâneo e sua complexa conjuntura, assim como aprofundar as discussões acerca das construções históricas de suas identidades, especialmente através do conceito de memória (Bergson, 2010). A partir da perspectiva da teoria do pós-colonial (Shohat; Stam, 2003, 2006), (Bhabha, 2007), (Hall, 2003a, 2003b), (Said, 2007, 2011), (Fanon, 2002, 2008) – campo interdisciplinar que envolve história, economia, literatura, cinema etc., e que examina questões do acervo colonial e da identidade pós-colonial –, fizemos, inicialmente, um breve percurso histórico pela filmografia francesa, a fim de estabelecer uma construção da representação da alteridade nesse cinema para, posteriormente, buscar compreender esse Outro representado no cinema francês contemporâneo. Observamos, assim, que as filmografias de Denis e Kechiche fazem parte de um cinema que Laura Marks (2000, 2010) denomina de *intercultural*, uma vez que enfocam a complexidade das novas formas de convívio fixadas na pós-modernidade, apontando para um contexto que não está confinado a uma única cultura, e são capazes de criar novas imagens a partir de uma memória de sentidos. Além disso, os próprios diretores se identificam com mais de uma cultura e, portanto, possuem mais de um repertório cultural. Nesse sentido, empreendemos uma análise comparativa de quatro filmes de cada um dos diretores e observamos se, e de que modo, essas imagens e suas narrativas contribuem para a construção e a consolidação da memória e da identidade francesas.

Palavras-chave: Cinema francês. *Intercultural cinema*. Pós-colonialismo. Identidade e memória.

Résumé

Ce travail propose une réflexion sur la présence et les différentes formes de représentation de groupes marginalisés, socialement et culturellement, dans le cinéma français contemporain, ayant comme corpus spécifique les films des cinéastes Claire Denis et Abdellatif Kechiche, et traite de questions importantes telles que l'idée de frontière dans la postmodernité et les questions liées au processus de *détachement/ajustement*, intrinsèque aux constants transits des personnes qui quittent leur lieu d'origine pour en habiter un autre. Par conséquent, nous pensons qu'il est essentiel de chercher à comprendre les transformations sociales, politiques, culturelles et esthétiques du monde contemporain et sa conjoncture complexe, ainsi que d'approfondir les discussions sur les constructions historiques de leurs identités, en particulier à travers le concept de mémoire (Bergson, 2010). Partant de la théorie post-coloniale (Shohat; Stam, 2003, 2006), (Bhabha, 2007) (Hall, 2003a, 2003b), (Said, 2007, 2011), (Fanon, 2002, 2008) – domaine interdisciplinaire impliquant l'histoire, l'économie, la littérature, le cinéma, et examinant les questions de l'héritage colonial et de l'identité post-coloniale – nous avons, dans un premier temps, réalisé un bref parcours historique de la filmographie française afin d'établir une construction de la représentation de l'altérité dans ce cinéma, pour ensuite chercher à comprendre cet Autre représenté dans le cinéma français contemporain. Nous avons ainsi noté que les filmographies de Denis et Kechiche font partie d'un cinéma que Laura Marks (2000, 2010) appelle interculturel, étant donné qu'elles donnent à voir la complexité des nouvelles formes de vivre ensemble fixées dans la postmodernité, mettant en lumière un contexte qui ne se limite pas à une seule culture, et capable de créer de nouvelles images à partir d'une mémoire des sens. En outre, les réalisateurs eux-mêmes s'identifient à plus d'une culture et ont donc plus d'un répertoire culturel. En ce sens, nous avons entrepris une analyse comparative de quatre films de chacun des réalisateurs et avons observés si, et comment, ces images et leurs récits contribuent à la construction et à la consolidation de la mémoire et de l'identité française.

Mots-clés : Cinéma français. Interculturel cinema. Post-colonialisme. Identité et mémoire.

Abstract

This work consists in a reflection about the presence and the different forms of representation of socially and culturally marginalized groups in contemporary French cinema, with a specific corpus of films from filmmakers Claire Denis and Abdellatif Kechiche. It deals with important issues such as the idea of border in postmodernity and the issues involved in the *detachment-adjustment* process, intrinsic to the constant transits of individuals who leave their place of origin to inhabit another. Therefore, we find it essential to seek to understand the social, political, cultural and aesthetic transformations of the contemporary world and its complex environment, as well as to deepen the discussions about the historic buildings of their identities, especially through the concept of memory (Bergson, 2010). From the perspective of post-colonial theory (Shohat; Stam, 2003, 2006), (Bhabha, 2007) (Hall, 2003a, 2003b), (Said, 2007, 2011), (Fanon, 2002, 2008) – an interdisciplinary field involving history, economics, literature, cinema, and examining issues related to the colonial legacy and post-colonial identity – we first took a brief historical tour of the French filmography in order to establish a construction of the representation of alterity in this cinema, so as to subsequently seek to understand this Other represented in contemporary French cinema. We noted that the filmographies of Denis and Kechiche are part of a cinema that Laura Marks (2000, 2010) calls intercultural, since they focus on the complexity of the new ways of living together established in postmodernity, pointing to a context that is not confined to a single culture, and are able to create new images drawing from a memory of senses. Furthermore, the directors themselves identify with more than one culture and thus have more than one cultural repertoire. In this sense, we undertook a comparative analysis of four films by each of the directors and observed if, and how, these images and their narratives contribute to the construction and consolidation of French memory and identity.

Keywords: French cinema. Intercultural cinema. Post colonialism. Identity and memory.

Lista de Figuras

Capítulo 2

Figura 1 – O cinematógrafo.....	38
Figura 2 – A saída da fábrica, 1895.....	42
Figura 3 - Le village de Namou, Panorama pris d'une chaise à porteur, 1900.....	44
Figura 4 - Sous les toits de Paris/Sob os tetos de Paris, 1930.....	50
Figura 5 - O Atalante, 1934.....	54
Figura 6 - Zero em comportamento, 1933.....	55
Figura 7 - Eu, um negro, Jean Rouch, 1958.....	60
Figura 8 - Aqui e Acolá, 1976.....	62
Figura 9 - O Ódio, 1995.....	65
Figura 10 - Os catadores e Eu, 2010.....	69
Figura 11 - Minha terra África, 2009.....	71
Figura 12 - O segredo do grão, 2007.....	73
Figura 13 - Vênus negra, 2010.....	73
Figura 14 - Azul é a cor mais quente, 2013.....	73

Capítulo 4

Figura 15 – Vênus negra – Saartije Baartman e Georges Cuvier.....	103
Figura 16 - Vênus negra – Na Inglaterra (à esquerda) e na França (à direita).....	109
Figura 17 - Vênus negra – O corpo de Saartije após sua morte.....	111
Figura 18 – Chocolat – Pai e filho na praia sendo observados por France.....	113
Figura 19 – Chocolat – France e Protée olhando em direções opostas.....	114
Figura 20 – Chocolat – France alimentando Protée.....	117
Figura 21 – Chocolat – As marcas de France e Protée.....	120

Capítulo 5

Figura 22: A esquiva – cenas da sequência em que o grupo discute a vingança.....	124
Figura 23: A esquiva – Krimo e Lydia no ensaio.....	128
Figura 24: A esquiva – Abordagem policial.....	130
Figura 25: A esquiva – Krimo observa do lado de fora da escola e parte sozinho.....	131
Figura 26 - Minha terra África - Máscara negra e o Boxer.....	133

Figura 27 - Minha terra África - Maria Vial.....	136
Figura 28 - Minha terra África - Cena em que Maria percebe seus objetos na posse de uma jovem do grupo dos rebeldes.....	137
Figura 29 - Minha terra África - Manoel, o cão caramelo.....	139

Capítulo 6

Figura 30 - O segredo do grão - Madeleine e Majid.....	147
Figura 31 - O segredo do grão - Almoço em família.....	149
Figura 32 - O segredo do grão - Rym e o pássaro vermelho que já não canta.....	151
Figura 33 - O segredo do grão - O barco que se tornará restaurante.....	152
Figura 34 - O segredo do grão - A dança de Rym.....	153
Figura 35 - 35 doses de rum - Corredor do apartamento de Lionel e Joséphine.....	156
Figura 36 - 35 doses de rum - Trilhos do metrô.....	158
Figura 37 - Cenas da dança de Joséphine com Lionel e com Noé.....	160
Figura 38 - 35 doses de rum - Casamento de Joséphine, detalhe da iluminação e do colar...161	

Capítulo 7

Figura 39 - Azul é a cor mais quente – O encontro ao acaso de Adèle e Emma.....	167
Figura 40 - Azul é a cor mais quente – Câmera em primeiríssimo plano; a experiência sensorial.....	170
Figura 41 - Azul é a cor mais quente – O sexo e os corpos de Adèle e Emma.....	171
Figura 42 - Azul é a cor mais quente – O tom do azul se torna menos intenso e há um afastamento físico e emocional entre as duas.....	175
Figura 43 - Azul é a cor mais quente – Adèle no mar.....	176
Figura 44 - Bom trabalho – Corpos em coreografia.....	180
Figura 45 - Bom trabalho – Ritual de enterro militar.....	183
Figura 46 - Bom trabalho – O corpo de Sentain na terra de sal.....	185
Figura 47 - Bom trabalho – Tatuagem: Serve à boa causa e morre.....	186

Sumário

Introdução.....	13
1. Memória, identidade e subalternidade.....	19
2. Algumas questões sobre a alteridade na história do cinema francês.....	37
3. Claire Denis, Abdellatif Kechiche e o cinema francês contemporâneo.....	75
3.1 Claire Denis.....	88
3.2 Abdellatif Kechiche.....	90
4. <i>Vênus negra</i> e <i>Chocolat</i>: identidade e pertencimento.....	95
5. <i>Minha terra África</i> e <i>A esquiva</i>: corpo e linguagem.....	122
6. <i>O segredo do grão</i> e <i>35 doses de rum</i>: o tempo e a memória dos sentidos.....	141
7. <i>Azul é a cor mais quente</i> e <i>Bom trabalho</i>: gênero e paisagens transculturais.....	162
Conclusões.....	189
Referências bibliográficas.....	195
Filmografia.....	203

Introdução

O que conta no caminho, o que conta em uma linha é sempre o meio, não o início nem o fim. Sempre se está no meio do caminho, no meio de alguma coisa.

Gilles Deleuze

Interessei-me em pesquisar o cinema francês precisamente em 2007, ano em que idealizei meu projeto de mestrado. Nessa época, comecei a perceber a recorrência de imagens periféricas nos filmes franceses contemporâneos e voltei minha atenção a esses filmes, muitos dos quais, infelizmente, não descobri, nem vi, nas salas de cinema. Essas “novas” imagens me mostravam uma França longe da dos cartões postais de Paris – da Torre Eiffel, do Arco do Triunfo, de Notre Dame de Paris etc. –, e seus protagonistas eram, sobretudo, imigrantes de primeira e segunda gerações que habitavam esses espaços periféricos, não apenas longe dos centros urbanos, mas também do cinema de maior visibilidade nacional e mundial. Assim, lancei-me, a partir de um olhar culturalista, na aventura de investigar a presença e as diferentes formas de representação dos grupos socialmente marginalizados no cinema francês contemporâneo e de buscar perceber o papel desse cinema dentro do que chamamos de cultura nacional.

Para tanto, precisei escolher um olhar, um ponto de observação dessas imagens, o meu olhar sobre esse objeto com o qual me abraçava – inicialmente por dois anos, período do mestrado – e com o qual ainda continuo abraçada até o tempo presente. Entendi de imediato que o meu objeto exigia um olhar transversal, não um olhar dos historiadores, não um olhar convencional sobre cinema francês, não um olhar estritamente baseado na análise fílmica. Não. Meu objeto me parecia complexo, parecia demandar uma observação que pudesse dar conta de análises temáticas e formais, contextuais e estruturais. Meu objeto exigia de mim um olhar interdisciplinar, capaz de mesclar a história e os contextos discursivos com a análise material do cinema. Embora seja óbvio a esses filmes, e, portanto, inevitável, esse caminho pelo qual tenho avançado sempre me pareceu o mais longo e pedregoso. Porém, seu percurso também me proporcionou inúmeros momentos de contemplação, de encantamento e, consequentemente, de recompensas.

Considero, então, como uma primeira etapa dessa pesquisa minha dissertação de mestrado – defendida em fevereiro 2010 e posteriormente publicada no livro intitulado *As*

fronteiras da representação – imagens periféricas no cinema francês contemporâneo (Annablume, 2014). Ao fim dessa etapa, algumas inquietações persistiram, enquanto outras começaram a surgir, a respeito desses filmes e das imagens que eles trazem. Comecei a perceber, por exemplo, a necessidade de pensar de uma maneira mais aprofundada sobre como esses filmes atuam em questões ligadas à memória, história e identidade de personagens periféricos a partir do olhar específico de determinados cineastas que se situam, eles mesmos, em algum tipo de fronteira. Assim, procurei compreender essas imagens tendo em vista as transformações sociais, políticas, culturais e estéticas do mundo contemporâneo e sua complexa conjuntura, assinalada por sociedades multiculturais, sujeitos diaspóricos, diluição de fronteiras etc., assim como o sujeito pós-moderno, que surge de um processo essencialmente pós-colonial (as diásporas) e busca, na contemporaneidade, uma identidade cultural, negociando constantemente com novas culturas e tentando adaptar suas identidades a novas realidades.

Nessa perspectiva, busquei estabelecer uma relação intrínseca e indissociável – pelo menos para mim – entre o aspecto fílmico e o cinematográfico dos filmes estudados. Desse modo, minha pesquisa se inseriu naturalmente no âmbito dos Estudos Culturais ligados à teoria do pós-colonial. Como se sabe, esses estudos multiplicaram-se nas últimas décadas, uma vez que a teoria do pós-colonial se refere a um campo interdisciplinar, envolvendo história, economia, literatura, cinema, e examina questões do acervo colonial e da identidade pós-colonial. Muitos teóricos desse campo também se voltaram para o cinema, já que este se configura como um meio de construção e difusão de imagens. Inclusive, como observam Shohat e Stam (2003, 2006), dentre os meios que servem de suporte à afirmação e à disseminação do eurocentrismo, o cinema se destaca, pois sua própria história está ligada ao desenvolvimento da Europa e dos EUA, ao imperialismo e à globalização.

Parti, então, de teóricos como Ella Shohat e Robert Stam (2003, 2006), Edward Said (2007, 2011), Fredric Jameson (1994), Stuart Hall (2003a, 2003b), Homi Bhabha (2007), Franz Fanon (2005, 2008), Néstor García Canclini (2008), entre outros, para construir uma reflexão abrangendo conceitos como exílio, diáspora, racismo, multiculturalismo, orientalismo, eurocentrismo, africanismo, pós-modernidade etc. Especificamente para pensar sobre raça, etnia e racismo na França atual, busquei como ponto de partida o livro do historiador e sociólogo francês Pap Ndiaye *La condition noire* (2008), no qual ele descreve e analisa a experiência das minorias na França do século XVIII até os dias atuais. Tomei o cinema do ponto de vista de Alain Badiou, como uma experimentação filosófica (Badiou, 2015), na tentativa de trazer uma discussão sobre a memória, e sobre de que modo os filmes

podem servir de dispositivo para sua construção e difusão, a partir das reflexões de Henri Bergson (2011) e Gilles Deleuze (2009). Enfim, para tentar estabelecer relações entre essas diversas teorias (e seus campos), alguns autores foram imprescindíveis, como Laura Marks (2000, 2010), Carrie Tarr (2005), Hamid Naficy (2001), Vinay Swamy (2003, 2011), Andréa França (2003).

Dentre os filmes que fazem parte desse recorte inicial – cinema francês contemporâneo – me chamavam a atenção as obras de dois diretores, Claire Denis e Abdellatif Kechiche, e foi sobre elas que decidi, então, me debruçar. Mais precisamente, escolhi, na tentativa de elaborar um estudo comparativo entre as obras, de modo a construir uma crítica dessas imagens, os filmes: *Chocolat* (Claire Denis, 1998), *Bom trabalho* (Claire Denis, 1999), *A esquiva* (Abdellatif Kechiche, 2003), *O segredo do grão* (Abdellatif Kechiche, 2007), *35 doses de rum* (Claire Denis, 2008), *Minha terra África* (Claire Denis, 2009), *Vênus negra* (Abdellatif Kechiche, 2010) e *Azul é a cor mais quente* (Abdellatif Kechiche, 2013). Essas obras me revelaram um cinema no qual a dimensão de fronteira está presente nos personagens, nos espaços, nas temáticas abordadas e, inclusive, em seus autores.

Esses filmes, então, fazem parte do que Laura Marks (2000) denomina *intercultural cinema*, uma vez que pretendem dar suporte a uma imagem que se distancia das formas convencionais de representação do Outro, de sua cultura, de seu meio e de suas práticas sociais. São filmes que dizem respeito a um processo conhecido que chamei de “descolamento-ajustamento” (Andrade, 2014), observado no mundo contemporâneo, e que vem sendo abordado constantemente pelo cinema, especialmente pelo cinema europeu – francês, inglês e alemão –, em escala bastante expressiva. O termo descolamento-ajustamento tenta dar conta do processo de deslocamento do sujeito de uma região à outra, o que provoca, decerto, um *descolamento* em relação ao lugar de onde veio e um *ajustamento* (nos sentidos de adaptação, assentamento, conformação e, até, resignação) ao novo lugar. E é a partir desse processo, essencialmente pós-colonial, que surge um novo sujeito, o sujeito pós-moderno, que busca, nesse solo movediço que é a contemporaneidade, sua identidade cultural.

Interessei-me, portanto, pela presença desse sujeito no cinema francês contemporâneo e pela reflexão a respeito de como esses diretores interculturais trazem esse sujeito para seus filmes. Inicialmente, busquei formular uma reflexão a propósito da presença e das diferentes formas de representação de grupos marginalizados, social e culturalmente, e, a partir de então, procurei compreender se, e como, as imagens e as narrativas cinematográficas de Denis e Kechiche contribuem para a construção e a consolidação da memória e da identidade coletivas. Ou seja, demonstrar de que modo o cinema poderia redefinir a identidade francesa

contemporânea por meio desses filmes, que atentam para importantes questões, como a ideia de fronteira na pós-modernidade e as problemáticas envolvidas nos processos do pós-colonial.

No primeiro capítulo, **Memória, identidade e subalternidade**, busquei articular os conceitos ligados à teoria pós-colonial com as imagens fílmicas. Para isso, foi necessário pensar as transformações sociais, políticas, culturais e estéticas do mundo contemporâneo e sua complexa conjuntura, assim como aprofundar as discussões acerca das construções históricas das identidades, especialmente através do conceito de memória e identidade na contemporaneidade. Como afirmam Shohat e Stam, “o discurso colonialista via as diferentes raças como espécies distintas criadas em épocas diferentes; portanto, a relação entre elas estava proibida” (2006, p.79), entretanto, a teoria pós-colonial tem como objeto as identidades complexas e multifacetadas, interessando-se pelas mesclas culturais, religiosas, biológicas, genéticas, linguísticas (Shohat; Stam, 2006, p.78).

Nesse sentido, considerar as dimensões históricas em consonância com o discurso cinematográfico – especialmente pelo caráter narrativo e estético – foi de extrema relevância para se entender as diversas formas de representação do Outro. Segundo Bhabha (2007), a questão da diferença cultural emerge em momentos de crise social, o que implica necessariamente uma relação da imagem com os contextos social, histórico e político. Percebemos que o multiculturalismo se apresenta, então, a partir de duas faces, de um lado, ele permite o acesso a várias culturas, contribuindo para rompimentos de fronteiras, do outro, a consequência desse acesso parece estar consubstanciada numa dificuldade, ou mesmo incapacidade, de se estabelecer novas e eficazes formas de convivência e, conseqüentemente, aporta mais e novas crises.

Tentei, assim, pensar essas imagens de forma contextualizada com tais problemáticas do contemporâneo, e percebê-las, ainda, como parte da história e da memória individual e coletiva. Para isso, busquei compreender o conceito de memória de Bergson, no livro *Matéria e memória* (2011), e os comentários de Deleuze a respeito dessa obra. Bergson afirma que o corpo, no conjunto do mundo material, é “uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento” e que o que diferencia um corpo do outro é que cada corpo parece escolher, “em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe” (2011, p.14). Essa formulação contribui para pensar os corpos que aparecem nos filmes de Denis e Kechiche, nos quais a materialidade desses corpos atua sempre em relação à materialidade de outros corpos, promovendo, assim, um cinema dos sentidos, repleto de imagens multissensoriais (Marks, 2000).

O segundo capítulo, **Algumas questões sobre a alteridade na história do cinema**

francês, surgiu de uma nota de rodapé do meu livro *As fronteiras da representação – imagens periféricas no cinema francês contemporâneo* e se desenvolveu ao longo da disciplina eletiva *Cinema francês e alteridade*, ministrada por mim para os alunos de cinema e comunicação da UFPE, em 2013. Essa nota de rodapé, necessária, revela que, embora haja algo de novo na representação do Outro pelo cinema francês atual – sobretudo dos anos 1980 até os dias de hoje –, ao longo de sua história, vários filmes e diretores se voltaram para as margens, trouxeram como protagonistas sujeitos periféricos, exilados, subalternos. Por isso, pareceu-me essencial, mesmo que de maneira breve – não poderia ser diferente –, revisitar essas imagens, perceber as nuances e as transformações dessas representações, para finalmente focar nos filmes que se inserem no cenário contemporâneo, precisamente nos filmes de Denis e Kechiche, selecionados no corpus da pesquisa.

Sendo a história do cinema francês já tantas vezes abordada por diversos autores ligados às teorias do cinema ou da análise fílmica, dediquei-me a um percurso histórico, linear, a partir dos filmes e diretores que, de algum modo, abordaram o Outro. Nesse trajeto, entre as leituras e as discussões em sala de aula, procurei observar as diversas abordagens de representação do Outro, desde os primeiros filmes dos Irmãos Lumière até o momento contemporâneo. Evidentemente, por não ser este o objetivo desta pesquisa, não me lancei à uma análise detalhada dessas obras, porém, acredito que, ao trazê-las à tona sob o aspecto da alteridade, é possível compreender melhor o atual cinema francês, com seus ‘novos’ protagonistas, dentro de um contexto histórico. Desse modo, os personagens subalternos do cinema contemporâneo puderam ser apreciados e avaliados não apenas nos âmbitos social, econômico e cultural, mas também levando em conta seu passado histórico no panorama do cinema francês.

O terceiro capítulo, **Claire Denis, Abdellatif Kechiche e o cinema francês contemporâneo**, tem como objetivo ratificar a escolha da pesquisa por esses dois diretores e observar como eles se inserem no panorama contemporâneo do cinema francês. Nesse sentido, além de explorar a biografia e filmografia dos autores-cineastas, empreendi uma revisão na classificação de filmes que se propõem a falar do Outro. Termos como “terceiro cinema”, “*accented cinema*”, “*cinéma beur*”, “*cinéma de banlieue*” e “*intercultural cinema*”, por exemplo, são recuperados, a fim de propor uma reflexão a respeito de suas definições e das possibilidades de pensar o trabalho dos cineastas sob essas perspectivas.

Os capítulos 4, 5, 6 e 7 se dedicam à análise dos filmes, agrupados em duplas, a partir de seus aspectos fílmicos, narrativos e estéticos, seja por distinções ou semelhanças. Em cada capítulo é abordado um filme de Abdellatif Kechiche e um filme de Claire Denis, nessa

ordem. Esse estudo comparativo das obras contribuiu para a percepção do olhar dos cineastas, das diferentes formas de abordagem das questões concernentes ao pós-colonial, ao interculturalismo, à fronteira, à identidade, aos corpos, ao gênero, à memória etc. Com isso, essas imagens parecem se acrescerem no panorama do cinema francês contemporâneo, jamais se excluindo e, muitas vezes, se complementando. As “verdades” dos filmes e de seus personagens, suas histórias e memórias, parecem tecer juntas parte de uma mesma história, a do Outro, uma vez que articulam as múltiplas perspectivas de olhar – que, em comum, possuem o distanciamento das perspectivas tradicionais de olhar o Outro.

Então, no Capítulo 4, *Vênus negra e Chocolat: identidade e pertencimento*, a discussão principal se faz em torno da história do colonialismo e de como as protagonistas (Saartje Baartman, *Vênus negra*, e France, *Chocolat*) se inserem e atuam nessa história por meio de um resgate da memória. No Capítulo 5, *Minha terra África e A esquiva: corpo e linguagem*, o tema central é um olhar sobre o colonialismo, sobre os protagonistas das paisagens africana e francesa, sobre o corpo como lugar de resistência e sobre a língua como importante recurso, tanto de resistência quanto de dominação. O Capítulo 6, *O segredo do grão e 35 doses de rum: o tempo e a memória dos sentidos*, aborda a questão do deslocamento e da tentativa de ajustamento dos africanos e seus descendentes na França contemporânea. E, por fim, o Capítulo 7, *Azul é a cor mais quente e Bom trabalho: gênero e paisagens transculturais*, busca uma reflexão sobre a questão do gênero e da homossexualidade, assim como da paisagem e de como os corpos materializam a relação de alteridade dentro de contextos específicos.

A partir dessas análises, percorri essas terras, essas fronteiras, me encontrei com esses corpos, me solidarizei com eles, os repeli, me desencontrei e me reencontrei no tempo e no espaço intersticial desses filmes. Compreendi que essa “aventura” ainda está em curso enquanto houver questionamentos, enquanto houver trânsito, enquanto pudermos olhar para o Outro e para nós mesmos.

1 Memória, identidade e subalternidade

O vento nas árvores visto pela vidraça não tem barulho.

Os galhos, as folhas suaves se movem. Uma onda verde cruza o ar.

Não me pertencem. Estou do outro lado.

Denilson Lopes

Neste capítulo, exploraremos os conceitos-chave que circundam os filmes: memória, identidade, subalternidade. Esses conceitos serão tratados sobretudo a partir dos autores ligados às teorias do pós-colonial e aos Estudos Culturais. Outros conceitos adjacentes também serão discutidos, como, por exemplo, os de exílio, diáspora, racismo, multiculturalismo, orientalismo, eurocentrismo, africanismo, pós-modernidade etc. É importante ressaltar que, ao pensar o cinema – em seu caráter cinematográfico e contextual – a partir dessas teorias, reconhecemos sua capacidade de redefinir conteúdos e seu papel cultural, social e político. Com isso, desejamos uma crítica das representações hegemônicas das imagens cinematográficas e observamos a emergência – e a urgência – de um novo olhar, em conexão com as condições de vida, os traços culturais e étnicos, a história e a memória, e os problemas vividos no cotidiano pelas minorias, em contraposição às classes hegemônicas.

O mundo contemporâneo é marcado pela diversidade e pelos conflitos de convivência, pela interculturalidade, ou a multiculturalidade, que se evidenciam sobretudo nas grandes cidades, onde o fluxo de pessoas e informações é ainda mais intenso. As causas desses conflitos são inúmeras, assim como suas consequências. Um dos fenômenos da contemporaneidade, que vem sendo constantemente abordado pelo cinema em todo o mundo – e, especialmente, pelos filmes que propusemos analisar neste trabalho –, é o processo que denominamos de *descolamento-ajustamento*. Esse processo envolve questões de diversas ordens e diz respeito ao enfrentamento vivenciado pelos indivíduos que transitam entre fronteiras.

Portanto, pensar o contemporâneo, ou qualquer produção artística que dele faça parte, exige sempre uma tentativa de entender as transformações sociais, políticas, culturais e estéticas que estão sendo vivenciadas. Observar o mundo de forma bipolar, Norte/Sul, rico/pobre, primeiro mundo/terceiro mundo, já não é suficiente para se compreender e analisar a complexa conjuntura contemporânea – assinalada pelas sociedades multiculturais, pelos

sujeitos diaspóricos, pela diluição das fronteiras etc. O mundo deixou de ser dividido em duas partes e passou a ser constituído por fragmentos. Para caracterizar esse novo momento e acentuar a imanente fragmentação¹ no contemporâneo, críticos e pensadores de várias partes do mundo passaram a usar o prefixo *pós*: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo... (Bhabha, 2007). Nas palavras de Bhabha:

A perspectiva pós-colonial [...] tenta revisar aquelas pedagogias nacionalistas ou “narrativas” que estabelecem a relação do Terceiro Mundo com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição. A perspectiva pós-colonial resiste à busca de formas holísticas de explicação social. Ela força o reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas. (Bhabha, 2007, p.241-242)

Sob a ótica desta perspectiva pós-colonial, é possível entender mais nitidamente certos fenômenos da contemporaneidade como, por exemplo, a diáspora. Não que seja algo novo. Os seres humanos de todos os continentes, ao longo de suas histórias, de uma maneira mais ou menos recorrente ou significativa, migraram, deslocaram-se, confrontaram-se com o novo, o Outro, outra cultura, outra língua, outros costumes. Prestando atenção à formação dos países europeus, veem-se diversos povos que, na tentativa de se imporem uns sobre os outros, se mesclaram, dando origem a novos povos que instituíram novas culturas, dentro de territórios que se convencionou chamar de nações.

Não é à toa que os estudos ligados à teoria do pós-colonial multiplicaram-se nas últimas décadas, uma vez que esta teoria se refere a um campo interdisciplinar, envolvendo história, economia, literatura, cinema etc., e examina questões do acervo colonial e da identidade pós-colonial. Além disso,

O “pós-colonial” tende a ser associado com países do “Terceiro Mundo” que conquistaram sua independência depois da Segunda Guerra Mundial, mas se refere também à presença diaspórica do “Terceiro Mundo” no interior das metrópoles primeiro-mundistas. (Shohat; Stam, 2006, p.409)

¹ Os conceitos de ‘cidades fragmentadas’ e ‘homens fragmentados’ são abordados por autores que tratam do pós-moderno nas sociedades atuais, ou mesmo apontam algumas destas sociedades como já pós-modernas. Estes conceitos estão relacionados à nova forma de organização social, em rede, apontada por Manuel Castels em *Sociedade em Rede* (São Paulo: Paz e Terra, 2001). O conceito de ‘homem fragmentado’ (homem pós-moderno) é trabalhado, entre outros, por Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (Rio de Janeiro: DP&A, 2003). Steven Connor trabalha profundamente a questão do pós-moderno em: *Postmodernism Culture – An Introduction to Theories of the Contemporary* (Oxford: Basil Blackwell, 1989).

É o caso, por exemplo, da presença dos indianos e caribenhos na Inglaterra, dos turcos na Alemanha, dos magrebinos na França.

Sem dúvida, um dos maiores fenômenos diaspóricos da humanidade foi o colonialismo. A expansão territorial e, sobretudo, comercial, do início do século XVI abriu as portas dos mares e oceanos, aproximando da Europa continentes longínquos, como a América. Este período foi marcado pelo grande crescimento da economia europeia, pelo desenvolvimento tecnológico europeu e pela escravização e submissão dos povos dominados, nativos dessas terras de além-mar, não europeus, portanto, inferiores, irracionais e selvagens. De acordo com Edward Said, neste momento histórico, “compreender apropriadamente a Europa significava também compreender as relações objetivas entre a Europa e suas próprias fronteiras temporais e culturais antes inalcançáveis.” (Said, 2007, p.174-175).

É evidente que, se as sociedades se transformam, os seus agentes (os sujeitos) também se transformarão e passarão a estabelecer novas relações uns com os outros, tão complexas quanto o próprio lugar em que vivem. Além disso, a facilidade ou a necessidade, ou os dois, de se deslocar contribuiu fortemente para a formação de comunidades multiculturais, multirraciais, sincréticas e, portanto, de sujeitos híbridos, expostos a diferentes culturas, pátrias, hábitos alimentares, religiões. Nas grandes metrópoles como São Paulo, Paris, Londres, Nova York, Cidade do México, entre outras, essas mudanças são ainda mais significativas, por uma questão de visibilidade e também por serem cidades maiores e mais complexas e proporcionarem confrontos bem mais expressivos. As relações entre os sujeitos, na intrincada malha urbana desses centros, não são fáceis, eles precisam lutar diariamente por um espaço, pela preservação de uma cultura e, sobretudo, pela própria sobrevivência dentro do sistema.

Esse \ sujeito, que Stuart Hall define como pós-moderno, busca, nesse solo movediço que é a contemporaneidade, sua identidade cultural. Se, como argumenta Hall, os sujeitos diaspóricos “devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas” (Hall, 2003a, p.89), aqueles que não se deslocam, mas convivem com essas múltiplas identidades, também devem, por sua vez, se adaptar a novos mecanismos e criar novas estratégias de convivência, a fim de minimizar os inevitáveis, pelo menos até o momento, choques culturais. Ainda, é preciso considerar que, apesar das diferenças entre os vários diaspóricos que habitam, em geral, as periferias dos grandes centros, eles são vistos como uma massa homogênea e, de certa forma, se unem para combater a dominação, a repressão, a marginalização, a violência. Desta necessidade de inserção e, sobretudo, de assimilação de numa nova cultura – através de uma conjunção de

identidades em busca da sobrevivência – resulta que, quase sempre, as raízes desses povos diversos vão se enfraquecendo e podem terminar por desaparecer ao longo de gerações. Essa homogeneização, que não se dá inteiramente, e a transformação, para a consequente adaptação à nova cultura, são dois efeitos inerentes ao capitalismo global.

Consequentemente, em sua maioria, esses indivíduos são obrigados a negociar com novas culturas, a adaptar suas identidades a uma nova realidade. Por outro lado, o vínculo com suas raízes e tradições permanece, em certo sentido, mesmo quando não é externado. A antiga e a nova “casa” se mesclam, dando origem a uma identidade mista – imposta e construída dentro de um sistema que determina suas características para que possa sobreviver a esta e conviver nesta nova sociedade – que deve atender a, pelo menos, duas expressões culturais e ajustar o convívio entre elas e o mundo. Essas pessoas, que pertencem, ao mesmo tempo, a mais de um mundo,

[...] carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma casa em particular). [...] são o produto de novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. (Hall, 2003a, p.88-89)

É muito importante tentar compreender os novos processos urbanos nas sociedades multiculturais, de que forma os grupos marginalizados experienciam as metrópoles e de que forma se estabelece o *descolamento-ajustamento*. Todavia, não se pode ignorar os complexos acontecimentos históricos envolvidos que contribuíram para a constituição dessas sociedades. Tomando como exemplo a França – colonizadora, potência econômica e cultural – e a Argélia – colônia (ex-colônia apenas a partir de 1962, com o Armistício de Evian)², terra a ser explorada e dominada –, não é difícil perceber que não é por acaso que há vários argelinos e descendentes de argelinos na França, e não no Japão, por exemplo.

Como se sabe, num determinado momento histórico, a França esteve na Argélia e impôs sua língua, sua cultura, sua religião. Nos últimos momentos da Segunda Guerra Mundial (1943), a França, à beira da derrota diante da ocupação alemã, convocou os argelinos (mais de 300 mil homens, considerando todas as colônias) a lutarem pela pátria-mãe, dizendo-lhes que lá também era sua casa, iludindo-os com promessas jamais concretizadas. Apesar de

² Em 1962, quando terminou a Guerra da Argélia, o Governo Francês (Charles De Gaulle) convocou um referendo e os argelinos votaram majoritariamente pela independência.

esses soldados, que não possuíam praticamente nenhum treinamento militar, terem lutado pela mesma bandeira – a francesa, que evoca liberdade, igualdade e fraternidade –, eles não tiveram o mesmo tratamento que os soldados franceses, sendo sempre olhados e tratados como bárbaros.

Anos mais tarde, já na década de 1980, o governo francês consentiu aos argelinos o direito à cidadania francesa, instaurando uma pretensa comunhão, em torno do que se convencionou chamar de Francofonia, entre diversos países, não somente a Argélia, com distintos valores, culturas, religiões. Hoje, são mais de cinquenta os países francófonos, distribuídos nos cinco continentes do globo. Com essa abertura em relação, sobretudo, a suas ex-colônias africanas, a França passou a aceitar a presença diaspórica dos imigrantes no seu território, impondo, por outro lado, uma incorporação dos valores, da cultura e da religião franceses. Isso garantiu à França o seu desenvolvimento interno, graças à mão de obra barata vinda essencialmente da região do Magreb (norte da África), como também a conservação da sua posição dominante na Europa, devido não só ao seu alcance linguístico e cultural em todos os continentes, mas principalmente à sua facilidade de acesso à economia e à política dessas nações.

Entretanto, não resta dúvida de que o direito à nacionalidade francesa, e mesmo à cidadania, não faria, como não fez, dos imigrantes magrebinos verdadeiros franceses. O que se percebe, portanto, é que as políticas de inserção social das várias culturas não são apenas insuficientes; na prática, elas são quase inexistentes e não atingem os resultados desejados ou previstos. Como reforçam Shohat e Stam (2006, p.402, grifo do autor),

[...] as geografias políticas e as fronteiras entre países nem sempre coincidem com o que [Edward W.] Said chamou de “geografias imaginárias” – daí a existência de “*emigrés* internos” e rebeldes nostálgicos – isto é, grupos de pessoas que possuem o mesmo passaporte, mas cujas relações com a nação-estado são conflitantes e ambivalentes.

Por conseguinte, ao falar em “geografias imaginárias”, em termos de mundo, é possível também estabelecer o conceito de *sociedades imaginárias*, dentro dos limites das nações. Num país como a França, os códigos sociais desses indivíduos são extremamente distintos dos da sociedade na qual eles estão se inserindo, daí a constante negociação para alcançar posições e a permanente tentativa de entender as políticas que regem suas relações com os sistemas de dominação. O que acontece, de fato, é que esses grupos não estão completamente *descolados* de seus países de origem e tampouco estão completamente

ajustados aos países onde vivem, isso é o que Homi Bhabha (2007) vai chamar de sujeitos híbridos.

Não me interessa aqui discutir se o termo “híbrido” (ou “hibridismo”) possui valência positiva ou negativa, mas, considerando esse hibridismo como um fato, buscar conhecer como esses sujeitos híbridos, nem superiores nem inferiores aos outros, se relacionam no mundo contemporâneo, nas sociedades multiculturais pós-modernas.

Nesse sentido, pensando no objeto central deste trabalho – a construção da memória e da identidade por meio de imagens e narrativas do cinema francês contemporâneo –, não se deve deixar de reconhecer que, quando se presenciam recorrentes tumultos e enfrentamentos, envolvendo polícia e marginalizados, nos grandes centros urbanos da França, como Paris, Lyon e Marselha, infere-se de imediato que as tentativas das políticas de integração das minorias, ao menos em algum sentido, fracassaram.

Grande parte dos personagens subalternos desse cinema, como ocorre na própria sociedade francesa, é proveniente da África, onde a França teve um significativo número de colônias. Vítimas do colonialismo e de sistemas produtivos cuja base é a desigualdade, são indivíduos forçados a conviver entre duas ou mais culturas, a adequar suas identidades, religiões, línguas a uma nova realidade, neste caso, a francesa. Em contrapartida, esses indivíduos mantêm o vínculo com suas raízes e tradições mesmo quando não demonstram. O resultado do encontro entre a antiga e a nova “casa” é uma identidade mista, híbrida, que deve atender a, pelo menos, duas linguagens culturais e ajustar o convívio entre elas e o mundo.

Como definiram Alessandra Brandão e Ramayana Lira a propósito dos filmes de Claire Denis,

temos personagens em trânsito, habitantes do movimento e da mobilidade. Seus protagonistas são estranhos estrangeiros, migrantes, transeuntes que se (des)encontram; e desses des(encontros) dificilmente temos uma composição estável de forças: casais não são construídos, famílias não são formadas, o lar não é encontrado. Os personagens materializam essas forças que colidem, cada um com sua temporalidade e espacialidade. (Brandão; Lira, 2013, p.51)

Esses personagens representam os indivíduos que se encontram nas fronteiras culturais, sociais. Não estamos tratando aqui do sentido geográfico de fronteira, mas do seu aspecto mais amplo, enquanto marco de divisa que não altera a paisagem, que não podemos ver, mas que sabemos que existe. As pessoas que habitam as fronteiras geográficas experienciam, vivem de fato, os dois “lados” da fronteira, muitas vezes sem perceber,

visualmente falando, que o fazem, mas tendo a certeza de que de cada lado há povos diversos, sob governos diversos, culturas e religiões diversas, legislações diversas, e assim por diante. O mesmo acontece quando pensamos no sentido não geográfico da fronteira. Ele é tão evidente quanto o geográfico – inclusive por ambos em geral não serem concretos, no aspecto do visível.

Tendo em mente que a fronteira é o local onde duas ou mais coisas se limitam, mas também se aproximam, poderemos compreender melhor o(s) lugar(es) que ocupa(m) os filmes que iremos analisar. Nesses filmes,

Os personagens – estrangeiros, excluídos, migrantes, passantes, autóctones, em estado de exílio – transitam, viajam e deslocam-se pelas mais variadas paisagens, suscitando as noções de terra e fronteira como conceitos tão efetivos e reais quanto o próprio cinema de onde eles partem. A terra parece invariavelmente como uma conexão de vizinhanças, inimigas ou não, devendo ser avaliada e experimentada localmente. (França, 2003, p.56)

Nessas zonas intersticiais, nessas divisas por vezes invisíveis, mas bastante presentes, vislumbra-se uma significativa pluralidade de culturas, línguas, etnias, religiões, identidades, que se confrontam, se mesclam, dialogam. Desses contatos fronteiriços nascem os sujeitos híbridos, as culturas híbridas, as identidades híbridas. Por isso, como situa Homi Bhabha (2007, p.21),

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas do desenvolvimento e progresso.

Assim, as pessoas que pertencem, ao mesmo tempo, a mais de um mundo, “nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas [...], são o produto de *novas diásporas* criadas pelas migrações coloniais” (Hall, 2003a, p.89, grifo do autor). Segundo Stuart Hall, o próprio termo África é uma construção moderna que restringe uma multiplicidade étnica, cultural e linguística a um só povo, cujo ponto comum é a história do tráfico de escravos (2003b, p.31). Essa construção moderna, pós-colonial, tem como bases o imperialismo, os processos de globalização e o intercâmbio de informações, que reforçam ainda mais a conversão de uma pluralidade numa massa única.

São esses limites sociais decorrentes das novas políticas mundiais, do momento pós-colonial, do processo de globalização, que interessam particularmente a este estudo. Por isso, importa perceber, em sua ausência, a presença dessas novas fronteiras do mundo pós-moderno no cinema contemporâneo e tentar compreender de que forma suas representações se estabelecem dentro da lógica do pós-colonial. Também é necessário analisar como se constituem as novas formas da construção de identidades dentro desse cinema, de onde partem os olhares sobre as classes marginalizadas e de que formas esses olhares são acionados na e pela estrutura cinematográfica. Como aponta Homi Bhabha, em seu texto “O pós-colonial e o pós-moderno”,

Cada vez mais, o tema da diferença cultural emerge em momentos de crise social, e as questões de identidade que ele traz à tona são agonísticas; a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os sentidos ex-cêntrica. Hoje na Grã-Bretanha isto certamente se verifica com relação à arte e ao cinema experimentais que emergem da esquerda, associados com a experiência pós-colonial da migração e da diáspora e articulados em uma exploração cultural de novas etnias. (Bhabha, 2007, p.247)

A questão da fronteira social é central para Bhabha. Para o autor, “a modernidade e a pós-modernidade são elas mesmas constituídas a partir da perspectiva marginal da diferença cultural” (Bhabha, 2007, p.272). No mundo contemporâneo, essas fronteiras têm-se multiplicado e originado fenômenos socioculturais até então inexpressivos. Observando-se de perto esses espaços intersticiais, percebem-se minorias desassistidas devido à ineficiência do próprio Direito, que não previa populações migrantes, diaspóricas e refugiadas vivendo na fronteira entre nações e culturas. Inevitavelmente, contudo, tornou-se muito mais relevante para os dias atuais a discussão de questões de raça, discriminação e diferença do que a de problemáticas como sexualidade e gênero.

A necessidade de descobrir o Outro abriu espaço para uma discussão mais ampla dos processos sociais, em que mulheres, negros, homossexuais e imigrantes, por exemplo, compartilham uma mesma história: de discriminação e representação equivocada.

No entanto, os “signos” que constroem essas histórias e identidades – gênero, raça, homofobia, diáspora, pós-guerra, refugiados, a divisão do trabalho, e assim por diante – não apenas diferem em conteúdo, mas muitas vezes produzem sistemas incompatíveis de significação e envolvem formas distintas de subjetividade social. (Bhabha, 2007, p.245)

Note-se que os processos pós-colonial e diaspórico não afetaram certamente apenas aqueles que se deslocaram, mas consequentemente também influenciaram diretamente a vida dos que viviam nas terras que “receberam” os migrantes. Assim sendo, é possível falar de uma arte, ou de um cinema, como cita Bhabha, que provenham de uma reivindicação por parte dos que ocupam as margens, e isso decerto inclui os imigrantes, que normalmente se tornam periféricos nos países para onde se deslocam, mas também não se pode ignorar as várias vozes que estão representando essas classes mesmo não fazendo parte delas. Não se trata de buscar quem teria mais legitimidade para falar, mas de relevar a importância de aprofundar e entender essas representações de diversas identidades num cinema que tem crescido em número e visibilidade, paralelamente às transformações que está sofrendo a sociedade francesa.

Em todos os domínios artísticos, como na pintura, na literatura, na música e também no cinema – que estaria mais em uma área interseccional entre a arte e a mídia –, nota-se a forte ligação com os contextos sociais, até porque isto seria uma das funções da arte: observar e representar o mundo, construindo sentido e contribuindo para a história dos acontecimentos, e mesmo suas possíveis transformações. Esse fenômeno sucede também no cinema. Percebe-se a recorrência dos temas relacionados à diferença, sobretudo cultural e social, não apenas como forma de reclamar a identidade por parte dos oprimidos, social e culturalmente falando, mas igualmente como tentativa de representá-los. Segundo Shohat e Stam,

Os meios de comunicação contemporâneos formam identidades; na verdade, muitos argumentariam que eles estão muito próximos do centro de produção das identidades. Num mundo transnacional caracterizado pela circulação global de imagens e sons, mercadorias e pessoas, eles têm enorme impacto sobre as identidades nacionais e o sentido de comunidade. (Shohat; Stam, 2006, p.28)

Nesse sentido, os meios de comunicação podem promover a “alteridade” de certas culturas, como podem também incentivar conexões multiculturais (Shohat; Stam, 2006, p.28). No caso do cinema, é necessário atentar para os filmes essencialmente colonialistas, cujo protagonista é o colonizador, que é quem “faz” a história. Como pano de fundo, têm-se indivíduos possuídos por doenças, fanáticos por costumes e rituais religiosos ou místicos, sempre vistos como “do mal” ou como o *bon sauvage*, serviçal que abre mão de sua cultura para incorporar a do seu senhor. Conforme Shohat e Stam:

[...] o cinema dominante tem falado sobre os “vencedores” da história, em filmes que idealizam o empreendimento colonial como uma “missão civilizatória” filantrópica motivada por um desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. Os filmes de aventura, e a “aventura” de ir ao cinema, ofereceram-se como instrumento para a auto-realização indireta do europeu branco e masculino. (Shohat; Stam, 2006, p.401)

Países dominantes como a França possuem o status de transmissores culturais, enquanto reduzem os outros a meros receptores de uma cultura supostamente superior, erudita. No intuito de manter essa dominação, os países do Primeiro Mundo, basicamente composto pela Europa e pelos Estados Unidos, fortaleceram e difundiram o eurocentrismo, discurso que, como o próprio nome já diz, situa a Europa como ponto de referência para o resto do mundo, como detentora dos significados e padrões universalmente verdadeiros e únicos, cabendo-lhe, portanto, decidir política, econômica e culturalmente por todos os outros continentes. Como apontam Shohat e Stam, a forma como a Europa situa o Oriente – Próximo, Médio e Distante – reforça a teoria de que ela é o centro e de que os demais existem apenas a partir dela (2006, p.21).

O eurocentrismo bifurca o mundo em “Ocidente e o resto” e organiza a linguagem do dia a dia em hierarquias binárias que implicitamente favorecem a Europa: *nossas* nações, as tribos *deles*; *nossas* religiões, as superstições *deles*; *nossa* cultura, o folclore *deles*; *nossa* arte, o artesanato *deles*; *nossas* manifestações, os tumultos *deles*; *nossa* defesa, o terrorismo *deles*. (Shohat; Stam, 2006, p.21, grifos dos autores)

O poder e o discurso imperialistas do Ocidente construíram um “Oriente” aos moldes da visão eurocêntrica, estereotipado, incapaz, inferior em todos os âmbitos sociais. Dessa forma, o Ocidente seria o “eu” e o Oriente seria o “outro”, o que acarreta numa dualidade e numa falsa lógica de que o “eu” é o bom e o “outro” é o ruim; o “eu” fala uma língua enquanto o “outro”, apenas um dialeto. Esse raciocínio falacioso é bem conhecido, tanto que, frequentemente, é incorporado por todos, mesmo pelos que fazem parte do universo do Outro, mesmo pelos que vivem num país de Terceiro Mundo, mesmo quando se é o Outro. A história que se denomina legítima é a contada pelos vencedores, e os vencidos são selvagens ignorantes que precisam ser conduzidos religiosa e culturalmente para poderem, um dia, quem sabe, tornar-se civilizados.

A cultura colonialista construiu um sentimento de superioridade ontológica da Europa em relação às “raças inferiores desagregadas”. [...] O racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo; o insulto ao acusado é acompanhado por um elogio ao acusador. O pensamento racista é tautológico e circular: somos poderosos porque estamos certos, estamos certos porque somos poderosos. (Shohat; Stam, 2006, p.45)

O discurso da distinção das raças em superiores e inferiores sempre pertenceu ao Ocidente, que tentou validá-lo através da ciência e o disseminou como “verdade universal”. Dessa forma, no (in)consciente coletivo, o termo oriental (africanos, asiáticos) sempre remeteu a ideias como: mulheres sensuais e insaciáveis, exotismo, tendências ao despotismo, desconhecimento da cultura erudita, reduzida capacidade intelectual, atraso, misticismo, alegoria, terrorismo... Para o Ocidente, se o oriental faz parte de uma raça subjugada, como em muitos momentos alguns cientistas tentaram demonstrar, ele também deve ser subjugado (Said, 2007, p.281).

A necessidade de afirmação de uma visão eurocêntrica foi ainda mais acentuada com o abalo da confiança na modernidade europeia devido a eventos como o Holocausto, a colaboração do Marechal Pétain, em Vichy, e a desintegração dos últimos impérios europeus no pós-guerra (Shohat; Stam, 2004, p.402). Não há dúvidas de que o processo de globalização, pós-Segunda Guerra Mundial, trouxe consigo um fenômeno de migração – que até hoje está em curso, e não com menos força – cujo vetor de movimento parte das ex-colônias em direção às ditas potências. Por isso, nunca se pode falar em globalização da informação ou do consumo sem mencionar a globalização da identidade, que, por sua vez, é muito mais complexa.

A ideia de um “povo ocidental” e de um “povo oriental” está diretamente ligada às configurações políticas. O que estaria a oeste da Europa seria o “Oriente comunista”, logo, a própria Europa, juntamente com os Estados Unidos, faria parte de um outro bloco: o do “Ocidente capitalista”. O Ocidente diz respeito a tudo aquilo relativo a desenvolvimento, como as ciências, a tecnologia, as academias, o saber racional, as mentes refinadas etc.; o Oriente, a tudo o que é primário, bruto, místico, instintivo etc. No entanto, ao pensar o mundo tal como é, não é difícil perceber a existência, não rara, de lugares híbridos, ao mesmo tempo ocidentais e não ocidentais, como a América Latina, por exemplo. Lugares que podem ser ao mesmo tempo africano, indígena e europeu, como o Brasil, onde essas três raízes culturais coexistem e se mesclam, dando origem a um novo povo, nem branco, nem negro, e que é

capaz de praticar rituais africanos na presença de um padre, no pátio de uma igreja católica.

Essa construção relativamente fictícia de um Oriente e de um Ocidente serviu como base de dominação e subjugação de povos definidos, por este pretense Ocidente, como inferiores dos pontos de vista social, econômico, político e cultural, e contribuiu fortemente para a difusão e assimilação do eurocentrismo. Ainda mais forte do que o colonialismo, que deixou suas marcas inapagáveis nas identidades e culturas dos povos dominados, o imperialismo europeu, entre 1870 e 1914, submeteu todo o globo a uma espécie de regime único de verdade e poder. A busca sistemática por mercados de importação, acordos econômicos entre grandes potências e países periféricos, entre outras características do imperialismo, preparou o solo do terreno onde pôde florescer a globalização, gerando, assim, as cidades cosmopolitas e os sujeitos híbridos.

Essas identidades complexas e multifacetadas são o objeto da teoria pós-colonial, que se “proliferou em relação às mesclas culturais: religiosa (sincretismo); biológica (hibridismo); genética (mestiçagem) e linguística (creolização)” (Shohat; Stam, 2006, p.78). O pós-colonial é um termo em geral associado aos países do que se convencionou chamar de Terceiro Mundo, pois nem faziam parte do Primeiro Mundo, capitalista, nem do Segundo, comunista. A maioria desses países alcançou sua independência no pós-Segunda Guerra, no entanto, essa independência teve um caráter muito mais formal e raramente significou o fim da dominação.

Um dos fenômenos mais evidentes do momento pós-colonial são os deslocamentos diaspóricos, cujo vetor de movimento se dá, mais frequentemente, das antigas colônias em direção aos países colonizadores. Gera-se, assim, uma espécie de zona de contato entre culturas distintas, tanto daquele que se desloca quanto do que está no local para onde “o outro” se desloca. Entretanto, seria ingênuo imaginar que essa zona de contato seja estática. Ao contrário, a partir desse encontro se estabelece uma inevitável interação entre os indivíduos, que possibilitará, por fim, uma transformação de suas identidades. Nasce daí não uma soma de identidades, não uma dupla, ou tripla, identidade, mas novas identidades, frutos dessas mesclas. Um marroquino que migra para a França, por exemplo, nunca deixará de atender completamente à identidade de seu país de origem, como também jamais será um francês. Na tentativa de adaptar-se à nova casa, ele transitará entre as duas identidades e se reconhecerá como um marroquino na França.

As contradições culturais, essas novas identidades que surgem a todo instante no mundo contemporâneo, a globalização de todos os setores da sociedade, promoveram uma percepção muito mais plural do que unificada do mundo. Hoje, muito mais pessoas têm contato com diversas culturas ao mesmo tempo, são capazes de experienciá-las, de conhecê-

las e de fazerem parte delas, mesmo que seja por alguns instantes. O que se convencionou chamar de multiculturalismo,

Compreende uma relativização mútua e recíproca das perspectivas em confronto, defende a ideia de que as diversas culturas devem perceber suas limitações no cotejo com as respectivas alteridades, e devem saber reconhecer-se no estranhamento. Enfim, devem estar preparadas para novas formas de interação, abertas para transformações que devem ocorrer em termos menos assimétricos do que até hoje vividos. (Shohat; Stam, 2006, p.13)

“Devem estar preparadas” não significa que já estejam. Lamentavelmente, o contato entre duas culturas ainda se caracteriza como um conflito e há uma perceptível hierarquia entre elas que está relacionada aos poderes político e econômico. Além do conflito, há ainda o estranhamento e o medo do que é diferente, do que, até então, é desconhecido. Na contemporaneidade, é possível destacar dois fenômenos antagônicos e, no entanto, quase simultâneos no encontro de distintas culturas: o desejo e o receio. Tem-se curiosidade e desejo pelo que é diferente, pelo que é o Outro, e ao mesmo tempo tem-se receio, medo. Quer-se conhecer o Outro, mas fazê-lo com a segurança de não ser surpreendido, de não ser molestado, de sair ileso dessa experiência de contato.

Devido à predominância do discurso eurocêntrico, o Oriente passou a ser compreendido em relação à cultura ocidental. Para melhor compreender essa forma de olhar o Oriente, o Outro, e as novas relações estabelecidas entre povos e culturas para além das fronteiras territoriais, o intelectual palestino-americano Edward Said desenvolveu aprofundadamente o conceito de orientalismo. Entre outras coisas, Said defende a ideia de que o orientalismo estaria relacionado com a maneira de abordar o Oriente na experiência do Ocidente, uma tentativa de muitos teóricos de trazer o Oriente para um outro plano, “parte integrante da civilização e da cultura *material* europeia” (Said, 2007, p.28, grifo do autor).

Em outras palavras, o orientalismo seria a interpretação do Oriente pelo Ocidente e o orientalista, aquele que percorre, de alguma forma, os temas relativos ao Oriente; o que não implica dizer que esta interpretação esteja livre da visão ocidental, eurocêntrica, do mundo. A história, segundo o Ocidente, é constantemente fortalecida pela literatura, pela televisão, jornais, cinema, pelas políticas de Estado e pela (im)possibilidade de decisão e intervenção dos “outros” povos nos processos sociais. Sendo assim, o orientalismo não só viabiliza a criação de formas de poder, como também as mantém, como, por exemplo:

[...] o poder político (como um regime imperial ou colonial), o poder intelectual (como as ciências dominantes, por exemplo, a linguística ou a anatomia comparadas, ou qualquer uma das modernas ciências políticas), o poder cultural (como as ortodoxias e os cânones de gosto, textos, valores), o poder moral (como as ideias sobre o que “nós” fazemos e o que “eles” não podem fazer como “nós” fazemos e compreendemos). (Said, 2007, p.41)

O fato de o Oriente se revelar através de um discurso ocidental resume-o a mero figurante na expressão de sua própria história dentro do contexto histórico mundial. Um dos maiores equívocos do orientalismo seria, portanto, considerar “o Oriente como algo cuja existência não é apenas demonstrada, mas permaneceu fixa no tempo e no espaço para o Ocidente” (Said, 2007, p.161). Trata-se aqui de um Oriente que foi descoberto, invadido, conhecido e recriado (ou reinventado como gosta de utilizar Said) pelo Ocidente. E, desde então, o oriental é tipificado como “irracional, depravado, infantil, *diferente*”, e o europeu como “racional, virtuoso, maduro, *normal*” (Said, 2007, p.73). Quer dizer, um funciona como o espelho invertido do outro e, assim, se sustentam e se refletem, constituindo dois blocos antagônicos e, ao mesmo tempo, inseparáveis.

Não ignorando as motivações econômicas e políticas, os discursos orientalista e eurocêntrico também contribuíram para impulsionar ainda mais os desejos/necessidades de diáspora. Entretanto, tendo em vista a conjuntura organizacional das grandes cidades, o que se percebe é que nesse amálgama do contemporâneo identifica-se com facilidade a presença do Oriente no Ocidente e vice-versa. Apesar da miscigenação e do hibridismo, causados por esses trânsitos diaspóricos, ainda se observa que muitos povos, ao se deslocarem, criam espécies de guetos onde pretendem viver tal qual em seus países de origem.

Assim sendo, dentro das cidades ditas cosmopolitas, criam-se espécies de microcosmos sociais de outras nações, por exemplo, os argelinos em Paris, os indianos em Londres, os turcos em Berlim etc. De forma mais ou menos natural, começam a se desenvolver bairros, na maioria das vezes localizados na periferia, com características típicas de determinada nação, e aqueles que lá habitam procuram viver de acordo com os costumes religiosos, alimentares, culturais e, por que não, políticos de seus países de origem. Gera-se, por conseguinte, e inevitavelmente, uma condição de tensão e conflito constante entre os povos diaspóricos e os que ali já estavam. Com a multiplicação dessas regiões periféricas, pode-se constatar que os choques entre as classes aumentaram em número e em amplitude, e que as fronteiras passaram a ter um caráter muito mais cultural do que geográfico.

Refletir sobre esses temas a partir do cinema parece exigir uma aproximação entre uma teoria social e o campo da filosofia. Para Alain Badiou, “o cinema é uma experiência

filosófica” (Badiou, 2015, p.31), uma vez que entre cinema e filosofia se estabelece uma relação de transformação. “De fato, o cinema é a possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução” (Badiou, 2015, p.36). Nesse sentido, o cinema atua como uma espécie de “artifício da realidade”, criando um paradoxo, ou uma situação filosófica. O artifício do cinema quer ser pensado em situações da realidade, por isso, para o crítico francês André Bazin, a grande questão do cinema é aquilo que é mostrado quando se mostra. Andréa França diz que: “A experiência de ver filmes passa não só pela possibilidade de conhecimento, mas pela necessidade de debruçar-se sobre o que pensam as referências e representações imaginadas desses filmes, e como abrem a experiência daquilo que pensam sobre a realidade.” (França, 2003, p.24-25).

A partir dessa característica do cinema, ou de um dos seus princípios, é que muitos teóricos pensaram nas imagens cinematográficas dentro de uma discussão filosófica. Nesse sentido, interessa pensar essas imagens dos filmes de Claire Denis e Abdellatif Kechiche partindo da concepção de Henri Bergson, em *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*:

A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos certa existência que é mais do que o idealista chama de uma representação, mas menos do que o realista chama uma coisa: uma existência situada na metade do caminho entre a “coisa” e a “representação”. (Bergson, 2011, p.1-2)

Se, como afirma Bergson, o mundo material é constituído por imagens que atuam e reagem umas sobre as outras, consequentemente a realidade constitui-se em um universo de imagens em movimento constante. A partir dessa noção de Bergson, Gilles Deleuze – em seus “comentários a Bergson”, na obra *A imagem-movimento* (2009) – define a imagem-movimento como um conjunto de elementos variáveis que atuam uns sobre os outros, a partir de um ponto de vista específico: o da câmera. Deleuze afirma que “o cinema é o sistema que reproduz o movimento em *função do momento qualquer*, quer dizer, em função de instantes equidistantes escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade” (2009, p.18, grifo do autor). Com isso, Deleuze estabelece uma variedade de imagens:

1) não há só imagens instantâneas, quer dizer, cortes imóveis do movimento; 2) há imagens-movimento que são cortes móveis da duração; e 3) há por fim imagens-tempo, quer dizer, imagens-duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para lá do próprio movimento. (2009, p.27)

Desse modo, interessa compreender a materialidade dessas imagens por sua capacidade de atuar na construção cultural da história e da memória dos sujeitos, a partir dos personagens apresentados nos filmes escolhidos. Importantes pensadores debruçaram-se em reflexões a respeito da memória, como Bergson, Deleuze, Freud, entre outros. Russel Kilbourn, em sua obra *Cinema, Memory, Modernity: The Return of Film as Memory*, demonstra que as inquietações acerca da memória são bastante antigas, segundo ele, Platão e Aristóteles ofereceram preciosas contribuições para esse tema. Santo Agostinho, por exemplo, acreditava que a cultura moderna traz à tona um modelo de memória que seria uma espécie de arquivo mental através do qual o ‘eu’ vaga numa concepção espaço-visual da interioridade. (Santo Agostinho apud Bergson, 2011 p.22). De acordo com ele, o tempo seria uma extensão da mente, enquanto a mente seria a própria memória. Portanto, parece interessante referir-se a essas questões em consonância com algumas possibilidades de abordagem da memória, particularmente na perspectiva de articulação com as imagens que o cinema transmite e pensando de que forma elas contribuem para a construção e afirmação dessa memória. Ou seja, desenvolver uma análise da memória da imagem fílmica em sua capacidade de produção de uma memória individual e coletiva extrafílmica.

Kilbourn, então, desenvolve seu pensamento acerca do cinema enquanto um dispositivo de memória. Entre outros aspectos, ele aponta para o problema da representação da memória dentro do universo cinematográfico, sendo um de seus recursos o uso do *flashback*. Como se sabe, muitas vezes o *flashback* é motivado pelo enredo quando um personagem busca, através da memória, fatos e acontecimentos do seu passado, de um passado que lhe foi contado, ou até mesmo de um passado coletivo ou histórico. Ao usar esse recurso, o diretor, em geral, oferece ao espectador uma mudança qualitativa da própria imagem, além, é claro, da própria (des)construção da trama. Dessa forma, na maioria dos casos, um *flashback* se impõe de forma proposital e perceptível ao espectador.

Nesse sentido, o *flashback* se produz num espaço-tempo próprio da memória de determinado personagem (ou de vários personagens), sendo esse espaço-tempo sempre distinto do espaço-tempo do enredo do filme. A professora Maureen Turim, autora de, entre outros, *Flashbacks in Film: Memory and History*, acredita que os vários tipos de *flashback* contribuem para que o espectador atente para as modalidades do filme de ficção, para o próprio processo narrativo. Segundo Turim,

The concept ‘flashback’ as developed by cinema makes us more aware of these shifts in literary narration. After cinema makes the flashback a common and distinctive narrative trait, audiences and critics were more likely to recognize flashbacks as crucial elements of narrative structure in other narrative forms. (Turim, 2013, p.14-15)

[O conceito de ‘flashback’ desenvolvido pelo cinema nos torna mais conscientes dessas mudanças nas narrativas literárias. Depois que o cinema faz do flashback uma característica narrativa comum e distintiva, o público e a crítica se tornam mais propensos a reconhecer os flashbacks como elementos cruciais da estrutura narrativa em outras formas de narrativa].
(Tradução nossa)

Então, se a memória seria, como diz Turim (2013, p.19), um arquivo pessoal do passado, o cinema (assim como a fotografia), por ser constituído de imagens de um espaço-tempo passado, pode ser considerado um arquivo coletivo do passado, ou seja, uma espécie de memória coletiva de um determinado passado. Segundo Kilbourn, se se quer considerar o cinema como um modo coletivo de memória, é preciso pensar necessariamente em Hollywood como uma das primeiras indústrias com apelo comercial (Kilbourn, 2010, p.6-7). Entretanto, interessa analisar também o cinema enquanto modo coletivo de memória pelo seu próprio caráter coletivo, *mass-media*, e tratar de filmes que não possuem um apelo internacional comparável ao da indústria hollywoodiana.

Assim, como Bergson, partimos do princípio de que a percepção é tudo o que é exterior ao indivíduo e a afecção é tudo o que lhe é interior, e de que a percepção se dá através da memória. Consequentemente, fica mais que evidente que as imagens (exteriores ao indivíduo e que, portanto, se encontram no nível da percepção) pertencem ao universo da memória. Além disso, as imagens estão tão profundamente ligadas à memória que quase sempre os indivíduos, em geral, associam memória à imagem. Como se lembrar de algo, ou buscar algo na memória, estivesse sempre relacionado à possibilidade de visualizar na mente; como se, ao se buscar lembranças, estivéssemos, na realidade, buscando imagens.³ Conforme Ronald Bogue, “quando recordamos, saímos virtualmente de um presente atual, para um passado virtual, encontrando memórias-imagens virtuais e trazendo-as para o presente atual” (Bogue, 2012apud Bergson, p.23).

Ao confrontar essas ideias com o universo cinematográfico, Kilbourn argumenta que

³ Não me interesso aqui em aprofundar os aspectos discutidos por Bergson, mas vale ressaltar que o autor se dedica a tratar da relação entre memória e lembrança e de suas diferentes naturezas.

[...] cinema is read here as providing the viewer with not only the *content* and *form* of memory, but also (as Maureen Turim anticipates) with its own ‘directions of use’: the required codes and conventions for understanding and using this crucial prosthetic technology [...]. (Kilbourn, 2010, p.6, grifos do autor).

[cinema é lido aqui por proporcionar ao espectador não apenas o *conteúdo* e a *forma* de memória, mas também (como antecipa Maureen Turim) por suas próprias ‘instruções de uso’: os códigos e as convenções necessários para compreender e utilizar essa tecnologia protética fundamental.] (Tradução nossa)

Portanto, estamos falando aqui, necessariamente, de uma memória mediada. Kilbourn sugere que vários filmes não apenas representam a memória, mas utilizam a memória como base de uma estética cinematográfica (2010, p.6). Trata também da memória artificial como uma ‘língua franca’: intersubjetiva, relacional, externa, predominantemente pública e geral. O professor e pesquisador Andrew Hoskins (*Save as... Digital Memory*) acrescenta que nosso entendimento do passado é sobrecarregado pelas representações mediadas e aponta para um fenômeno de substituição da memória ‘original’ pelas construções mediadas. Dessa forma, partindo do princípio de Kilbourn, haveria quatro distintas maneiras (porém interconectadas) através das quais os filmes se engajariam com a memória: 1. A memória representada através de características formais e estilísticas específicas, com vocabulário e códigos específicos do cinema (como o *flashback*, por exemplo); 2. A memória como intertextualidade cinemática, onde o próprio passado do cinema se constitui enquanto potencial arquivo; 3. A memória enquanto contexto cultural; 4. O próprio cinema enquanto memória, ou ‘meta-arquivo’, ‘memória protética’ (Kilbourn, 2010, p.45).

Se compreendemos que na memória as relações entre o eu e o outro são extremamente relevantes e se tornam, como afirma Kilbourn, paradigmáticas das relações éticas, então inferimos que memória e identidade também são concepções que se correspondem e se complementam. Nos filmes dos quais iremos tratar mais adiante, interessa-nos observar a questão de determinadas identidades (imigrantes, minorias étnicas, subalternos) que ocupam posições relativamente estáveis fundamentadas na memória e na história. Pensaremos nesses protagonistas como corpos que ocupam lugar de resistência e em seus discursos como forma de reclamar suas identidades. Ainda, pensaremos nesses filmes como dispositivos capazes de atuar na representação e na própria construção das histórias e das memórias desses indivíduos.

2 Algumas questões sobre a alteridade na história do cinema francês

Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade.

Walter Benjamin

Apesar das controvérsias, muitos pesquisadores concordam que o nascimento do cinema se deu na França, numa rua do bairro Monplaisir-Lumière, na cidade de Lyon, localizada na região Rhône-Alpes, no Nordeste do país. Nesta Rua do Primeiro Filme, vivia a família Lumière: Antoine Lumière, pintor de letreiros, Jeanne-Joséphine, lavadeira, e seus dois filhos, Auguste e Louis. Naturais da cidade de Besançon, eles se mudaram para Lyon e ali o pai resolveu trocar de profissão, tornando-se fotógrafo. Após cinco anos neste ramo, Antoine Lumière já era considerado um próspero comerciante, e chegava a tirar até duzentos retratos por dia. Os irmãos Antoine e Louis, além de amigos inseparáveis, gostavam de ajudar o pai que, em 1878, expôs suas fotos na Exposição de Paris.

Com esse feito, Antoine decidiu investir no seu estúdio, colocando iluminação elétrica. Naquele tempo, a técnica fotográfica era baseada nas placas de colódio úmido e tinham que ser emulsionadas uma a uma, num quarto escuro, antes da exposição, e reveladas instantes depois. Entretanto, a invenção e o aperfeiçoamento das placas secas, previamente sensibilizadas, prontas para o uso, e que podiam ser conservadas e reveladas muito tempo depois, foram uma grande revolução.

Desse modo, a família Lumière passou a tentar descobrir a fórmula das novas placas. Em 1881, Auguste partiu para o serviço militar e Louis, com apenas 17 anos, conseguiu fabricar as primeiras placas secas. Animado com a possibilidade de se tornar o único fabricante de placas secas da região, o pai procurou um galpão que lhe servisse de estúdio e passou a produzir 1.400 placas secas por dia. O espírito inovador dos irmãos Auguste e Louis os levou sempre mais longe. Depois da fabricação das placas secas de colódio, eles passaram a tentar fabricar uma placa mais rápida, que necessitasse de apenas alguns segundos de exposição. Essa placa foi chamada de “etiqueta azul” por causa do próprio rótulo da embalagem, que era azul. A “etiqueta azul” foi comercializada durante 60 anos, e garantiu notoriedade aos Irmãos Lumière, que se tornaram, a partir de então, respeitados empresários do ramo da fotografia. Assim, a indústria Lumière de Lyon prosperou e passou a contar

também com uma fábrica de vidro, parte de uma indústria de produtos químicos e de uma outra de papel.

Dez anos depois da criação das primeiras placas secas da fotografia, em 1891, Thomas Edison, empresário norte americano,⁴ apresentou ao público o cinetoscópio, dispositivo no qual um filme de cerca de 15 metros permitia a um público espectador observar uma cena do tamanho de um cartão de visitas. Encantado com a criação de Edison, Auguste passou a tentar descobrir um meio de captar, revelar e projetar imagens num movimento semelhante ao da vida real.

Para isso, os irmãos Lumière inventaram o cinematógrafo (Figura 1), um engenho leve e funcional, inspirado na máquina de costura, com um mecanismo de alimentação descontinuado, incrementado com um sistema de dentes que se encaixam nas perfurações da película de 35 milímetros a uma velocidade de 16 quadros por segundo (em vez dos 46 quadros por segundo de Thomas Edison).

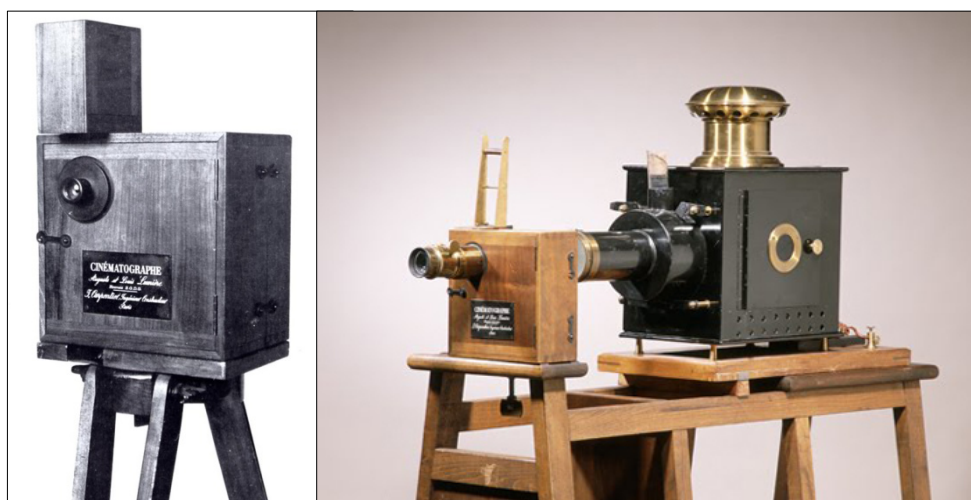


Figura 1: CINEMATÓGRAFO

Notamos nas origens do cinema que este ainda não possuía um código próprio, uma vez que se mesclava a diversas formas culturais da época, como o teatro popular, as revistas ilustradas, os espetáculos de lanterna mágica, os cartuns e até mesmo os cartões-postais. Os equipamentos de projeção de filmes apareciam em meio a várias outras invenções, como mais

⁴ Nascido em Milan, Ohio, Thomas Edison, conhecido como *The Wizard of Menlo Park* (O Feiticeiro de Menlo Park), foi um dos empresários norte-americanos que financiaram e patentearam o desenvolvimento de muitos dispositivos no campo industrial. Ele foi um dos primeiros empresários a aplicar os princípios da produção maciça ao processo da invenção. Ao longo de sua vida, de 84 anos, Thomas Edison registrou mais de 2 mil patentes, entre elas o fonógrafo e o cinematógrafo. Além disso, aperfeiçoou o telefone e a máquina de escrever, entre outros.

um dos curiosos engenhos inventados no final do século XIX. Desse modo, embora algumas características tenham permanecido, tanto na maneira de produzir, como no próprio dispositivo, com capacidade de captar e projetar o movimento na imagem, o cinema passou por importantes evoluções que contribuíram para sua percepção enquanto um campo único que, mesmo se relacionando com os demais campos das artes, possui uma linguagem própria. Como aponta Dudley Andrew (2002, p.21):

Os primeiros ensaios sérios sobre o cinema naturalmente procuraram encontrar um lugar para ele na cultura moderna. O cinema havia crescido como uma trepadeira em redor dos grandes ramos da cultura popular séria. Havia mesmo começado a alterar a visão cultural de sua história.

Depois de alguns experimentos, finalmente, em 1895, Auguste e Louis filmaram *La sortie de L'usine* [A saída da fábrica] e o apresentaram ao público, juntamente com outros nove filmes, que eles denominaram de “vues” (vistas, paisagens), em 28 de dezembro do mesmo ano, no Salão Indiano, no subsolo do Grand Café, no Boulevard de Capucines, em Paris. O Grand Café de Paris se configurou como lugar determinante para o desenvolvimento do cinema nos primeiros anos, por ser um espaço de encontro de amigos, onde se podia beber, ler jornais e assistir a apresentações de cantores e artistas. Com essa exibição, pública e paga, nasce o cinema mundial ou, pelo menos, nasce o cinema francês.⁵

O sucesso imediato dessa exibição, aliado à grande capacidade de *marketing* em torno de seu nome, permitiu um maior investimento dos irmãos Lumière no campo cinematográfico. Então, já donos da maior produtora do mundo de placas cinematográficas, os irmãos Lumière compraram salas de projeção e passaram a fabricar aparelhos e películas, além de produzir e distribuir mundialmente seus próprios filmes. Uma verdadeira indústria cinematográfica foi instaurada. Auguste e Louis, através de colaboradores, filmaram em vários lugares, no mundo inteiro.

Contudo, talvez sem se darem conta da importância que teria o cinematógrafo, ou de que essa invenção não se tornaria logo obsoleta, nem seria ultrapassada por outra mais moderna, Auguste e Louis venderam as salas a dois empresários poderosos e visionários, Gaumont e Pathé, e voltaram aos laboratórios, às emulsões e às fotografias. Também se dedicaram a estudar a eletricidade e a acústica. Auguste passou ainda a se interessar pela

⁵ Como se sabe, os irmãos Lumière não eram os únicos a testar e aprimorar equipamentos fotográficos em busca da imagem em movimento. Dois meses antes da exibição dos “Vues”, em Paris, os irmãos Max e Emil Skladanowsky apresentaram, num teatro de *vaudeville*, em Berlim, seu sistema de projeção de filmes, o bioscópio (uma espécie de projetor de slides em ritmo acelerado).

medicina e, embora não tivesse nenhum diploma, aprendeu a fazer diagnósticos, estudou e aprimorou fórmulas de vários medicamentos e tornou-se o chefe dos Hospícios da cidade de Paris. Louis Lumière morreu em 1948 aos 84 anos. Auguste, seis anos depois, com 92. “Cheguei ao fim do filme”, disse, poucos dias antes.

O que os irmãos não imaginariam é o que o filme deles ainda não havia chegado ao fim e, provavelmente, jamais chegará, sendo constantemente prolongado pela própria história do cinema. Mais tarde, o nome dos irmãos Lumière passou a fazer parte de uma categoria cinematográfica, de um gênero, o documentário, pois a maioria dos seus filmes se propõe a capturar cenas da vida cotidiana, detalhes simples de movimentos que fascinavam e fascina o espectador, embora eles também tenham realizado alguns filmes de ficção.

Temas como os operários (*La sortie de l'usine*, 1895), chegadas (*Arrivée du train en gare de la Ciotat*, 1895; *Le débarquement du congrès de photographie à Lyon*, 1895), partidas (*Barque sortant du port*, 1895), estações de trens (*Arrivée d'un train à Perrache*, 1896), tráfego de veículos e pessoas nas grandes cidades (*Berlin: Panoptikum – Friedrichstrasse*, 1896; *Brooklyn: Fulton Street*, 1896; *Russia: Moscow, Rue Tverskaïa*, 1896), brincadeiras e atividades de criança (*Repas de bébé*, 1895; *Enfants jouant aux billes*, 1896), experimentação de movimentos aliados à dança (*Le squelette joyeux*, 1897; *Danse serpentine*, 1896, colorido manualmente), animais (*Lions, Jardin zoologique de Londres*, 1895), esportes (*Leçon de boxe*, 1895) etc. Segundo o pesquisador Jean-Pierre Jeancolas,

Le nom Lumière est, à juste titre, attaché à un certain type de cinéma qui sera qualifié plus tarde de documentaire. Louis Lumière est le premier cinéaste du réel, qu'il sait organiser avec un sens aigu de l'image, du cadre, de l'éclairage, du mouvement et de la tension à l'intérieur d'un plan unique. (2011, p.12)

[O nome Lumière é, a título justo, relacionado a um certo tipo de cinema que será denominado mais tarde de documentário. Louis Lumière é o primeiro cineasta do real, que consegue organizar com um senso agudo a imagem, o enquadramento, a luz, o movimento e a tensão no interior de um único plano]. (Tradução nossa)

Os pesquisadores e historiadores do cinema costumam dividir em duas fases o que se convencionou chamar de “cinema de atrações” (ou cinema de variedades), sendo a primeira fase, de 1894 a 1903, caracterizada por filmes de único plano e de caráter documental (os irmãos Lumière foram, sem dúvida, os cineastas mais expressivos da época), e a segunda fase, de 1903 a 1907, assinalada por filmes de ficção de múltiplos planos, com narrativas simples e

muita experimentação na estruturação de relações causais e temporais entre os planos, como, por exemplo, o filme do americano Edwin Porter, *The Great Train Robbery*, de 1903, considerado o primeiro filme do gênero *western*.

Embora os irmãos Lumière tenham feito filmes predominantemente de tendência documental e realista, dentre sua obra, em torno de 1.500 filmes, também se veem comédias, filmagens de espetáculos de variedades, palhaços e músicos – muito comum também na obra do contemporâneo George Méliès, como em *Un homme de tête*, 1898; *L'Impressionniste fin de siècle*, 1899; *L'homme orchestre*, 1900 –, ficção e até algumas inovações. Por exemplo, o efeito especial do filme *Démolition d'un mur* (1896) (considerado o primeiro efeito especial no cinema), que foi acidentalmente rodado de trás para frente e gerou um efeito de construção do muro ao invés da demolição; o primeiro *travelling*, no qual usaram uma câmera num barco em movimento, em *Venise: Panoram du Grand Canal pris d'un bateau* (1897), efeito também utilizado mais tarde em *Vue prise d'une baleinière en marche* (1901); o plano-sequência, em *Constantinople: Panorama de la Corne d'Or* (1897); e a montagem, em *Accident d'automobile* (1903).

A saída da fábrica, filme de uma única cena, de 45 segundos, e com cerca de 17 metros de película, mostra os trabalhadores da fábrica da família Lumière saindo ao final de um dia de serviço (ver Figura 2). Alguns críticos consideram *A saída da fábrica* como o primeiro documentário etnográfico, outros discordam, uma vez que os irmãos Lumière dirigiram os empregados da fábrica para realizar a filmagem, ou seja, eles atuaram, de certa forma, nessa saída da fábrica, pois precisavam manter uma velocidade determinada dos passos, uma direção para a esquerda ou para a direita, já que a câmera, parada, estava posicionada na frente do portão.



Figura 2: A SAÍDA DA FÁBRICA, 1895

Desse modo, o mais interessante é pensar como, desde o primeiro filme, já se “fazia cinema”, no sentido de que havia um roteiro, uma direção, uma estética próprios ao que mais tarde se configurou em uma “linguagem cinematográfica”. Além disso, apesar de a câmera estar parada – por razões técnicas, obviamente –, a imagem está em movimento, pois filma-se um movimento, o da saída dos operários da fábrica. Essa característica do movimento em cena foi uma das principais marcas dos primeiros filmes do cinema mudo, que tiveram como tema a própria habilidade de mostrar coisas em movimento, como, por exemplo, a bailarina de *Annabelle Butterfly Dance* (Dickson, 1895), ou como o grupo de trabalhadores saindo fábrica em *La sortie de l’usine* (Louis Lumière, 1895).

Entretanto, interessa também, e principalmente, atentar para o tema que dá corpo a este filme: os operários que saem da fábrica. Ao escolherem filmar a classe operária saindo de seu local de trabalho e não, por exemplo, uma família burguesa aproveitando o domingo no parque, ou uma cena do próprio cotidiano de sua casa, Auguste e Louis trazem para o primeiro plano as imagens da classe oprimida – filmada por uma classe tradicionalmente opressora –, imagens do Outro. Ou seja, já se pode notar no cinema francês, desde sua origem, um olhar que se volta para fora do olhar de quem manipula a câmera, um olhar que, no mínimo, é observador da alteridade.

Claro que não podemos nos referir ainda a um cinema que se inquieta com essas questões, ou que se apropria dessas imagens do Outro com algum intuito sociológico,

histórico ou mesmo estético. Mas, se comparássemos a história do cinema com a da fotografia, por exemplo, esperaríamos dessa família burguesa imagens cinematográficas correspondentes aos retratos de busto ou às fotografias da família em seu ambiente domiciliar. Portanto, ao tentar mapear essa possível “história da alteridade” no cinema francês, não poderíamos deixar de considerar seu primeiro filme, no qual mulheres e homens, a pé, montados em bicicletas, desviando do cachorro – que aparece no quadro inesperadamente e proporciona certa ruptura estética da cena, aumentando ainda mais seu movimento –, saem da fábrica Lumière após um dia de trabalho.

Além disso, na obra dos irmãos Lumière, outros filmes abordam questões relativas a diferenças de classes: *Enfants annamites ramasant des sapèques devant la Pagode des dames* (1902), por exemplo, é um testemunho do colonialismo francês na Indochina, onde vemos mulheres bem vestidas jogando moedas para crianças e mulheres maltrapilhas que as catam no chão, em uma situação de evidente distinção social, em que crianças e mulheres assemelham-se a galinhas alimentadas por alguém que joga milho. Em *Néron essayant des poisons sur des esclaves* (1896), o imperador romano Nero está sentado em uma majestosa cadeira no centro da cena e os escravos aparecem, um a um, provando o veneno e morrendo em seguida.

Negres aschantis: danse du sabre II (1897), filmado em Paris, na ocasião da Exposição Universal, no pavilhão africano, retrata negros dançando, vestidos com roupas completamente distintas das ocidentais, com o torso despido, e nenhum homem europeu aparece em cena, de modo que o espectador é levado a acreditar que o filme foi feito na África e não em continente Europeu. Aparentemente, não há o desejo de evidenciar qualquer distinção entre negros e brancos ou entre africanos e europeus, tratando-se apenas de um retrato, até certo ponto, documental da dança. *Le village de Namou, Panorama pris d'une chaise à porteur* (1900), filmado na Indochina, é um filme reconhecido como uma obra-prima dos irmãos Lumière (Figura 3). A câmera posicionada numa liteira que deixa o vilarejo de Namou captura imagens de crianças negras, nuas ou malvestidas, que correm atrás dos que partem, muitas delas estão sorrindo, outras, gritando. O olhar intenso da menininha que se posiciona centralmente na cena concede ao filme de menos de um minuto um misto de suavidade e força.



Figura 3: LE VILLAGE DE NAMO, PANORAMA PRIS D'UNE CHAISE A PORTEUR, 1900

Robert Stam e Ella Shohat observam que “raras foram as vezes em que os pioneiros da imagem gravada⁶ questionaram a esfera das relações de poder que lhe permitiram representar outras terras e culturas” (2006, p.149). Ou seja, não questionaram como a história, a terra, a cultura do Outro ou de outros povos poderiam ser representadas e interpretadas por meio dessas imagens. As novas tecnologias eram por eles utilizadas, sobretudo, para a documentação ou mesmo para o simples registro de pessoas e paisagens. Por isso, interessa perceber como as imagens do Outro foram sendo concebidas e transformadas ao longo da história do cinema francês, partindo do primeiro filme da história desse cinema, *La sortie de l'usine*, que traz a classe operária para o primeiro plano. O desejo de percorrer essa história com o olhar voltado para essas representações permite não apenas compreender como essas imagens se influenciaram, se complementaram ou se rejeitaram ao longo do tempo, mas também entender de forma mais integralizada as imagens dos filmes contemporâneos, especialmente as dos dois diretores centrais desta tese: Claire Denis e Abdellatif Kechiche.

Todavia, não seria possível, nem prudente, pensar essa história abordando os filmes um a um, pois seria um trabalho quase infinito e, até mesmo, improdutivo. Por isso, tendo a consciência de que deixaremos de lado alguns filmes e até mesmo alguns diretores, por questões de ordem prática e metodológica, escolheremos algumas obras que tratam da alteridade, dentro de cada período da história do cinema francês, com o intuito de ratificar

⁶ Shohat e Stam, quando se referem aos “pioneiros da imagem gravada”, abrangem fotógrafos como George Bridges, Louis de Clerq e Maxime du Camp, além de cineastas como os irmãos Lumière e Thomas Edison. (Shohat; Stam, 2006, p.150).

que, ao longo de sua produção, desde sua origem, esse cinema trouxe o Outro para o primeiro plano. Acreditamos que, trazendo essas obras à tona, sob o aspecto da alteridade, será possível compreender o atual cinema francês, com seus ‘novos’ protagonistas, dentro de um contexto histórico. Igualmente, ao fazer esse mapeamento, tentaremos, mesmo que de maneira breve, procurar entender de que modo esse Outro aparece nessas produções, seja por meio de uma análise cinematográfica, sociológica ou estética.

Logo, o que esperamos, ao longo deste capítulo, é recontar a história do cinema francês segundo os filmes que abordam questões relativas à alteridade. Desse modo, os personagens subalternos do cinema contemporâneo poderão ser apreciados e avaliados não apenas nos âmbitos social, econômico, cultural, mas também levando em conta seu passado histórico no panorama da cinematografia francesa.

O período do cinema mudo dura de 1896 a 1927, quando surge, em Nova York, o primeiro filme falado, *The Jazz Singer*, de Alan Crossland. Na França, a indústria cinematográfica estava atrasada em relação à tecnologia sonora e, assim, o primeiro filme sonoro, *Le collier de la reine*, de Gaston Ravel, filmado mudo com falas acrescentadas em estúdio, só aparece em 22 de outubro de 1929. Durante o período do cinema mudo, muito aconteceu em termos de evolução técnica e estética. As limitações técnicas iniciais foram, aos poucos, sendo superadas, e o cinema foi se configurando enquanto arte, encontrando seus princípios específicos de linguagem, sobretudo ligados à montagem, que se revelou o elemento fundamental para a narrativa cinematográfica.

Além dos Irmãos Lumière, Georges Méliès e Charles Pathé também figuravam entre os protagonistas da cinematografia francesa da época. O filme *Le voyage à la lune* (1902), marca o apogeu da trajetória de Méliès, que, embora atualmente seja uma referência para o cinema francês e mundial, faleceu antes de conhecer o sucesso. Ele também foi o criador da sociedade de produção Star Film, que produziu centenas de filmes entre 1896 e 1912, mantendo escritórios de distribuição em Nova York e em várias cidades da Europa, e chegou a possuir dois estúdios de gravação.

Charles Pathé é o responsável por transformar o cinema em indústria. Ele compreendeu, em termos mercadológicos, o que Walter Benjamin muito mais tarde afirmou em suas considerações sobre as obras cinematográficas:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão 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. (Benjamin, 2000, p.172, grifo do autor)

Tendo em vista essa necessidade de reprodução dos filmes, Pathé criou, em 1896, a Société Pathé Frères, que em 1901 produziu 70 filmes, em 1902, 350, e em 1903, mais de 500 filmes – o que significa uma produção de dez filmes por semana (Jeancolas, 2011, p.15). Pathé, para conseguir alimentar as máquinas que vendia, chegou a duplicar filmes de outros diretores, conforme afirma em suas memórias: “Eu pegava alguns filmes de Edison e, sem nenhuma malícia, eu os duplicava” (Pathéapud Jeancolas, 2011, p.14, tradução nossa).⁷ Pathé inaugura, igualmente, a tríade que se conserva até hoje na indústria do cinema, em que o distribuidor se coloca entre o produtor e o comerciante de filmes. Assim, as companhias Gaumont (maior concorrente da Pathé) e Pathé controlavam o mercado interno e externo da época.

Georges Sadoul estime que d’ailleurs que 60 a 70% des films vendus dans le monde sortaient des studios français, Pathé se taillant la part du lion. En effet, en 1908, Pathé vendait aux Etats-Unis deux fois plus de films que toutes les firmes américaines réunis. (Jeancolas, 2011, p.20)

[Georges Sadoul estima que, além de 60 a 70% dos filmes vendidos no mundo saírem dos estúdios franceses, a maior parte cabia a Pathé. De fato, em 1908, Pathé vendia aos Estados Unidos duas vezes mais filmes do que todas as companhias americanas juntas.] (Tradução nossa)

Desse modo, o cinema se configura verdadeiramente como uma indústria do sistema capitalista de produção, uma indústria da informação e do entretenimento, “a primeira mídia de massa da história” (Costa, 2012, p.37), e o cinema francês ocupa, sem dúvida, o lugar de maior destaque dessa nova indústria. A partir dos primeiros filmes, as pessoas começam a ter acesso a imagens de outros países, ao que outras pessoas fazem, como se comportam, como se configuram outras cidades. Os filmes tornam-se pouco a pouco mais compridos, e um padrão das práticas de produção começa a se instaurar. Também, a produção vai se tornando mais especializada e, conseqüentemente, começa a parecer uma linguagem com códigos próprios do meio cinematográfico.

Em 1908, um homem de negócios chamado Paul Laffite, apoiado por alguns acadêmicos e atores da comédia francesa, criou a Société du Film d’Art, com o objetivo específico de produzir filmes “dignos de um público culto, familiarizado com o repertório

⁷ No original: “Je me procurai quelques films Edison et, sans y voir de mallice, je eles duplicatai”.

clássico” (Jeancolas, 2011, p.19, tradução nossa).⁸ O cinema francês vivia, assim, um momento de apogeu, entretanto, a partir de 1912, vai perdendo gradualmente seu lugar de destaque para a Itália, a Dinamarca e os Estados Unidos. Os anos que precedem a Primeira Guerra Mundial são bastante difíceis e a produção fica bastante comprometida durante algum tempo.

Contudo, é também ao longo dos anos da Primeira Guerra que começam a acontecer diversos diálogos entre o cinema francês e uma nova geração de jovens intelectuais, como Abel Gance (*Mater Dolorosa*, 1917; *J'accuse*, 1919; *Napoléon*, 1927), Louis Delluc (*Fièvre*, 1921; *La femme de nulle part*, 1922; *Le silence*, 1920) e Marcel l'Herbier (*Veille d'armes*, 1935; *L'argent*, 1928; *Le bonheur*, 1935). Nos últimos anos da guerra, de uma maneira ou de outra, o cinema chega a cidades e vilarejos franceses, porém, nesse momento, a produção americana é mais vista pelos franceses do que a produção francesa, fato que levou Charles Pathé, antes mesmo do final da guerra, a propor uma cota de 25% para a exibição de filmes franceses. Desde então, o mercado americano de produção exerce uma pressão sobre os países do mundo inteiro para se manter no controle das salas de exibição.

Os anos 1920, últimos anos do cinema mudo, também foram difíceis para o cinema francês. Muitas sociedades começaram a se formar para evitar a falência da indústria cinematográfica. Desde 1915, mesmo ano em que David Wark Griffith lançava o longa *The Birth of a Nation*, a Pathé havia começado a vender seu império, desfazendo-se de algumas filiais ao redor do mundo, e reestruturando a sociedade-mãe, Pathé-Frères, que passou a se chamar Pathé-Cinéma, sendo que a produção e a distribuição ficaram ao encargo de uma nova filial, a Pathé-Consortium. Em 1929, Charles Pathé vende suas ações a Bernard Natan e, em 1930, aposenta-se do mundo do cinema. “O desmantelamento da antiga Pathé-Frères é exemplar do declínio inexorável de uma indústria que se tornou inadaptada” (Jeancolas, 2011, p.26. Tradução nossa).⁹ Entretanto, como afirma o próprio Jeancolas (2011, p.26, tradução nossa): “Apesar de um terreno pouco favorável, em condições de produção adversas, os cineastas trabalharam, realizaram alguns monumentos incontestáveis, e estabeleceram uma tradição do filme artístico, intelectual, se se preferir, que permanecerá no cinema francês”.¹⁰

De todo modo, é nesse terreno pouco fértil que se institui a vanguarda francesa dos

⁸ No original: “dignes d’un public cultivé, familier du répertoire classique”.

⁹ No original: “Le démantèlement de l’ancienne Pathé-Frères est exemplaire de l’inexorable déclin d’une industrie devenue inadptée”.

¹⁰ No original: “Malgré un terrain peu favorable, dans des conditions de production hasardeuses, des cinéastes ont travaillé, réalisé quelques monuments incontestés, et établi une tradition du film artistique, intellectuel si l’on veut, qui demeurera celle du cinéma français.”

anos 1920, o impressionismo. Enquanto na Alemanha o cinema se relacionava com o movimento expressionista das artes gráficas e, na Espanha, com o surrealismo, na França ele dialogava com os jovens pintores que inauguravam o movimento impressionista, como Claude Monet, Edgar Degas e Auguste Renoir. Esses artistas buscavam romper com as regras vigentes até então, especialmente com o realismo. O cinema impressionista, ou cinema de vanguarda (*avant garde*), consolida-se em torno da figura do cineasta Louis Delluc, jornalista que entrou para o cinema durante a guerra. Delluc reivindica um cinema francês que seja “cinema” e que seja “francês”, o que ele chama de “cinema autêntico”. Ou seja, um cinema livre das técnicas teatrais, com uma linguagem que lhe seja própria, uma linguagem das imagens, com roteiros originais e não provenientes da literatura etc.

Em torno de Louis Delluc estão os cineastas Germaine Dulac (*La Sourriante Madame Beudet*, 1923) e Jean Epstein (*A queda da casa Usher*, 1928). Num segundo círculo, estão cineastas mais experientes, que já produziam ao longo da guerra, como Abel Gance e Marcel l’Herbier. Nesse momento pós-Primeira Guerra, surge na França uma vanguarda cinematográfica que é acima de tudo visual. Nos anos 1920, aparece igualmente uma segunda vanguarda, dadá/surrealista, que, apesar de nunca ter conseguido atingir o grande público, faz nascer grandes nomes para a história do cinema, como René Clair e Louis Buñuel. No final da década, em Paris, assim como em toda a Europa, surge uma escola espontânea de cineastas vindos da cinefilia, com caráter mais documental e poucos recursos, que exprime em suas obras uma realidade poética ou polêmica: Jean Mitry, Jean Dréville, Georges Lacombe, Macel Carné e Jean Vigo.

Em fevereiro de 1930, René Clair lança seu primeiro filme sonoro, *Sous les toits de Paris* [*Sob os tetos de Paris*], o oitavo do cinema francês. O filme se inicia com um longo *travelling* que filma Paris do alto e vai se aproximando pouco a pouco dos personagens, nas ruas de um bairro popular da capital. A câmera se aproxima então de um grupo de pessoas que cantam, instigadas pelo simpático cantor de rua Albert, personagem principal, que, em meio ao movimento de gente, volta seu olhar para a jovem Pola, por quem se apaixona. O filme de René Clair, também diretor do polêmico *Entr’acte* – filme de inspiração dadaísta, do qual participaram Marcel Duchamp e Man Ray, e que garantiu a Clair sua notoriedade –, situa-se numa linha divisória entre os filmes mudos e falados. Pois, por um lado, temos um filme 100% cantado e falado em francês e, por outro, a forte presença de características do cinema mudo, como a teatralidade, os movimentos exagerados, as cenas circenses. Apesar de se tratar de um musical, o diretor não abusa dos recursos sonoros, ainda bastante precários

nessa época na França, e os utiliza em favor de sua narrativa e do refinado tratamento estético que dá ao seu filme.

É interessante notar, por exemplo, que o som é cortado quando o espectador se situa do outro lado da porta de vidro do bar frequentado pelos personagens. René Clair também tratou da relação entre a imagem e o som de maneira cuidadosa e, ao mesmo tempo, inovadora para a época.

[...] os filmes impressionistas se caracterizam por um sem-número de proezas técnico-estilísticas, que abrangem sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos. Acrescente-se a isso a importância dada à duração dos planos, ao enquadramento e ao ritmo da montagem. (Martins, 2012, p.91)

No início do som no cinema, os filmes, em geral, abusavam de longos diálogos, muitas vezes provenientes de peças teatrais, porém, Clair optou por um filme com poucos diálogos, elevando a capacidade da imagem e utilizando o som como um recurso da imagem e não como essencial para a sua compreensão. Na cena da briga entre Albert e Louis, há uma alternância da imagem da briga, sem o som, e do som da briga, sem a imagem. Enquanto vemos a briga, escutamos o barulho do trem que passa próximo aos personagens e nas cenas no escuro sempre há som. Essa relação imagem/som no filme de Clair reforça a ideia de que a imagem no cinema prescinde do som.

Contudo, é importante pontuar que o som não se opõe à imagem, ao contrário, ele a complementa, nos faz ver além daquilo que escutamos. René Clair troca os longos e desnecessários discursos do período pós-som por uma câmera que se movimenta – na época, para uma boa captação do som, era preciso que a câmera ficasse praticamente imóvel –, perseguindo os passos indecisos de Albert e Pola, que refletem a hesitação do casal em continuar com os encontros amorosos. A câmera de Clair é livre, ela se deixa levar pelos gestos e, sobretudo, pela música. Esse trabalho da câmera executado pelo diretor foi ressaltado por David Bordwell como uma das características do experimentalismo dos filmes impressionistas. Na verdade, apesar das evidentes limitações, todos os elementos técnicos parecem estar a favor do olhar do cineasta.

É dentro dessa estética que René Clair une um jovem cantor da periferia francesa, Albert, e uma imigrante romena, Pola, em uma narrativa simples e banal: três homens apaixonados pela mesma mulher, porém, dois deles são grandes amigos. Nesse sentido, podemos dizer que Clair traz uma Paris na perspectiva do Outro. Não do parisiense refinado,

culto ou burguês, mas do parisiense periférico, do artista de rua. Além disso, ainda há o Outro imigrante, a jovem Pola, que sofre dificuldades com o idioma e vive alguns conflitos culturais ao se relacionar com os outros personagens. Entretanto, *Sob os tetos de Paris* (Figura 4) não tem como foco central o tema do Outro, pois esses personagens periféricos e o cenário de periferia no qual eles estão inseridos funcionam para mostrar ao espectador, dentro da linguagem do realismo poético própria de Clair, que há poesia nos artistas de rua. Ele não ressaltava os problemas típicos das periferias e dos que nelas habitam, mas retrata a vida leve e divertida que pode haver nelas.



Figura 4: *SOB OS TETOS DE PARIS*, 1930

Paris, a cidade-luz, seus tetos, a música, um casal de enamorados, o amor, todos esses elementos presentes no filme de René Clair estão diretamente relacionados à identidade cultural francesa. São símbolos e representações que dão suporte ao discurso de uma cultura nacional. Como afirma Stuart Hall:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”. (2003a, p.51, grifo do autor)

Ou seja, essas imagens do Outro presentes no cinema contribuíram, e ainda

contribuem, para a formação, consolidação e difusão de uma identidade facilmente reconhecida (neste caso, a francesa), por meio de certos aspectos e características que se quer realçar e que aparecem repetitivamente nos produtos da cultura de massa, sendo o cinema um deles. Essa constatação nos leva a concluir que, embora os personagens centrais do musical de Clair sejam subalternos, periféricos, em contraposição a uma cultura dominante, eles não se posicionam enquanto Outro, não tomam a fala para dizer algo sobre si mesmos – nem enquanto personagens fazem isso –, mas cumprem apenas sua função de divertir o espectador com algumas risadas, com poesia, e com um amor vivido em Paris.

Na época do seu lançamento, *Sob os tetos de Paris* obteve um maior sucesso no exterior, sobretudo na Alemanha, do que na própria França, exatamente pelo fato de reforçar a imagem de uma Paris popular, artística, sedutora. O historiador Henri Langlois também ressaltou este aspecto do cinema de René Clair de contribuir para a formação de uma imagem da identidade da nação francesa. Segundo Langlois, fundador da Cinemateca Francesa juntamente com Jean Mitry e Georges Franju,

Dans le monde entier, depuis vingt-cinq ans, un seul homme personnifie le cinéma français: René Clair. Mieux encore, il résume aux yeux de l'étranger non seulement notre cinéma, mais l'esprit même de notre nation; il est considéré à la fois comme le successeur de Feydeau et de Molière.¹¹

[No mundo inteiro, há 25 anos, um só homem personifica o cinema francês: René Clair. Mais ainda, ele resume, aos olhos do estrangeiro, não somente o nosso cinema, mas o espírito mesmo da nossa nação; ele é considerado, ao mesmo tempo, como um sucessor de Feydeau e de Molière.] (Tradução nossa)

Além de *Sob os tetos de Paris*, outros filmes de Clair tiveram como cenário bairros populares de Paris. Alguns críticos afirmam que o gosto pela periferia parisiense se deve ao fato de seu pai ser um grande comerciante no bairro de Halles, que durante muito tempo foi centro comercial da capital francesa, onde se vendiam, a atacado e a varejo, produtos alimentícios frescos.¹² Em 1957, René Clair volta seu olhar para os temas da amizade e do amor no cenário do subúrbio parisiense, com o filme *Porte de Lilas* [*Por ternura também se mata*], comédia em que um músico popular, conhecido como *L'Artiste* [O Artista],

¹¹ Depoimento encontrado no website Le Ciné-Club de Caen:

<<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/clair/clair.htm>>. Acesso em: 10 de setembro de 2016.

¹² Na década de 1970, o mercado foi demolido para dar lugar ao Forum les Halles, uma espécie de passeio, exclusivo para pedestres. Também foi construída a estação de trem e metrô *Chatélet - Les Halles*, que funciona até os dias atuais.

interpretado por Georges Brassens, um bêbado, Juju, e um criminoso procurado pela polícia, Pierre Barbier, são os personagens centrais. Nesse filme, Clair explora também o universo das classes periféricas com o mesmo olhar de *Sob os tetos de Paris*: uma periferia que alcança a felicidade, apesar de enfrentar as dificuldades do cotidiano que lhe são próprias, uma periferia exótica e, de certa forma, sedutora.

A música, seguindo uma das características do impressionismo francês, em que há uma construção da narrativa mais musical do que propriamente dramática, ocupa também uma posição central nesse filme que, apesar de não ser um musical, tem como personagem principal um músico, que é interpretado por um verdadeiro músico, Georges Brassens. A música coloca-se a favor da *mise-en-scène*, ela conta histórias, interrompe diálogos, prepara os personagens para a chegada da polícia. O Artista, em diversos momentos, conduz o encadeamento das cenas a partir das músicas que toca com seu violão; o desfecho é o “final feliz” para os “mocinhos” (os malandros, O Artista e Juju) e a morte para o “vilão” (Pierre Barbier). Considerado um cineasta de vanguarda, Clair não invoca em seus filmes uma discussão acerca da condição periférica dos seus personagens, limitando-se a retratar esse universo sem atentar para o conflito entre a classe periférica e a classe dominante.

Contudo, apesar dessa constatação, não se pode negar a importância, dentro da história do cinema francês, de filmes que retratam a periferia francesa, na maioria dos casos, parisiense, pois essas obras, em conjunto, contribuem para a construção da história da imagem do Outro produzida pelo cinema. Ademais, é importante considerar que o discurso nacionalista é muito forte naquela época. Não se considerava falar sobre o Outro, ou pensar uma imagem do Outro, mas construir sua própria imagem, não em relação ao Outro, mas, ao contrário, independente dele. Havia no cinema de vanguarda francês, marcado pelo impressionismo, preocupações técnicas e estéticas. A ideia de um cinema de autor estava em construção e René Clair é considerado um cineasta que seguia essa estética. Segundo Fernanda A. C. Martins, o impressionismo francês é marcado pela “efervescência cultural em torno do cinema desde o período do pós-guerra até o término da década de 1920.” (Martins, 2012, p.94).

Para David Bordwell, o impressionismo francês no cinema compreendeu os anos de 1918 a 1929, período em que há não apenas uma mudança formal, uma oposição contra as normas existentes, mas também a proliferação de atividades culturais em torno do cinema, aliando teóricos, críticos, produtores culturais e cineastas. Em 1921, Louis Delluc, que já havia sido redator-chefe da revista *Le Film* e fundador do *Le Journal du Ciné-Club*, dirige a revista *Cinéa*, estimulando o cineclubismo e difundindo teorias através das críticas, o que

chama a atenção dos produtores. Em 1930, com a proliferação dos cineclubes, é fundada a Federação Francesa dos Cineclubes, despertando no público e na própria classe realizadora de filmes – cineastas, atores, produtores – o reconhecimento do cinema enquanto arte e, conseqüentemente, consolidando o cinema de autor e a própria atividade da crítica cinematográfica.

O intuito de legitimação da arte nascente conduziu não apenas à descoberta de seus meios próprios, mas à busca de aperfeiçoamento técnico, o que encareceu a confecção dos filmes. A realização das obras impressionistas dependia de um conjunto de técnicos e colaboradores [...]. Esse foi um momento de mudança, no qual os variados cargos começaram a ser valorizados em suas respectivas atribuições e grande importância foi conferida ao ato criador do profissional. (Martins, 2012, p.98)

O período que precede a Segunda Guerra Mundial é marcado por crises. A crise mundial, em consequência da quebra da Bolsa de Valores de Nova York (1929), embora tardiamente (início da década de 1930), atinge também a França. Precedidos por uma grande expansão na década de 1920, os anos 1930 são marcados por inflação, desemprego e tensões políticas. No campo cinematográfico, o período é marcado por pouca evolução na forma, mas, por outro lado, serve como solo fértil para uma série de transformações, do modo de produção à estética, que se consolidam depois da Segunda Guerra.

Dito assim, parece que nada se fez durante esse período e que a Grande Depressão de 1932 calou o mundo cinematográfico, que mal havia completado seus dez anos de ‘cinema falado’. De fato, o cinema dos anos 1930 se caracteriza por ser pobre e desorganizado, porém, conta com vários filmes e diretores que elevam a imagem do cinema francês, imagem que guardará muito prestígio por mais de meio século (Jeancolas, 2011, p.38-39), com obras como *Sob os tetos de Paris* (1930), de René Clair; *Zéro de conduite* [*Zero em comportamento*] (1933), de Jean Vigo; *La règle du jeu* [*A regra do jogo*] (1939), de Jean Renoir; *Les perles de la couronne* [*As pérolas da coroa*] (1937), de Sacha Guitry; entre outros.

Os anos que seguem à vitória do *Front Populaire*, em 1936, veem no cinema o apogeu da corrente realista, cujas raízes são profundas. O engajamento social e político marca a vida e a obra de vários cineastas do período. A presença da censura também afeta a ‘vida’ dessas obras. *Zero em comportamento*, por exemplo, é censurado por ser considerado contrário ao “espírito francês”, sendo autorizado apenas no final da guerra, em 1945; *A regra do jogo* também tem a exibição proibida pela censura, tanto pelo governo francês quanto pelo governo alemão na França ocupada (de maio de 1940 a dezembro de 1944). Com isso, este filme passa

por múltiplas remontagens, com diversos cortes, seus negativos são quase todos destruídos ou perdidos, sendo a versão final uma reconstituição feita por Jean Gabrit e Jacques Durand, dois dos seguidores de Renoir.

Apesar de propor um cinema extremamente inovador, considerado sem par por longos anos, Jean Vigo morre muito jovem, aos 29 anos, e realiza apenas quatro filmes: *À propos de Nice* [*A propósito de Nice*] (1930), um documentário realista e provocativo, claramente influenciado por Dziga Vertov, no que diz respeito à montagem e à estética da espontaneidade da imagem; *Taris* (1931), que mostra o nadador Jean Taris em diferentes performances, revelando a função e o poder da técnica e da montagem em função da estética; *Zero em comportamento* (1933), curta-metragem que também trata do realismo social, porém no universo escolar; e *L'Atalante* [*O Atalante*] (1934), único longa do diretor, objeto de inúmeros cortes e muitas tentativas de restauração, que narra uma história de um casal recém-casado a bordo da embarcação *O Atalante* (Figura 5).



Figura 5: O ATALANTE, 1934

Tanto em *A Propósito de Nice* como em *O Atalante*, Vigo ressaltava a condição econômica e social da França de sua época, voltando seu olhar ora para as contradições dessa

sociedade – praias ricas/bairros pobres –, ora para uma espécie de registro de suas consequências – filas de desempregados. O viés naturalista de Vigo atenta para a difícil situação econômica e social vivida na década de 1930. Sua câmera se move discretamente e guarda certa distância do objeto (são raros os *close-ups*), a fim de garantir um registro mais coletivo daquele cenário. O jovem casal de *O Atalante*, proveniente de subúrbios, vive no barco sua lua de mel, na companhia de um velho marinheiro e de um ajudante, em um cenário que sintetiza uma França desiludida, marcada por uma certa decomposição social e uma crise tanto econômica como de valores.

Em Vigo, é evidente a influência do seu pai, Eugène Bonaventure de Vigo, militante anarquista, cujo pseudônimo era Miguel Almereyda. Isso se percebe, sobretudo, em *A propósito de Nice* e em *Zero em comportamento* (Figura 6). Este último é um filme autobiográfico, que aborda a temática da vida de jovens meninos de internato – o cineasta viveu em diversos internatos, pois ficou órfão ainda muito jovem. Nesse curta-metragem, Vigo expressa toda a sua crítica ao sistema e faz os jovens oprimidos do orfanato se insurgirem, conseguindo, de certa maneira, escapar dessa condição e se vingar de seus opressores, que representam uma educação burocrática, sem criatividade, baseada na relação de poder por punição e que, conseqüentemente, não alcança seus objetivos.



Figura 6: ZERO EM COMPORTAMENTO, 1933

Outro cineasta que também se preocupa em fazer um cinema engajado politicamente é Jean Renoir que, diferentemente de Jean Vigo, reconhecido apenas depois de sua morte, ocupa um lugar de muito destaque no cinema francês e vive, ao longo de toda a década de 1930, seu apogeu. Filho do pintor impressionista Auguste Renoir, Jean Renoir nasce em Paris, em 15 de setembro de 1894, e aos 20 anos combate na Primeira Guerra Mundial como sargento do Exército francês, fato que lhe deixa muitas sequelas, tanto emocionais quanto físicas – após um tiro no fêmur e a quase amputação da perna, Renoir passa a mancar. Sua estreia no cinema, entretanto, se dá em 1925, com o longa-metragem mudo *La fille de l'eau*, uma fábula bucólica que segue a estética impressionista de seu pai. Nesse primeiro momento de sua carreira, Renoir alcança pouca visibilidade e quase nenhum sucesso.

É em 1931, com *La chienne* [*A cadela*], um dos primeiros filmes falados do cinema francês, que o cinema de Renoir passa por uma considerável mudança e entra, assim, em sua fase propriamente realista. O gosto pelo espetáculo e pela teatralização vem à tona ao contar a história de um tortuoso fim de casamento, que coincide com o fim do seu próprio casamento com a atriz Catherine Hessling. Desse modo, surge um Renoir mais maduro, que passa a imprimir em seus filmes um tom mais autoral. *Le crime de Monsieur Lange* [*O crime de Monsieur Lange*] (1935-36), filme antiburguês e anticlerical, é uma espécie de divisor de águas entre uma fase dita anarquista e uma fase mais militante, que aproxima Renoir dos comunistas. Apesar de nunca ter sido membro do Partido Comunista Francês (PCF), Jean Renoir supervisiona, em 1936, o filme de propaganda destinado à campanha comunista *La vie est à nous*, de Jacques Becker, e dirige, em 1938, o filme *La Marseillaise* para o *Front Populaire*. Como consequência de seu engajamento, Renoir passa a levantar nas suas obras diversas discussões em torno das questões políticas e sociais de sua época, destacando-se, portanto, de outros cineastas do período e alcançando visibilidade internacional, inclusive para além do território europeu, uma vez que seus filmes foram largamente divulgados nos Estados Unidos, onde o cineasta atuou durante cerca de dez anos.

Entre 1936 e 1939, Renoir dirige seis grandes filmes que o consagram como cineasta humanista. Interessam-nos dois filmes desse período: *La grande illusion* [*A grande ilusão*], filme pacifista, nostálgico; e *La règle du jeu* [*A regra do jogo*], considerado a obra-prima do diretor, que expõe, numa mescla de comédia e drama, uma série de rupturas na ordem social. Esses dois filmes apresentam de formas distintas o engajamento de Renoir com as questões sociais e políticas próprias do período que antecede a Segunda Guerra Mundial. A câmera de Renoir revela o medo da nova guerra iminente e a ilusão/utopia de que se poderia ainda evitar o curso dos acontecimentos; expõe a crise individual dos sujeitos dentro de uma sociedade

confusa, tanto em termos políticos, com vários países da Europa passando por transformações em seus governos, quanto em termos sociais, com o aumento da força do proletariado, a visibilidade e o questionamento das classes.

Em *A regra do jogo*, Renoir se apropria de uma estética cômica que se mistura a características do drama, do romance e da farsa. Essa comicidade está inteiramente influenciada pelas comédias que retratam as políticas de classe à moda de dramaturgos como Molière, Marivaux, Beaumarchais e Musset. Esse filme é, em parte, uma adaptação da peça *Les caprices de Marianne*, uma comédia de costumes escrita por Alfred de Musset em 1833. Além da temática, as performances teatrais também estão presentes e são utilizadas pelo diretor em função da sátira social que critica as posturas dos sujeitos no ‘jogo’ que articulam na sociedade.

Distanciando-se do realismo dos últimos filmes de Renoir, *A regra do jogo* anuncia, com pessimismo e desencantamento, o fim de uma época, o fim dos anos 1930. Às vésperas da Segunda Grande Guerra, as sociedades europeias em geral atravessavam um momento de crise social e moral. Os valores estavam sendo colocados à prova. Havia, de certo modo, uma constatação de derrota social, uma espécie de decomposição moral, próprias de períodos instáveis. Nesse filme, a encenação propositalmente teatral dos atores, cujos gestos e atuação são capazes de superar a história propriamente do enredo, Renoir reforça seu argumento central, o de que vivemos num mundo onde as pessoas estão constantemente representando.

É na segunda parte do filme que essa teatralidade, típica das comédias, intensifica-se. A maneira de os atores falarem, de colocarem o corpo em cena, de se movimentarem, e os diálogos claramente improvisados nos levam a reconhecer uma atuação teatral, mais exagerada do que a cinematográfica. Porém, é importante salientar que em Renoir não é imposta ao espectador uma perspectiva única, como ocorre nas filmagens de peças teatrais, bastante comuns no início do cinema. Ao contrário, ele utiliza uma montagem alternada, com uma multiplicidade de pontos de vista, expressando um estilo que, segundo Jacques Aumont, em sua obra *O cinema e a encenação*, “afasta decisivamente o filme do ‘teatro em conserva’” (Aumont, 2008, p.22). Nesse caso, podemos inferir que o cineasta entrecruzou certos elementos do teatro, como o próprio texto e a encenação, com a técnica cinematográfica, evidenciando nitidamente seu audacioso discurso.

Com isso, percebemos em Renoir um desejo de trazer para o cinema as discussões dos campos político e social. Observamos também que a forte influência e o uso consciente da teatralidade validam o argumento do cineasta e, conseqüentemente, geram um forte impacto sobre o espectador. A comédia delicada e os temas polêmicos do cotidiano se misturam diante

da câmera realista do diretor, que expõe, com sutileza e, ao mesmo tempo, com rigor, a força das barreiras sociais e nacionais em função do poder político. Desse modo, Renoir consagra-se como cineasta humanitário, deixando traspassar pelas suas lentes um olhar, a um só tempo, engajado e pacifista.

De meados de julho ao final de outubro de 1940, a França não conta com nenhuma produção (Jeancolas, 2011, p.45). Porém, durante a ocupação da França na Segunda Guerra, as salas de cinema se enchem de espectadores – devido à dificuldade de se transitar pelo país, à pouca variedade de entretenimento e à iminência de conflitos bélicos. Nesse cenário político, os filmes em cartaz são sobretudo nacionais, uma vez que os nazistas proibiam a exibição de filmes ingleses e americanos. Desse modo, num curto espaço de tempo, e em plena guerra, a França produz cerca de 220 filmes (Jeancolas, 2011, p.46). Contudo, os filmes passam por muito controle e muitos cineastas que conseguem produzir nesse período não são capazes de tecer críticas à situação que estavam vivenciando.

Assim, o cinema do pós-guerra é um cinema fragilizado, que precisa se reconstruir, tanto técnica quanto tematicamente. Nessa época, iniciam-se as tentativas de estabelecer cotas para os filmes franceses, uma vez que, com o fim da censura, os filmes ingleses e especialmente os americanos invadem as salas do país, e há também muitas coproduções com a Itália.¹³ Além disso, em 25 de outubro de 1946, é fundado o Centro Nacional da Cinematografia (CNC) e leis de incentivo à produção fílmica nacional passam a ser editadas. É nesse período, ainda, que surge uma atividade importante para o cinema: o cineclubismo. A cinefilia impulsiona os cineclubes em cinemas da cidade, escolas e empresas, e, assim, por meio dos cineclubes, o filme passa a ser visto de outra maneira, sendo legitimado como um fator cultural (Jeancolas, 2011, p.63). Com isso, no final da década de 1950 – as primeiras manifestações são de 1958 –, nasce a *Nouvelle Vague*, com todo seu desejo de reinventar o cinema, de romper padrões técnicos e de trazer novos temas.

Na década de 1950, também surge na França um importante cineasta, Jean Rouch, um engenheiro de pontes e estradas que, em 1946, numa viagem pelo Rio Níger (percorrendo 4.200 km da nascente até o Oceano Atlântico, a bordo de uma piroga), traz a etnografia para o cinema. Influenciado por Dziga Vertov e Robert Flaherty (*Nanook of the North* [*Nanook do Norte*], 1922, considerado o primeiro filme etnográfico), Rouch é um dos fundadores do cinema direto. A partir de Rouch, o Outro passa a aparecer no cinema francês de uma maneira

¹³ Em 21 de fevereiro de 1949, a França e a Itália assinam um acordo sobre as coproduções que estende aos filmes coproduzidos pelos dois países o benefício das vantagens consentidas aos filmes nacionais franceses e italianos.

nunca antes apresentada. O olhar etnográfico, que procura revelar uma sociedade à outra, permite uma nova visão do Outro, um novo ponto de vista, que é defendido por Jean Rouch como um benefício, porque “alguém posto diante de uma cultura que lhe é estrangeira vê certas coisas que as pessoas que estão no interior dessa mesma cultura não enxergam” (Rouchapud Bamba, 2009, p.95-96). Embora atualmente haja controvérsias em torno do cinema etnográfico, o fato de Rouch voltar seu olhar para os temas sociais, políticos e culturais do Outro, especialmente do africano, interessa-nos principalmente para (re)pensar essa crítica da imagem feita do Outro em detrimento de uma possibilidade de o Outro apresentar sua própria imagem.

Dentre a vasta filmografia de Jean Rouch, ressaltamos os documentários etnográficos, como *Les maîtres fous* [*Os mestres loucos*] (1955), os sociológicos, como *Chronique d'un été* [*Crônica de um verão*] (1961), em parceria com Edgar Morin, e os filmes de ficção, como *Moi, un noir* [*Eu, um negro*] (1958). No filme *Eu, um negro* (Figura 7), há certa mescla de ficção e documentário, uma vez que Rouch entrega a câmera para que três jovens nigerianos, não atores, que vão à Costa do Marfim em busca de melhores condições de vida, inventem seus próprios personagens e criem um filme. A estrutura do filme, portanto, já proporciona uma primeira fronteira, a da linguagem. Outra fronteira presente no filme é entre colonizadores e colonizados, evidenciada sobretudo em seu aspecto cultural, quando, por exemplo, os não atores africanos escolhem nomes estrangeiros para seus personagens.

A câmera funciona como um dispositivo não apenas capaz de registrar uma realidade, mas que possibilita que uma realidade seja criada. Com a câmera, os três jovens, que vivem de trabalhos informais, malvestidos e bastante marginalizados, passam a ser, embora momentaneamente, cineastas, livres para contar sua história, ou uma outra história. Eles vivem em Treichville, uma cidade sem identidade, onde as ruas não têm nomes, mas números, onde há uma enorme catedral e uma pequena mesquita – na qual não cabem seus fiéis, já que a população é majoritariamente muçulmana, e, assim, estes precisam rezar na rua.

Podemos perceber em *Eu, um negro* um duplo filme: o filme de Rouch, evidenciando que pessoas sem nenhuma experiência cinematográfica podem se representar em um filme; e o filme dos não atores, que recriam com essa câmera, e algumas instruções de Rouch, evidentemente, sua história ou uma história. Nesse filme, não há som direto, possibilitando que, uma vez captadas as imagens, a história dessas imagens e seus diálogos sejam recriados, gerando uma nova mediação, que também passa pelo terreno da memória.



Figura 7: EU, UM NEGRO, JEAN ROUCH, 1958

Em *Jaguar* (1967), Rouch utiliza esse mesmo recurso, reinventando o conceito de “verdade” no cinema, libertando a dublagem da correspondência com a imagem e aproximando-a mais, talvez, do real. Segundo Jean-André Fieschi, cineasta, crítico e professor de cinema,

Diante da câmera de Rouch, que os precede ou os segue, os habitantes de Treichville interpretam primeiro o que eles mesmos escolhem mostrar de si mesmos. Depois, vendo-se na tela, comentam sua atuação, a duplicam ou a deslocam. Um objeto cultural complexo nasce assim dessas operações sucessivas, pelas quais se abre uma via praticamente inexplorada, um cinema da aventura, tanto a do material quanto a de sua descoberta. (Fieschi, 2009, p.25)

Desse modo, Rouch levanta uma indagação importante para quem estuda representação no cinema – “quem fala?” – e, ao mesmo tempo em que evidencia esse ponto de onde se fala, sobrepõe a essa indagação uma outra: “do que se fala?”. Com isso, o cinema de Rouch traz, no mínimo, um olhar diferente sobre o Outro para o cinema francês e influencia não apenas os cineastas da *Nouvelle Vague* francesa, ou cineastas africanos e africanistas, mas muitos outros que se interessam em pensar sobre o olhar do Outro e o olhar sobre o Outro.

A *Nouvelle Vague* é reconhecidamente um dos momentos mais importantes do cinema francês, pois suas obras redefinem radicalmente os padrões e maneiras de filmar, e também de compreender o cinema, rompem com o modelo de cinema de estúdio e apresentam uma consciência avançada de representação. “A *Nouvelle Vague* foi o primeiro movimento

cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema. Foi esse acesso a tal tradição que permitiu nascer, nos artigos dos futuros cineastas, a ideia cara – e clara – de ruptura, de novidade a afirmar.” (Manevy, 2012, p.224)

É o momento também em que o cinema passa a ter uma proporção que supera a obra, o filme. Várias revistas de crítica aparecem na França – *L'écran français*, *Revue du Cinéma*, *Cahiers du Cinéma* (1951, primeiro número), *Positif* – e o cineclubismo ganha cada vez mais força na difusão e na repercussão dos filmes. Dentre os cineastas mais proeminentes desse período, figuram, entre outros, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Demy, Agnès Varda, Louis Malle, Eric Rohmer e Robert Bresson. Em 1959, o filme *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, ganha a Palma de Ouro no Festival de Cannes, contudo, os filmes que chamam mais a atenção do público e da crítica são *Les quatre cents coups* [*Os incompreendidos*] (1959), de François Truffaut, e *Hiroshima mon amour* [*Hiroshima meu amor*] (1959), de Alain Resnais.

Os cineastas da *Nouvelle Vague* ousam sobre temáticas como política e religião. O filme *La Religieuse* [*A Religiosa*] (1966), de Jacques Rivette, por exemplo, é proibido pelo Ministério da Informação. Já o filme *Loin du Viêt Nam* [*Longe do Vietnã*] (1967), longa-metragem realizado coletivamente por Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda e Claude Lelouch, é um manifesto contra a Guerra do Vietnã e não foi impedido pela censura porque o então presidente Charles de Gaulle afirmava publicamente que a Guerra do Vietnã era “injusta, detestável”.

Em 1970, Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, a pedido dos guerrilheiros palestinos *feddayin* (que quer dizer “aqueles que se sacrificam”), vão à Palestina na intenção de realizar um documentário que se chamaria *Victoire* (ou *Jusqu'à la victoire*). Esse projeto pró-Palestina fazia parte do Grupo Dziga Vertov – fundado por Godard em 1968, com base na ideologia marxista, com o objetivo de realizar filmes caracterizados, principalmente, pelo experimentalismo e pela ausência de autoria. Contudo, ao longo das filmagens, os *feddayin* são praticamente dizimados e os cineastas retornam à França com algumas horas de imagens, mas terminam por não editar o filme. O documentário *Victoire* não pode ser levado a cabo, uma vez que não há vitória. Ao saírem da França para filmar o Outro na Palestina, os diretores, que tinham um roteiro preconcebido para o documentário – um roteiro que envolvia a vitória dos guerrilheiros –, não são capazes de articulá-lo com a realidade da derrota e desistem de fazer o filme.

Já em 1974, Godard e Anne-Marie Miéville retomam essas imagens e decidem produzir, a partir delas, um longa de ficção que se chamará *Ici et ailleurs* [*Aqui e acolá*]

(1976). Podemos apontar aqui duas incapacidades: uma incapacidade *real* de contar a história inicial, pois a guerra não havia terminado e, três meses depois de chegarem à Palestina, quase todos os protagonistas (os guerrilheiros *feddayins*) estavam mortos; e uma incapacidade do olhar, a evidente dificuldade de falar do Outro. Essas duas incapacidades parecem ter gerado a base do discurso elaborado pelas imagens do filme, já que os diretores decidem falar de si mesmos (e de sua realidade francesa) através das imagens dos Outros (os palestinos em guerra).

Aqui e acolá (Figura 8) parte das contradições vividas pelos diretores franceses que não conseguem “traduzir” em discurso cinematográfico as imagens dos palestinos em guerra. Sendo uma das primeiras colaborações entre Godard e Miéville – que se torna uma grande parceira, não apenas no campo profissional, mas também no pessoal –, o filme traz à tona a discussão sobre a natureza da imagem e como ela atua transformando a realidade. O filme levanta a questão da construção da imagem e de sua transformação, assim como a do ruído que anula o silêncio, e a do silêncio que mascara a imagem da morte. Imagens que se acrescem, imagens que se subtraem, imagens esquecidas, como a dos *feddayins* que se preparam para uma guerra perdida, imagens indelévels, como as de Hitler, Nixon, Khrushchev e Meir.



Figura 8: *AQUI E ACOLÁ*, 1976

Outras contradições são igualmente evidenciadas quando Godard e Miéville comparam a Revolução Francesa com a Revolução Árabe, eles sobrepõem recortes de jornais franceses, cujas manchetes tratam do oriental, do palestino, do árabe, na intenção de explicitar o reducionismo político, histórico, cultural, social, que divide o mundo em dois. Podemos notar que o filme já apontava para um anacronismo na perspectiva bipolar de representar o mundo – norte/sul, rico/pobre, primeiro mundo/terceiro mundo –, sobretudo porque esta perspectiva coloca os dois lados em posições hierárquicas.

Godard e Miéville elaboram, de forma encadeada, diversas imagens metafóricas que servem para explicitar suas visões em relação aos acontecimentos que envolvem o Outro. É evidente que, nessa experiência de retomada do filme, os diretores, especialmente Godard, que participou também do projeto inicial, buscam redescobrir sua própria imagem. Uma imagem metafórica; uma imagem que os representa enquanto europeus; uma imagem que os distingue do Outro (palestino). Além disso, notamos uma preocupação constante em como construir a própria imagem. Esta passagem feita por Godard evidencia a busca, quase obsessiva, pela imagem, pela própria imagem, pela imagem do Outro e pela autoimagem: “De fato, é provável que alguém construa sua própria imagem com a imagem do outro. Amigo ou inimigo, que produz sua imagem, que produz e consome sua imagem com a minha. Distribuindo a minha imagem com a sua imagem.” (*Aqui e acolá*, 1976, tradução nossa).¹⁴

Outro cineasta importante para o movimento da *Nouvelle Vague* e que também, mas de maneira distinta, volta seu olhar para questões relativas à guerra é Alain Resnais. Seus documentários *Les statues meurent aussi* [*As estátuas também morrem*] (1953) e *Nuit et brouillard* [*Noite e neblina*] (1955), por exemplo, são filmes em consonância com um cinema europeu do pós-guerra que busca pontos de vista capazes de estimular um questionamento sobre o que fora vivido. Segundo Jean-Louis Leutrat, “o cinema europeu do pós-guerra expõe uma série de culpas, bastante originais” (apud Jeancolas, 2011, p.47, tradução nossa).¹⁵ Resnais, já consagrado por filmes como *Hiroshima mon amour* (1959) e *L’année dernière à Marienbad* [*O ano passado em Marienbad*] (1961), dirige, em 1980, mais um filme singular, *Mon oncle d’Amérique* [*Meu tio da América*], que envolve o espectador em uma construção fracionada. O suposto tio da América, que deveria ser o personagem central, segundo o título do filme, constitui-se como uma espécie de Outro que estaria no interior dos personagens.

¹⁴ No original: “En fait il est probable que l’un fabrique sa propre image avec celle de l’autre. Ami ou ennemi, qui produit ton image, qui produit et consomme ton image avec la mienne. En distribuant la mienne à ton image.”

¹⁵ No original: “le cinéma européen après la guerre expose une série de mauvaises consciences, toutes originales”.

Nesse filme, Resnais apresenta três personagens: Jean, que nasceu em 1929, entre as duas guerras mundiais, e que vive dominado pelo desejo de vencer na vida, na política ou na literatura; René, que nasceu durante a Segunda Guerra numa família de agricultores, teve educação católica e abandonou o campo para trabalhar na cidade, na indústria têxtil, e Janine, filha de um operário metalúrgico, que nasceu em Paris em 1948, fugiu de casa para se tornar atriz e depois trocou o teatro pela indústria. A história desses personagens é tecida por meio de uma composição discursiva que intercala os diálogos entre eles, a voz em *off* do narrador, que os apresenta constantemente, e algumas colocações teóricas do cientista Henri Laborit –, sociobiólogo, cirurgião e filósofo francês que também aparece no filme. As imagens e o discurso explicam-se, complementam-se e, por vezes, contradizem-se. O sentido de cada imagem submete-se à que a precede e, ao mesmo tempo, interfere na que a sucede.

Quando os personagens são apresentados, assim como quando eles se apresentam, o filme levanta importantes questões sobre um “eu” relativo a um “outro”, pois, segundo a teoria de Laborit, “os outros é que preenchem nosso cérebro”. Desse modo, o espectador conhece quem são os personagens de maneira individual – onde nasceram, como nasceram, onde cresceram, ao lado de quem cresceram, do que gostam, o que costumavam fazer –, assim como de maneira mais complexa, social, e percebe de que forma se relacionam com o Outro. Esse Outro não é necessariamente um Outro cultural, etnicamente falando, mas um “outro” em relação a um “eu”, cuja base fundamental de relacionamento é a dominação, e é isso que Henri Laborit tenta provar ao longo do filme ao explicar e ilustrar sua teoria.

Portanto, percebemos mais uma vez um desejo de falar de si mesmo no cinema. No caso desse filme de Resnais, o Outro é bastante abstrato, diferentemente do de *Aqui e Acolá* de Godard, citado anteriormente, mas é alguém que se desloca em direção aos personagens, alguém que precisa se deslocar porque “os homens são forçados a deslocarem-se” (*Meu tio da América*). Enfim, “um tio da América” que os três personagens mencionam, e que vem para solucionar uma situação difícil, embora, no filme, ele nunca apareça. Contudo, o filme parece mostrar, ao confrontar os personagens com as experiências do cientista Laborit, que a solução está em como nos relacionamos com o Outro, em como o Outro está presente em nós. Mais tarde, em 1989, Resnais dirige *I Want to Go Home* [*Quero ir para casa*], onde um cartunista americano aceita o convite de ir a Paris, mas sente dificuldades ao se deparar com uma outra cultura. Esse filme, apesar de abordar questões relativas ao Outro, evidencia, diferentemente de *Meu tio da América*, o tema do choque cultural.

Assim, é na década de 1990 que surge, na história do cinema francês, um filme que contribuirá para engrandecer e aprofundar a discussão do Outro: *La haine* [*O ódio*] (1995),

dirigido por Mathieu Kassovitz (Figura 9). O filme trata dos conflitos, internos e externos, de três jovens, Hubert, Saïd e Vinz, após uma noite de enfrentamentos entre a polícia e moradores da periferia de Paris. O foco da história, que se passa em um único dia, é, evidentemente, o ódio que os jovens Hubert (negro boxeador), Saïd (descendente de árabes) e Vinz (judeu) sentem da polícia, que os julga com preconceito ao invés de protegê-los, e da sociedade como um todo, que os discrimina. Os códigos da “sociedade” em que esses indivíduos vivem são extremamente distintos da “sociedade” na qual estão inseridos, de forma que estão sempre negociando posições e tentando entender as políticas que regem suas relações com os sistemas de dominação.



Figura 9: *O Ódio*, 1995

O ódio evidencia os conflitos tanto no nível intersubjetivo de cada personagem quanto no que concerne à forma como eles interatuam no meio social. Kassovitz opta por uma versão do filme em preto e branco, possivelmente para ressaltar ainda mais a existência de dois “lados”, de duas “instâncias” na sociedade. Ademais, a construção de uma ambiência em tons de cinza revela um mundo triste, desolado, degradante, sem cor e, por isso mesmo, sem vida, um mundo morto para o resto do mundo. O filme retrata um universo hostil, cheio de preconceitos, violento e incapaz de unir as pessoas como simples seres humanos, mas que as une por sua condição social.

No caso dos três protagonistas, são suas diferenças culturais o que os unem. Uma vez que Vinz, Saïd e Hubert são excluídos do sistema pela condição de serem Outro, eles passam a fazer parte de um grupo, embora heterogêneo, composto pelos socialmente marginalizados. Por estarem em unidos diante de uma mesma ameaça, ou de um mesmo “inimigo”, eles permanecem sempre juntos, constituindo, portanto, “identidades mais defensivas, em resposta à experiência de racismo cultural de exclusão” (Hall, 2003a, p.85). Segundo Hall, essa

formação de uma “identidade defensiva” inclui uma re-identificação do sujeito diaspórico com sua cultura de origem e a construção de fortes contraetnias (Hall, 2003a, p.85-86).

É visível a preocupação do diretor em revelar as diferenças entre as diversas identidades, embora elas permaneçam convivendo num mesmo ambiente na tentativa de se estabelecerem enquanto comunidade. Consequentemente, a questão da identidade é muito marcante no filme: cada um dos três personagens principais descende de imigrantes de diferentes origens – judeus, magrebinos, negros –, o que releva o tema da tentativa de diversas culturas em se adaptar e sobreviver dentro de uma nova. O filme deixa claro que cada personagem tem uma visão distinta do confronto que impulsiona a história, assim como da forma pela qual se pode resolver o problema da violência entre polícia e marginalizados. Não obstante, estes últimos são tratados “homogeneamente” como Outro, periférico, subalterno.

No cenário da periferia parisiense, Kassovitz nos mostra os sujeitos diaspóricos. Dentro de suas casas, Saïd, Vinz e Hubert deixam de estar propriamente na França e vivem uma realidade mista, onde se cultuam outras religiões, se ensinam outros costumes, se comem outras comidas. Mas vemos nesses personagens, igualmente, o desejo de *ajustamento*, de inserção, por exemplo, quando Saïd picha um cartaz onde está escrito “*Le monde est à vous*” [O mundo é de vocês], trocando o “v” pelo “n”, o que resulta em “*Le monde est à nous*” [O mundo é nosso].

No final, a vingança se torna obrigatória. Com isso, percebemos uma preocupação, do início ao fim do filme, em focar o olhar e a reflexão do espectador nas consequências da violência, do ódio e do preconceito alimentados por todos nas sociedades atuais. Notamos que não há intenção de apontar qual “lado” estaria certo, a polícia ou o periférico, mas, sim, de mostrar como funciona o ciclo do ódio em todas as esferas, trazendo consequências irremediáveis para todos. Kassovitz constrói seu enredo sem tomar partido ou querer justificar a violência proveniente da periferia. O diretor apresenta um ódio forte o suficiente para destruir vítima e algoz.

Dessa forma, é possível perceber, a partir da década de 1990, na produção cinematográfica francesa, um maior apreço pela representação das classes marginalizadas, especialmente quando estas são constituída por imigrantes diaspóricos e seus descendentes. Em fevereiro de 1997, por exemplo, toda uma geração de cineastas

se mobilise contre une loi qui restreignait l'accueil des ‘sans-papier’ sur le territoire national. Un premier appel à la désobéissance publique était publié dans Le Monde, signé initialement par 59 réalisateurs [...]. Quinze jours plus

tard, l'‘appel des cinéastes’ portait 55.000 signatures, venues de tous les horizons. (Jeancolas, 2011, p.103-104)

[se mobiliza contra uma lei que restringia o acolhimento dos ‘sem-documentos’ em território nacional. Um primeiro apelo à desobediência pública foi publicado no *Le Monde*, assinado inicialmente por 59 realizadores [...]. Quinze dias depois, o ‘apelo dos cineastas’ continha 55.000 assinaturas, vindas de todos os horizontes.] (Tradução nossa)

Consequentemente, podemos perceber que o olhar de diversos cineastas se volta então para a periferia – não pela primeira vez no cinema francês, como já vimos –, de forma mais consistente, recorrente e, sobretudo, marcadamente vinculada aos contextos social, político e econômico. Entretanto, essa constatação não nos deve levar à simples conclusão de que esses filmes representem um conjunto homogêneo de obras que compartilham mesma temática, estética ou ponto de vista, muito menos que façam parte de alguma escola ou movimento de cinema. Ao contrário, cada filme tem uma identidade própria, importando, portanto, reconhecer “o lugar de onde se filma”, a posição política e moral de cada cineasta, que tipo de engajamento promove ou reforça em seus filmes.

É nessa década de 1990 que surge também o *movimento beur*,¹⁶ movimento de resistência étnico-identitária, que abrange vários domínios artísticos. “O cinema *beur* surge de uma convergência entre as atuais políticas francesas e a cultura popular de imigração, expressando os efeitos da difícil integração na cultura metropolitana” (Bloom, 2003, p.44, tradução nossa).¹⁷

Enquanto movimento cinematográfico, o cinema *beur* tem sido definido como cinema de identidade comunitária: “Ou seja, imagens e cenas da vida relativa a esses grupos minoritários são centrais no corpus dos filmes *beur*” (Bloom, 2003, p.47).¹⁸ No ano de 1989, a identidade *beur* ressoou fortemente nas mídias francesa e internacional com a cobertura da controvérsia sobre o uso da burca nas escolas, assim como dos tumultos em Sartrouille, periferia de Paris, em Vaulx-en-Velin, periferia de Lyon, e em diversos subúrbios de Marselha.

Em consequência dessa apropriação de um discurso político e social pelos cineastas, a primeira década dos anos 2000 é marcada por um incontável número de filmes que abordam questões relativas ao Outro e às crises que traspassam problemáticas políticas, sociais e

¹⁶ O termo *beur* vem da palavra *arabe*, em *verlan*: uma espécie de jogo fonético de inversão de sílabas.

¹⁷ No original: “Beur cinema emerges out of the intersection between contemporary French immigration politics and popular culture, giving expression to the effects of an uneasy integration into metropolitan culture.”

¹⁸ No original: “That is, images and scenes of life relating to this minority group are the central setting for a corpus of *beur* films”

identitárias: *Les glaneurs et la glaneuse* [*Os catadores e eu*] (2000), de Agnès Varda; *Ressources humaines* [*Recursos humanos*] (2000), de Laurent Cantet; *Inch'Allah dimanche* (2001), de Yamina Benguigui; *Trois huit* (2001), de Philippe Le Guay; *Chouchou* [*Xuxu*] (2002), de Merzak Allouache; *L'esquive* [*A esquiva*] (2003), de Abdellatif Kechiche; *Exils* [*Exílios*] (2004), de Tony Gatlif; *Inguélézi* (2004), de François Dupeyron; *La petite Jérusalem* [*A pequena Jerusalém*] (2005), de Karin Albou; *Caché* (2005), de Michael Haneke; *Indigènes* [*Dias de Glória*] (2006), de Rachid Bouchareb; *Beur, blanc, rouge* (2006), de Mahmoud Zemmouri; *La graine et le mulet* [*O segredo do grão*] (2007), de Abdellatif Kechiche; *La question humaine* [*A questão humana*] (2007), de Nicolas Klotz; *Entre les murs* [*Entre os muros da escola*] (2008), de Laurent Cantet; *White Material* [*Minha terra África*] (2009), de Claire Denis; *Welcome* [*Bem-vindo*] (2009), de Philippe Lioret; *Entre nos mains* (2010), de Mariana Otero; entre tantos outros.

Além da grande quantidade de filmes sobre esse assunto e da visibilidade que essa temática alcança no cinema francês contemporâneo, é a relação dessas obras com os contextos cultural, político e social atuais, sobretudo em relação ao problema da imigração e ao vertiginoso crescimento dos grandes centros urbanos e, conseqüentemente, de suas periferias, que assegura sua importância e valor. Grande parte das personagens subalternas desse cinema, como na própria sociedade francesa, é proveniente da África, onde a França teve um significativo número de colônias, caracterizando-se, portanto, como pertencentes, ao mesmo tempo, a mais de um mundo. Assim, segundo Stuart Hall, “nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas [...], são o produto de *novas diásporas* criadas pelas migrações coloniais.” (2003a, p.89, grifo do autor).

O documentário da cineasta Agnès Varda *Os catadores e eu* (2000) apresenta pessoas que por necessidade, acaso ou escolha, estão em contato com os “restos dos outros”. Nascida na Bélgica, Varda faz seus estudos na França, onde casa com o cineasta Jacques Demy, tem filhos e vive, até hoje, atuando no cinema francês. Sendo um dos nomes mais importantes da *Nouvelle Vague*, seu primeiro longa metragem, *La pointe courte*, de 1956, foi montado por Alain Resnais. Em diversos momentos, Varda filmou o Outro. Por exemplo, em *Lions Love* (1969), filme experimental feito nos Estados Unidos, a diretora ressalta questões ligadas à contracultura, trazendo para o primeiro plano o movimento *hippie*; em *L'une chante, l'autre pas* [*Uma canta, a outra não*] (1977), ela revela a pluralidade da identidade feminina, além de promover o debate em torno de questões caras para a mulher, como o aborto; em *Sans toi, ni loi* [*Sem teto, sem lei*] (1985), traz como personagem central Mona, representada por Sandrine

Bonaire, jovem que vive vagando à margem da sociedade, jamais se inserindo, jamais se ajustando ou se conformando às regras, mas tampouco rebelando-se contra tais regras, pessoas ou situações, vivendo, assim, uma espécie de insubmissão irrestrita.

Agnès Varda é reconhecidamente uma cineasta singular, pois, além de filmar o Outro, ela ocupa a posição desse Outro. Em *Os catadores e eu* (Figura 10), por exemplo, ela se coloca enquanto catadora de imagens, colhendo restos, extratos de seus filmes que jamais entrariam no produto final de uma obra cinematográfica, para compor o documentário. Ela aborda o fenômeno do desperdício na sociedade de consumo e de como as pessoas estão divididas entre “os que jogam fora” e “os que catam”, as consequências dessas ações, a consciência sobre elas, a necessidade de tomada de atitude que ela mesma, no próprio filme, demonstra e afirma tomar: “Eu não esquecerei, jamais, que, acabada a feira, há aqueles que vêm fazer sua feira entre os restos”.¹⁹



Figura 10: *OS CATADORES E EU*, 2010

Esse filme nos remete ao que colocam Ella Shohat e Robert Stam, o decisivo é a força do argumento, ou seja, a posição em que se está, e não simplesmente a proclamação de onde se veio ou a exibição do atestado de origem como foro exclusivo de legitimidade (Shohat; Stam, 2006). Ou seja, a discussão sobre identidade não pode se desvincular da localização do sujeito, nem do que é representado, nem daquele que representa.

Nesse sentido, Claire Denis e Kechiche destacam-se no cinema francês contemporâneo porque, ao passo em que buscam representar o Outro também se reconhecem como Outro. *Chocolat* (1998), primeiro longa-metragem de Claire Denis, é um filme

¹⁹ No original: “Je n’oublierai pas, pas du tout, qu’après les marchés, il y en a qui font leur marché dans les déchets”.

autobiográfico, que conta a história de France – que vivera a infância em território africano em função da ocupação do pai, administrador colonial –, cujas memórias se confundem com as da própria Denis. Por meio de *Chocolat*, Claire Denis ressalta importantes questões, como o fracasso do sistema colonial, a dominação cultural, as dificuldades de ser Outro. Sendo seu cinema de caráter fortemente intercultural, Denis filmou tanto na França quanto na África. Em 2009, ela realiza, em território africano, *White material* [*Minha terra África*] (Figura 11), que narra a história de uma francesa produtora de café, Maria Vial. Onze anos depois, percebemos que a menina de *Chocolat*, cujo melhor amigo parecia ser o negro que trabalhava em sua casa, Protée, interpretado por Isaach de Bankolé, dá lugar a Maria, uma mulher obstinada que, em meio a uma guerra civil – que aparentemente não lhe atinge, nem lhe intimida –, abriga em sua casa um dos chefes da rebelião, o Boxeador, também vivido por Isaach de Bankolé.

Denis revela nesse filme dois principais pontos de vista do pós-colonialismo: a visão dos negros em relação aos colonizadores brancos e a visão dos brancos que habitam a África. No caso desta última, ainda podemos ressaltar duas perspectivas: a dos que estimam a África como terra sua, que é o caso de Maria, e a dos que pertencem de fato a esta terra, porque nela nasceram, que é o caso de Manuel, filho de Maria. Manuel, branco de cabelos loiros e olhos claros, nascido na África, mas tratado como estrangeiro. Em determinado momento do filme, o prefeito alerta Maria, fazendo referência a Manuel: “este é o seu país, ele nasceu aqui, mas este país não gosta dele”. As memórias de Maria em *flashback* reforçam a ideia de continuidade entre presente e passado. Uma espécie de continuidade cíclica, onde o passado pode voltar a ser presente e este, rapidamente, se torna passado.

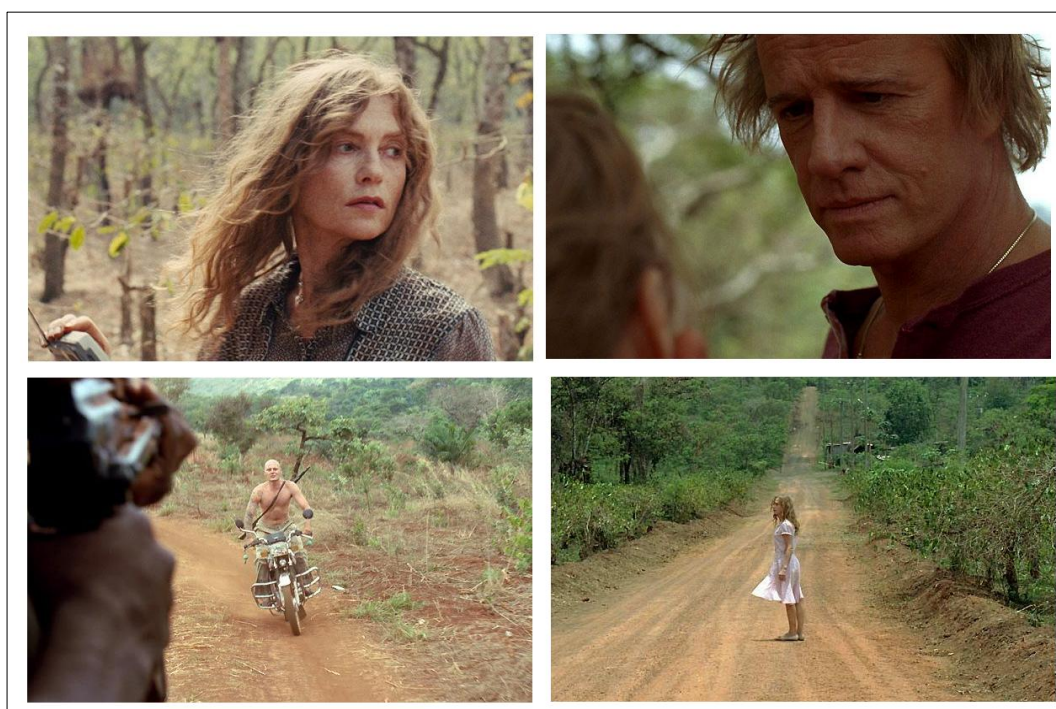


Figura 11: *WHITE MINHA TERRA ÁFRICA*, 2009

Denis envolve o espectador nas memórias de Maria, fazendo-o compreender, com cada imagem do passado que compõe as primeiras cenas do filme, um presente que já se tornou passado por ser imutável e fatal. O espectador percorre as terras vermelhas da África juntamente com Maria, uma branca francesa, um corpo branco num continente negro. Um corpo que, aparentemente, nunca pertencerá a esse continente, nunca se ajustará a ele. As oposições culturais, econômicas, políticas, étnicas ressaltadas por Claire Denis e por Marie N'Diaye,²⁰ que assina com a diretora o roteiro, são apresentadas nas imagens dos corpos, nas oposições entre os corpos negros e brancos. Em paralelo às lembranças de Maria, e ao próprio presente do qual ela é agente, observamos a memória de uma história de opressão, de distinção, de desejo de reconhecimento.

Desse modo, notamos no cinema de Denis um olhar sobre o africano, que se distingue da perspectiva da grande maioria dos africanistas do cinema francês contemporâneo: um olhar de respeito, sem condescendência nem desprezo, um olhar que conduz o espectador a adentrar no universo do africano, sobretudo do africano e de seus descendentes na França

²⁰ Escritora francesa, filha de mãe francesa e pai senegalês, começou a escrever aos 12 anos e, aos 17, publicou seu primeiro romance, *Quant au riche avenir*. Em 2001 obteve o prêmio Femina com o romance *Rosie Carpe* e, em 2009, o Goncourt, com *Três mulheres fortes*. Pela primeira vez na história dos dois prêmios um autor foi agraciado com ambos. Marie N'Diaye é considerada uma das vozes mais importantes e originais da moderna literatura francesa.

contemporânea, sob pontos de vista estéticos distintos daqueles aos quais estamos habituados. Como se sabe, os processos pós-colonial e diaspórico não afetaram certamente apenas aqueles que se deslocaram, mas influenciaram diretamente, sobremaneira, a vida dos que viviam nas terras que “receberam” os migrantes.

Portanto, todos esses processos nos parecem importantes para compreender a obra de Claire Denis, uma vez que a diretora resgata a história de opressão do Outro. Do Outro negro, africano, oprimido, nos trazendo outras histórias desse Outro. Histórias que se mesclam com a sua própria experiência, vivida duplamente em ser “eu” e ser “outro”, pois Denis passou a infância como francesa na África e, ao retornar para a França, viveu como “francesa-africana” no seu país de origem. Assim, podemos perceber na cineasta uma preocupação em trazer ao cinema o tema da diferença, da identidade, da fronteira. Seu olhar Outro e seu olhar sobre o Outro fazem de seus filmes instrumentos de história e de memória, ao resgatar, nas imagens e nos personagens, a história de um passado colonial de opressão e submissão.

Abdellatif Kechiche, franco-tunisiano, nascido na Tunísia, chegou em Nice, na França, aos 6 anos de idade. Seus filmes ajudaram a promover a consolidação do movimento *beur* de cinema, que se constituiu como uma espécie de terreno fértil onde muitos puderam florescer. Kechiche encontrou seu lugar nesse cinema realizando diversos filmes que enfocam os marginalizados ou subalternos. Seu primeiro longa, *La faute à Voltaire* (2000), alcançou o grande público e ganhou, além de outros, dois prêmios no Festival de Veneza. Outras produções suas, como *L'esquive* [*A esquivia*] (2003), *La graine et le mulet* [*O segredo do grão*] (2007), *Venus noire* [*Vênus negra*] (2010) e *La vie d'Adèle* [*Azul é a cor mais quente*] (2013), não foram menos notáveis e asseguraram a Kechiche um lugar privilegiado no cinema francês contemporâneo.

Assim como Claire Denis, Kechiche tem como personagens centrais indivíduos que transitam nas fronteiras culturais, econômicas, raciais e até sexuais. Seus filmes são, em geral, longos e permeados de cenas distendidas propositalmente, que chegam a causar desconforto ao espectador. É o caso, por exemplo, de Slimane Beiji correndo atrás de sua mobinete roubada (*O segredo do grão*), de Saartjie 'Sarah' Baartman em sua dança/exposição à elite francesa (*Vênus negra*) (Figuras 12 e 13) e das jovens Emma e Adèle na polêmica cena de sexo entre mulheres (*Azul é a cor mais quente*). Essas cenas prolongadas reforçam a condição dos personagens, não permitindo que o espectador os esqueça ou não os reconheça.



Figura 12: O SEGREDO DO GRÃO, 2007



Figura 13: VÊNUS NEGRA, 2010

Em *Azul é a cor mais quente* (Figura 14), filme baseado na história em quadrinhos homônima, da francesa Julie Maroh, Kechiche trouxe para o primeiro plano, de uma forma singular e rara no cinema francês, a descoberta do amor entre uma garota no fim do período colegial, Adèle, e uma jovem mulher, Emma, evocando discussões sobre o corpo feminino, a liberdade, o prazer. Além disso, pelo fato de Emma e Adèle pertencerem a diferentes meios sociais, o filme também expande o debate para o problema da diferença de classes e como ele pode interferir nos relacionamentos interpessoais. Se em *A esquiva* o diretor estabelece as tensões que envolvem a alteridade através do registro linguístico, tendo, para isso, como suporte, a obra teatral de Pierre de Marivaux *O jogo do amor e do acaso*, em *Azul é a cor mais quente* o cineasta expõe essas tensões por meio do corpo.



Figura 14: AZUL É A COR MAIS QUENTE, 2013

Com isso, o corpo ocupa um lugar de resistência, de tomada de posição. É a partir dele que se fala, que se reage. O corpo age em sua própria esfera, separado da mente. Adèle vai permitindo que seu corpo reaja ao corpo de Emma. Percebemos claramente as cenas em que isso ocorre no filme, os instantes em que as personagens consentem que seus corpos dominem as ações em detrimento do pensamento; não há confronto, não há brutalidade, apenas conformidade de corpos, elas passam a acionar todos os sentidos do corpo e este, por sua vez, passa a ocupar um papel central no filme.

A partir dos filmes que mapeamos e analisamos brevemente neste capítulo, podemos compreender melhor essa possível história e, por que não, memória da alteridade no cinema francês. Consequentemente, compreendendo essa trajetória dos diversos diretores e filmes que compõem o que chamamos de cinema francês, as análises dos filmes que constituem o *corpus* desta tese não estarão desvinculadas das possíveis articulações e resgates históricos que os filmes contemporâneos promovem com os cinemas anteriores. Desse modo, concluo este capítulo com uma frase de Dziga Vertov (2009) que me impulsionou a optar por escrevê-lo: “o importante não é fazer um filme, mas fazer um filme que gere outros filmes”.

3 Claire Denis, Abdellatif Kechiche e o cinema francês contemporâneo

Como os outros, ela carregava sua escada e esta, embora leve, parecia mais pesada que ela mesma, absurdamente, como as coisas às vezes se fazem pesadas num sonho; mesmo assim ela avançava claudicante e não menos rápida que os companheiros, sentindo bater o coração enorme na minúscula caixa de ossos do peito frágil, ardente.

Marie N'Diaye

Diante do breve percurso feito pela história do cinema francês, especialmente no que diz respeito à representação da alteridade, pudemos compreender de que formas esse cinema trouxe o Outro para o primeiro plano ao longo de sua memória cinematográfica. A partir de então, compreendemos o Outro, representado nos filmes contemporâneos, de maneira contextualizada, em consonância com uma memória histórica. Embora nosso interesse seja estudar filmes, por meio de análises comparativas de dois cineastas franceses, Claire Denis e Abdellatif Kechiche, nem esses autores nem a França estão sozinhos nessa espécie de fenômeno do cinema francês contemporâneo que é voltar-se para a representação da alteridade.

O interesse em estudar como se dá a representação do processo de *descolamento-ajustamento*, tendo como ponto de partida a filmografia de Claire Denis e Abdellatif Kechiche, foi fruto especialmente de duas percepções. A primeira é o fato indiscutível do aumento do número de filmes franceses que abordam as questões ligadas ao subalterno e da projeção e notoriedade conquistadas por essas produções. Perceber que produções que trazem como foco grupos em condições socioeconômicas desfavoráveis estão se destacando em um cinema que não tinha esta tradição foi uma das principais razões que nos conduziram a investigar os motivos da recorrência desses temas nesse cinema e a tentar elaborar uma crítica dessas imagens.

A segunda percepção está relacionada especificamente com a escolha dos cineastas. Por que Denis e Kechiche? Porque entendemos que a discussão sobre a identidade não pode se desvincular da localização do sujeito, nem do que é representado, nem daquele que a representa. E a história pessoal desses cineastas, suas raízes, suas experiências individuais (a infância na África subsaariana, no caso de Denis, e a origem tunisiana de Kechiche, por exemplo) interessam à análise de seus filmes, do seu olhar sobre o Outro.

Assim, neste segundo capítulo, trataremos dos cineastas Claire Denis e Abdellatif Kechiche, cujas obras consistem no objeto central desta tese. Antes, é necessário também definir os diversos conceitos dos cinemas que se propõem a retratar as margens, assim como buscar apontar que lugar ocupam, dentro desses conceitos, as imagens construídas pelo cinema de Denis e Kechiche. Entendemos que, ao apresentar os diretores e suas respectivas obras dentro do panorama do cinema francês contemporâneo, é possível compreender de que forma essas imagens e narrativas cinematográficas contribuem para a construção e consolidação da memória e da identidade coletiva, ou seja, desejamos demonstrar se, e como, esses filmes podem redefinir a identidade francesa contemporânea, uma vez que atentam para importantes questões, como a ideia de fronteira na pós-modernidade e os aspectos envolvidos nos processos de diáspora e exílio.

Como foi visto, é a partir da década de 1990 que o olhar de diversos cineastas franceses se volta para as classes marginalizadas e promove no cinema francês um novo protagonista: o Outro. Percebemos nitidamente nesse cinema um maior apreço pela representação das classes subalternas, especialmente constituídas pelos imigrantes diaspóricos e seus descendentes. Pode-se dizer que, na França, as tentativas das políticas de integração das minorias, sobretudo as provenientes de ex-colônias, são, no mínimo, insatisfatórias, levando-se em conta os frequentes choques e tumultos envolvendo comunidades periféricas nos grandes centros urbanos de cidades francesas como Paris, Lyon e Marselha. Percebe-se também que o direito à nacionalidade francesa, uma vez adquirido, não implica apenas em fazer parte de um novo país, embora sempre à margem, mas, antes, pressupõe uma incorporação de novos valores, novas culturas, novas identidades.

Na década de 1980, o Governo francês promove, nas ex-colônias, um sentimento de pertencimento a uma *francophonie* que associava países com experiências históricas distintas, além da cultura, língua e até religião diferentes, transformando-os, assim, em “amigos privilegiados” da França, e permitindo, por outro lado, o livre acesso do Estado francês a suas nações. Essa suposta atitude de “abertura” francesa para outras culturas e a união da metrópole a suas ex-colônias soariam como uma espécie de boa ação, de pagamento de uma dívida colonial, não fosse o evidente interesse maior: transformar as ex-colônias em aliados, permitir o livre acesso da economia francesa a elas e gerar privilégios em relação a outros países dominantes.

O cosmopolitismo das grandes cidades europeias, sendo Paris um dos exemplos mais complexos, tornou-se um atrativo para aqueles que se deparam com rostos de todas as partes, culturas múltiplas, comidas diversas. Também atraiu a atenção das academias, onde se

procura entender o funcionamento dessas cidades e de que forma seus habitantes estabelecem relações de convivência. Entretanto, o crescimento da migração para esses centros urbanos é hoje uma grande preocupação para as autoridades, que não conseguem conter o processo e procuram o melhor meio de dialogar com a pluralidade cultural, proporcionando, por exemplo, o acesso a moradia, educação e saúde. A globalização, a comunicação, a velocidade com que trafegam informações e pessoas ajudaram a agravar um fato não tão recente: as periferias se multiplicaram e os choques entre classes tornaram-se ainda mais numerosos e evidentes.

Ao que parece, somente através do entendimento desse contexto podemos tentar partir para a análise dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa. Essas obras serão estudadas através de uma análise comparada, contrapondo um filme de cada cineasta de acordo com certas características, ou seja, cada dupla de filmes será tratada em um capítulo à parte, que discutirá seus aspectos filmicos, narrativos e estéticos, seja por distinções ou semelhanças. Em *35 rhums* [*35 doses de rum*] (2008) e *O segredo do grão* (2007), vamos tratar da questão do deslocamento e da tentativa de ajustamento dos africanos e seus descendentes na França contemporânea. Em *Minha terra África* (2009) e *A esquiva* (2003), o tema central será um olhar sobre o colonialismo, sobre os protagonistas das paisagens africana e francesa, sobre o corpo como lugar de resistência, sobre a língua como importante recurso de dominação. Já em *Beau travail* [*Bom trabalho*] (1999) e *Azul é a cor mais quente* (2013), será necessária uma discussão de gênero, da homossexualidade, mas também da paisagem e de como os corpos materializam a relação de alteridade dentro dessas paisagens. Por fim, em *Chocolat* (1998) e *Vênus negra* (2010) – o primeiro, autobiográfico, e o segundo, uma biografia –, a discussão principal se dará em torno da história do colonialismo e de como as protagonistas se inserem e atuam nessa história por meio de um resgate da memória.

Deve-se considerar também que os cineastas dos filmes em questão, e muitos dos profissionais envolvidos nessas obras, têm uma relação próxima com essas realidades periféricas, com o Outro ex-colonizado, imigrante e/ou pertencente a duas ou mais etnias. O fato de um diretor trazer para o primeiro plano as classes subalternas não quer dizer que esteja descolado da visão eurocêntrica. A representação do periférico por si só não pressupõe a ideologia dessa classe, muito menos uma crítica às relações de poder opressor/oprimido. Inúmeras vezes a escolha do Outro é um meio eficaz de difundir a visão dominante. Essa visão é chamada por Ella Shohat e Robert Stam de eurocentrismo, que os autores definem como a:

[...] tentativa de reduzir a diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como “realidade” ontológica em comparação com a sombra do resto do planeta. (Shohat; Stam 2006, p.20)

Nesse sentido, importa confrontar esses conceitos e seus pressupostos com essa produção cinematográfica francesa contemporânea, a fim de entender como esses processos estão presentes nessas obras e como elas se relacionam com os processos político, social e cultural atuais. De acordo com Berghahn e Sternberg (2010, p.2, tradução nossa), “o cinema migrante e diaspórico remete a questões de formação identitária, desafios nacionais e mitos etnocêntricos, e revisita e revisa narrativas históricas tradicionais”.²¹

A temática desses filmes, bem como seus diretores, direciona a alguns questionamentos: como a periferia francesa é retratada nesses filmes? É possível dizer que esses filmes conseguem se descolar de uma visão eurocêntrica ao trazer o subalterno para o centro da discussão? Quais filmes conseguem alcançar esse descolamento? Em que medida se fazem dispositivo para a construção de uma memória do Outro? É a partir dessas e de outras inquietações que este estudo encontra seu ponto de apoio para entender a(s) forma(s) como os subalternos estão sendo retratados, como ela(s) pode(m) repercutir, social e culturalmente, dentro de um contexto midiático, e como essas imagens se constituem enquanto formadoras e consolidadoras de uma história cultural e de uma memória da alteridade.

Pretende-se entender, através da linguagem cinematográfica, os processos sociais contemporâneos e em que condições o sentido é criado e recebido, uma vez que as produções veiculadas pela mídia – o cinema, inclusive – estão diretamente ligadas às relações de poder e servem, na maioria das vezes, para reproduzir interesses e ideologias dominantes.

O cinema tem sido “globalizado” desde o princípio. Os primórdios do cinema coincidiram com o apogeu do imperialismo, um período entre aproximadamente 1870 e 1914, em que a Europa detinha o controle de enormes extensões de território estrangeiro e um grande contingente de povos sob seu jugo. (Shohat; Stam, 2006, p.399)

O cinema ocupa um lugar de destaque dentre os vários meios que servem de suporte à

²¹ No original: “Migrant and diasporic cinema addresses questions of identity formation, challenges national and ethnocentric myths, and revisits and revises traditional historical narratives.”

sustentação e disseminação do eurocentrismo, em razão do fato de sua própria evolução histórica estar atrelada ao desenvolvimento das potências europeias e dos Estados Unidos, ao imperialismo e à globalização. “Os países produtores cinematográficos mais prolíficos do cinema mudo – Inglaterra, França, Estados Unidos e Alemanha – estavam entre os países imperialistas mais importantes, que tinham interesse em enaltecer o empreendimento colonial.” (Shohat; Stam, 2005, p.399).

Muitos produtos da indústria cultural têm se desenvolvido em torno desses temas, por isso, cabe tentar perceber como se dão essas representações e os complexos processos que as envolvem.

Como a luta social na era pós-moderna passa, necessariamente, pelo domínio do simulacro da cultura de massa, a mídia ocupa posição de absoluta centralidade no debate sobre multiculturalismo, transnacionalismo e globalização. Os meios de comunicação contemporâneos formam identidades. Muitos afirmam, na verdade, que sua existência é bastante próxima do próprio cerne da produção identitária. (Shohat; Stam, 2006, p.393)

No entanto, o que parece mais difícil é localizar teoricamente esses filmes que procuramos entender e analisar. Muitos teóricos concordam que há um Cinema Mundial e um Terceiro Cinema. Chama-se Cinema Mundial ao conjunto de filmes produzidos em países não periféricos e que, portanto, são realizados normalmente em condições ideais, ou praticamente ideais, de produção. Contrariamente, haveria um Terceiro Cinema, produzido em países de Terceiro Mundo, como o próprio nome se refere, realizados com restritos orçamentos e, em geral, em condições realmente precárias de produção.

No entanto, há certa confusão nesses conceitos, até mesmo porque a bipolaridade Primeiro/Terceiro Mundo já não faz mais sentido. Por conseguinte, é fácil perceber a presença de um Cinema Mundial em países periféricos e de um Terceiro Cinema em países dominantes. Pois, enquanto os países dominados recebem massivamente filmes, seriados de tevê, música popular e programas de notícias dos dominantes – sobretudo dos Estados Unidos –, os países dominantes pouco recebem da vasta produção cultural dos outros países, e o pouco que recebem é mediado por corporações transnacionais (Shohat; Stam, 2006, p.396). Além disso, é necessário ressaltar que, muitas vezes, as imagens dos países periféricos que chegam aos países dominantes são elaboradas pelos próprios países dominantes.

Para Anthony Guneratne,

The only solution to the bracketing of “World” in Third (World) Cinema is, perhaps, that of “circles of denotation” proposed by Shohat and Stam in which the core circle is occupied by Third Cinema in the Third World, the next by Third World films in general, the third by Third Cinema made outside Third World and the fourth by diasporic hybrid films imbued with Third Cinema proprieties. (Guneratne, 2003, p.15)

[A única solução para o entendimento de “Mundo” no Terceiro Cinema (Mundial) é, talvez, a utilização do conceito de “círculos de denotação”, proposto por Shohat e Stam, em que o círculo central é ocupado pelo Terceiro Cinema no Terceiro Mundo; o seguinte, por filmes do Terceiro Mundo em geral; o terceiro, pelo Terceiro Cinema feito fora do Terceiro Mundo; e o quarto, por filmes diaspóricos e híbridos imbuídos de propriedades do Terceiro Cinema]. (Tradução nossa)

Para se entender melhor esses termos, faz-se necessário contextualizar o momento do nascimento do Terceiro Cinema e sua intrínseca relação com um contexto histórico específico. O chamado Terceiro Cinema surgiu, entre as décadas de 1950 e 1960, no seio dos países do Terceiro Mundo, como um meio revolucionário de constituir um cinema engajado socialmente. No início, havia um forte discurso no sentido de propor um cinema enquanto ato de revolução estética e política e de ação social. Seria um cinema marcado pelo caráter anticolonialista, militante, revolucionário, contando com grandes cineastas terceiro-mundistas como Fernando Solanas, Octávio Getino, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Patricio Guzmán. É importante observar que o Terceiro Cinema está de acordo com uma orientação ideológica terceiro-mundista, uma tentativa de representar as aspirações de um mundo pós-colonial através de uma resistência neocolonialista (Guneratne, 2003, p.7).

Note-se que, para alguns teóricos, o cinema pode ser dividido em três diferentes tipos: *First Cinema*, *Second Cinema* e *Third Cinema*.²² o Primeiro Cinema envolve os filmes comerciais, de grandes orçamentos, e é consumido enquanto um cinema tipicamente de entretenimento; o Segundo Cinema se caracteriza por ser um cinema independente, intelectual, e realizar essencialmente o que se convém chamar de *film d’auteur*; e o Terceiro Cinema, como já foi explorado, tem seus filmes realizados por militantes e, muitas vezes, é caracterizado por um radicalismo político.

Há, ainda, algumas classificações a serem consideradas, às quais cabe relacionar os

²² Ver Guneratne (2003, p.10). Ao invés de utilizar a nomenclatura em inglês, adoto a denominação Primeiro Cinema, Segundo Cinema e Terceiro Cinema, respectivamente, para os três tipos mencionados.

filmes que serão analisados: cinema *beur*, *accented cinema* [cinema de sotaque],²³ *migrant and diasporic cinema* [cinema migrante e diaspórico], e *intercultural cinema* [cinema intercultural]. O cinema *beur* interessa-se em evidenciar os conflitos relativos ao processo de *descolamento-ajustamento*, explorando os embates entre as políticas francesas de imigração e os imigrantes, e expressar os efeitos do difícil processo de integração, observando, sobretudo, as identidades de uma segunda geração de imigrantes proveniente do Norte da África, mas que cresceu na França. Como revela Carrie Tarr, “Ao reivindicar essas histórias, os *beurs* contestam as histórias francesas sobre nação e atuam em função da valorização de seu próprio espaço dentro de uma França multicultural” (2005, p.16, tradução nossa).²⁴

Hamid Naficy (2001, p.96) explica que esse reconhecimento de uma identidade coletiva entre os cineastas norte-africanos na França pode ser explicado pela estrutura unificada da colonização empreendida pelos franceses, sendo a imposição do idioma um dos fatores mais relevantes, assim como pelas circunstâncias de descolonização. De acordo com Sylvie Durmelat e Vinay Swamy (2011, p.4, tradução nossa), “O cinema *beur* e o *de banlieue* negociam as pressões da República francesa, a ideologia universalista e o que ela pode representar, e propõem nas telas questões sobre etnia, gêneros e diferenças sociais”.²⁵

O termo *beur* vem da palavra *arabe* em *verlan*, uma espécie de jogo fonético de inversão de sílabas na língua francesa – por exemplo, *femme* (mulher) em *verlan* seria *meuf* –, muito executado pelos magrebinos e seus descendentes residentes na França. O próprio nome *verlan* seria a inversão de *l’envers*, que quer dizer “ao inverso”. Outra conotação que pode ser atribuída ao termo *beur* seria a palavra *berber*, que designa um grupo étnico dominante entre a população de argelinos imigrantes na França.

Pode-se dizer que a identidade *beur* surgiu e se fortificou a partir de conflitos sociais nas décadas de 1970 e 1980, período no qual a França encorajou a imigração dos magrebinos para servirem de mão de obra barata. Um dos eventos mais contundentes foi “La Marche pour l’Égalité”, em 1983, que reuniu cerca de 100 mil pessoas.

Partie de Marseille le 15 octobre 1983 dans l’indifférence quasi-générale, la Marche est peu à peu devenue un événement politique historique. Il sera considéré comme un acte fondateur pour la jeunesse des banlieues. À travers le pays, les jeunes issus de l’immigration mais aussi des nombreux Français

²³ Esta é a tradução mais utilizada.

²⁴ No original: “By reclaiming these histories, the *beurs* are challenging dominant French histories of the nation and working towards a valorization of their own place within a multicultural France.”

²⁵ No original: “*Beur* and *banlieue* cinema negotiate the pressures of French republican, universalist ideology and to what extent they can represent and address questions of ethnic, gender, and social differences on screen”.

se sont identifiés aux marcheurs et rejoindront ce que l'on nommera un temps le mouvement beur. (Abdallah, 2003)

[Saindo de Marselha, em 15 de outubro de 1983, praticamente na indiferença, a Marcha foi pouco a pouco se transformando em um acontecimento histórico-político. Foi considerado como um marco pelos jovens da periferia. Por todo país, os jovens oriundos da imigração, mas também vários franceses, identificaram-se com os manifestantes e passaram a fazer parte do que por muito tempo se chamou de movimento *beur*]. (Tradução nossa)

No ano de 1989, a identidade *beur* ressoou fortemente nas mídias francesa e internacional, com a cobertura da controvérsia sobre o uso da burca nas escolas, assim como dos tumultos em Sartrouille (periferia de Paris), em Vaulx-en-Velin (periferia de Lyon) e em diversos subúrbios de Marselha. Portanto, os filmes que estão dentro desse movimento *beur* de cinema se caracterizam basicamente por explorar a identidade e as dificuldades do cotidiano de uma segunda geração de imigrantes do Norte da África, que cresceu na França (Bloom, 2003, p.44). De acordo com Bloom, “Enquanto um movimento cinematográfico francófono e uma representação da comunidade, o cinema *beur* aborda problemas relativos à identidade nacional, além de temas mais específicos, como o da integração na sociedade francesa” (2003, p.47, tradução nossa).²⁶

Todos esses eventos histórico-políticos contribuíram para a realização de filmes tais como: *Le thé à la mente* (1984), de Abdelkrim Bahloul, *Baton rouge* (1985), de Rachid Bouchareb, e *Le thé au harem d'Archimède* (1985), de Mehdi Charef. “A partir de então, o cinema *beur* continuou a envolver, caracterizando-se tanto pelas origens de seus diretores, quanto pelas situações dramatizadas, e é geralmente ligado às dificuldades da vida na *banlieue* ou nos bairros periféricos de certos centros urbanos” (Cadé, 2011, p.42).²⁷

Produções como essas colaboraram para uma evolução consciente do cinema *beur* realizado na França até os dias de hoje, assim como para uma maior incidência do olhar cinematográfico em direção às periferias. Consequentemente, observa-se, no contexto do cinema francês contemporâneo, uma variada gama de filmes que tratam dos temas que dizem respeito às camadas marginalizadas, embora nem todos se enquadrem obrigatoriamente na

²⁶ No original: “As a francophone film movement and a representation of community, beur cinema addresses problems of national identity in addition to more specific issues related to integration in French society.”

²⁷ No original: “Since then a Beur cinema has continued to involve, characterized as much by the origins of its directors as by the situations dramatized, and is generally tied to the difficulties of life in the banlieue or in the rundown neighborhoods of certain urban centers.”

estética do movimento *beur*.

A cineasta e romancista Farida Belghoul, um dos ícones da geração *beur* da década de 1980 e cuja importância dentro desse movimento de resistência étnico-identitária é inegável,²⁸ divide o cinema *beur* em três categorias: filmes realizados por cineastas *beur*, quer dizer, pertencentes a uma segunda geração – de descendentes de imigrantes – que nasceu e cresceu na França; filmes dos cineastas que nasceram e cresceram nas colônias e ex-colônias francesas e que vivenciam conflitos relativos à identidade nacional; e os filmes realizados por cineastas franceses que buscam retratar a realidade das comunidades *beur*. (Naficy, 2001, p.96-97).

Embora muitas vezes essas categorias sejam eficazes e ajudem a entender um pouco melhor o lugar de cada filme dentro da história do cinema, elas são constantemente criticadas por alguns autores por se apresentarem demasiadamente generalistas. Ao que parece, a dificuldade de caracterizar essas produções está relacionada à multiplicidade de identidades, etnias, experiências diaspóricas e culturais das sociedades pós-coloniais, assim como às opções estéticas e cinematográficas de cada cineasta. Para tentar compreender e analisar os filmes, é necessário fazer interagir os conceitos e as definições que pareçam pertinentes, ao invés de restringi-los. Interseccionar essas categorias abre uma valiosa oportunidade de compreender de maneira mais abrangente as produções assinaladas por variadas influências e que se mostram realmente frutos de um mundo globalizado e multicultural.

O *accented cinema* distingue-se do cinema *beur* por não se restringir à realidade francesa – vale ressaltar que alguns teóricos consideram o cinema *beur* uma categoria do *accented cinema* –, mas também se interessa por questões como o exílio e a diáspora na representação dos marginalizados social e culturalmente. Os filmes considerados como *accented cinema*, de acordo com Naficy, caracterizam-se por serem intersticiais,

[...] because they are created astride and in the interstices of social formations and cinematic practices. Consequently they are simultaneously local and global, and they resonate against the prevailing cinematic production practices, at the same time that they benefit of them. (Naficy,

²⁸ Farida Belghoul foi porta-voz da “Convergence 1984”, movimento que reuniu mais de 80 mil pessoas e consistiu em atravessar a França de *mobylette* para proferir um discurso em Paris, precisamente na Place de la République. Esse acontecimento ficou conhecido pelo slogan: “*La France c’est comme une mobylette, pour avancer, il lui faut du mélange*”. Atualmente ela atua na mídia impressa e na rádio (*Radio Beur*) e é professora em uma escola francesa.

2001, p.4)

[Pois eles são criados e fundamentados nos interstícios das formações sociais e das práticas cinematográficas. Consequentemente, eles são simultaneamente locais e globais, e vão de encontro às práticas de produção cinematográficas predominantes, ao mesmo tempo em que delas se valem].
(Tradução nossa)

Ademais, esses filmes exprimem as condições diaspóricas criticando e procurando compreender tanto a sociedade do opressor como a do oprimido. Eles tratam de representar as circunstâncias de *descolamento-ajustamento*, abrangendo, sobretudo, problemáticas como as do território e a da territorialidade através da vida no exílio.

The representation of life in exile and diaspora, on the other hand, tends to stress claustrophobia and temporality, and it is cathected to sites of confinement and control and to narratives of panic and pursuit. While the idyllic open structures of exile underscore rupture. (Naficy, 2001, p.5)

[A representação da vida no exílio e da diáspora, por outro lado, tende a agravar a claustrofobia e a temporalidade, e está associada a lugares de confinamento e de controle e a narrativas de pânico e perseguição. Já as idílicas estruturas abertas do exílio sublinham a ruptura]. (Tradução nossa)

Essas representações da diversidade cultural, linguística e étnica, da dispersão global e da imigração podem ser melhor analisadas se bem compreendidos os termos exílio e diáspora. Como se sabe, ambos dizem respeito ao trauma, à ruptura, à coerção e envolvem sempre a dispersão de pessoas no sentido de afastamento físico do seu local de origem, de sua pátria. Além disso, tanto na diáspora como no exílio, os indivíduos necessitam construir suas identidades paralelamente a uma anterior já existente, tentando estabelecer um diálogo entre as duas.

Por outro lado, é importante realçar que a diáspora é um fenômeno coletivo, diferentemente do exílio que, em geral, ocorre individualmente. Portanto, as representações de diaspóricos e exilados podem ter características completamente distintas, pois, uma vez que a diáspora só se dá na coletividade, as pessoas envolvidas normalmente têm mais consciência étnica (Naficy, 2001, p.9) e, por conseguinte, maior capacidade ou possibilidade de agência.²⁹

²⁹ Para um maior aprofundamento do termo, ver Bhabha, 2007, p.239-273.

De qualquer modo, esse cinema tem sempre como pressuposto o enfoque nas diferenças nacionais, religiosas, culturais, étnicas etc. O *accented cinema* não está apenas relacionado ao pós-colonialismo e ao pós-modernismo, mas também às transformações das práticas e das teorias cinematográficas que se iniciaram nos anos 1960.

Nesse sentido, Naficy (2001, p.30-31) sugere que o *accented cinema* seria uma ramificação do Terceiro Cinema, “com o qual compartilha certos atributos e do qual se diferencia em certas sensibilidades” (Naficy, 2001, p.30, tradução nossa).³⁰ Entretanto, enquanto o Terceiro Cinema marca nitidamente os anos 1960, sobretudo graças aos movimentos ocorridos na América Latina – cujo maior ícone é, sem dúvida, o cineasta brasileiro Glauber Rocha –, o *accented cinema* caracteriza essas produções que se voltam para os marginalizados a partir dos anos 1980. Em suma, segundo Naficy (2001, p.31, tradução nossa), “[...] apesar das marcadas diferenças, tanto o *accented cinema* como o Terceiro Cinema são historicamente conscientes, politicamente engajados, criticamente atentos, geralmente híbridos e artesanalmente produzidos”.³¹

Berghahn e Sternberg, em seu ensaio *Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe*, buscam distinguir o cinema migrante do diaspórico e que imagens são produzidas por esses filmes.³² As autoras elaboram uma valiosa análise, que pretende dar conta dos diversos conceitos e terminologias adotados para se referir a esses cinemas, examinando seu valor heurístico e suas implicações sociopolíticas, chamando atenção para as inflexões e subtextos da categorização social (cinema migrante), para a ênfase racial ou étnico-nacional (*cinéma du métissage*, cinema britânico negro e asiático, cinema *beur* francês), para os conceitos linguísticos e espaciais (*accented cinema*, *banlieue*, *cinema of double occupancy*) e para a abordagem transnacional (Terceiro Cinema, *black film*, cinema da diáspora do Sul da Ásia). (Berghahn; Sternberg, 2010, p.12).

Por meio da distinção entre migrante e diaspórico, segundo Berghahn e Sternberg, “apontamos duas condições e o pressuposto implícito da diferença entre a primeira e as gerações posteriores de realizadores, em seus comportamentos diante de suas abordagens na representação das experiências migrante e diaspórica” (2010, p.16, tradução nossa).³³ Desse

³⁰ No original: “with which it shares certain attributes and from which it is differentiated by certain sensibilities”.

³¹ No original: “[...] despite some marked differences, both accented and Third Cinema films are historically conscious, politically engaged, critically aware, generically hybridized, and artisanally produced.”

³² As autoras citam, por exemplo, na Alemanha, *Contra a parede* (2004) e *Do outro lado* (2007), de Fatih Akin; na Espanha, *Nos guetos de Madri* (1998) e *Princesas* (2005), de Fernando León Aranoa; em Portugal, *Os mutantes* (1998) e *Transe* (2006), de Teresa Villaverde; no Reino Unido, *Coisas belas e sujas* (2002), de Stephen Frears, e *It's a free world* (2007), de Ken Loach.

³³ No original: “we mark two conditions and posit implicitly that the difference between first- and further-generation film-makers has a bearing on their approaches to the representation of migratory or diasporic

modo, o termo migrante estaria vinculado ao simples deslocamento. De origem latina, a palavra *migrare* significaria a mudança de um lugar para o outro. Contudo, algumas migrações tornaram-se históricas, uma vez que causaram impacto cultural no ‘novo local’. Interessa-nos especialmente as migrações pós-coloniais cujo vetor de deslocamento se deu das antigas colônias (em países da África, por exemplo) para as antigas ‘terras-mães’ (como a França, por exemplo).

Por outro lado, a diáspora, embora pressuponha, num primeiro momento, a migração, diz respeito a um tipo de migração que evoca os traumas da separação e do deslocamento. Nesse sentido, a diáspora se assemelha ao exílio. Contudo, o exílio é solitário, enquanto a diáspora se caracteriza pela coletividade. As autoras ressaltam que a migração necessita de um tempo e de certas características para ser qualificada de diáspora; é preciso que se torne uma comunidade e que haja, obrigatoriamente, impacto cultural. Stuart Hall, na mesma lógica de pensamento, afirma que “em condições diaspóricas, as pessoas são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas, hifenizadas” (Hall, 2003b, p.76).

As ‘comunidades diaspóricas’, fruto das diásporas, também se caracterizam por uma memória coletiva – que envolve tanto a terra de origem quanto o deslocamento – e pelo desejo de retorno – há uma espécie de mistificação da terra de origem relacionada a esse desejo. Além disso, as comunidades diaspóricas se caracterizam por “uma forte consciência étnica de grupo [...] baseada num senso de distinção, de uma história comum e na crença de um destino comum”³⁴ e possuem “um senso de empatia e solidariedade com os membros das coetnias que migraram e se estabeleceram em outros países”³⁵ (Cohen, 2008, p.17apud Berghahn; Sternberg, 2010, p.16, tradução nossa).

Não se opondo aos outros conceitos, e na tentativa de expandir o debate em torno dessa temática nas produções contemporâneas, surge o termo *intercultural cinema* [cinema intercultural]. Laura Marks, em seu livro *The Skin of the Film*, define como cinema intercultural aquele que aponta para um contexto que não pode estar confinado a uma única cultura e sugere que os diretores interculturais são os que se identificam com mais de uma cultura e podem possuir mais de um repertório cultural (Marks, 2000, p.6-8).

Além disso, o cinema intercultural preocupa-se em criar novas imagens a partir de uma memória dos sentidos, ou seja, imagens multissensoriais, e enfatizar as qualidades táteis e contagiantes do cinema, gerando no espectador uma espécie de confronto com um outro

experiences”.

³⁴ No original: “a strong ethnic group consciousness [...] based on a sense of distinctiveness, a common history and a belief in a common fate”.

³⁵ No original: “a sense of empathy and solidarity with co-ethnic members in other countries or settlement”.

corpo. Essa forma de contato que o cinema intercultural estabelece com sua audiência provoca efeitos capazes de transformar o olhar e a relação dessa audiência com os filmes e, ainda, segundo Marks, “a intensa circulação de um filme entre diferentes espectadores é como uma série de contatos físicos que deixam traços mutualmente” (2000, p.XII, tradução nossa).³⁶

Para este trabalho, interessa compreender de que forma o cinema intercultural experiencia a representação do Outro, da sua história e memória culturais. Portanto, é preciso entender de que maneira o corpo atua nesses filmes, uma vez que ele é fonte não apenas da memória individual, mas da memória cultural (Marks, 2000, p.XIII). No cinema intercultural, o corpo normalmente está representando minorias culturais – em geral, minorias que vivem no Ocidente –, fruto das novas formações culturais nos centros metropolitanos ocidentais que, por sua vez, são resultado do fluxo global, como imigração, exílio e diáspora. Desse modo, *intercultural* indica um contexto que não pode estar confinado a uma única cultura, o próprio termo já sugere a ideia de movimento, de transformação, entre diferentes culturas.

“Intercultural” means that a work is not property of any single culture, but mediates in at least two directions. It accounts for the encounter between different cultural organizations of knowledge, which is one of the sources of intercultural cinema’s synthesis of new forms of expression and kinds of knowledge. (Marks, 2000, p.6-7)

[“Intercultural” significa que uma obra não é particularidade de uma única cultura, mas intermediadora de, no mínimo, duas direções. Isso diz respeito ao encontro entre diferentes organizações culturais de conhecimento, sendo esse encontro uma das fontes da síntese do cinema intercultural de novas formas de expressão e de tipos de conhecimento]. (Tradução nossa)

Consequentemente, o cinema intercultural pressupõe uma abordagem interdisciplinar, alinhando estudos ligados à teoria filmica, teoria do pós-colonial, história da arte, antropologia, teoria feminista, fenomenologia, geografia cultural, ciência cognitiva etc. Os trabalhos que se inserem nessa classificação possuem um caráter ativista, inquietam-se, por exemplo, com os efeitos do colonialismo, do imperialismo, do racismo, da representação ou da impossibilidade de representação na vida dos indivíduos, especialmente dos diaspóricos. Esses filmes parecem buscar recriar novas versões, ou outras verdades, para certos fatos históricos fundados e fundamentados pelas classes dominantes, na tentativa de resgatar ou estabelecer uma memória cultural que inclua as minorias. Contudo, Marks ressalta que “[o]

³⁶ No original: “the very circulation of a film among different viewers is like a series of skin contacts that leave mutual traces”.

cinema intercultural não é obsessivo sobre encontrar a verdade de um evento histórico, mas, pelo menos, busca encontrar uma nova versão para ele, pesquisando nas camadas discursivas nas quais ele foi encontrado” (2000, p.29, tradução nossa).³⁷

O cinema intercultural parece, assim, estabelecer-se em torno de uma crise, da discrepância direta entre uma história oficial (a história oficial) e uma memória “privada”, quer dizer, memórias ou histórias individuais que podem representar histórias coletivas. As imagens do cinema intercultural parecem exercer uma dupla função: construir imagens em torno da memória, levando em conta que, como a memória, a imagem também é multissensorial, e desfazer a dupla dominação, visto que os indivíduos são dominados tanto pela história do colonizador, quanto pela sua própria história.

Tendo em vista que as imagens são sempre multissensoriais (*multisensory*) e corporificadas (*embodied*), o cinema intercultural diz respeito aos cineastas que se identificam com mais de um repertório cultural e que constroem suas imagens fundamentando-as tanto numa memória dos sentidos, não apenas uma imagem visual, mas o complexo das impressões sensoriais, quanto numa tentativa de abrir possibilidades interpretativas da memória, individual e coletiva, que contribuam para outras formas de compreender a história. Não se trata de representações e reflexões neutras, mas de representações estabelecidas a partir de um ponto de vista interessado. Na verdade, esses filmes trazem novas vozes e novos corpos que proferem novos discursos e experienciam, tanto quanto fazem experienciar, novos sentidos. Com essas reflexões, percebemos que cineastas como Claire Denis e Abdellatif Kechiche estão em consonância com o cinema intercultural.

3.1 Claire Denis

Denis tem a África como parte da sua história, não somente no que diz respeito às suas escolhas temáticas e estéticas, à sua escolha de protagonistas negros, mas também à sua própria experiência de vida. Por ser seu pai um oficial francês e administrador colonial, a cineasta, nascida em Paris, em 1948, cresceu na África, especialmente nos Camarões, em Burkina Faso e no Djibouti. Como aponta Judith Mayne (2005, p.XI, tradução nossa), “os filmes de Denis estão totalmente imersos num mundo moldado e definido pelos resultados da colonização e descolonização”.³⁸ Segundo Rosana Maule (2010, p.346), “sua representação

³⁷ No original: “intercultural cinema is not sanguine about finding the truth of a historical event, but at least another version of it, by searching into the discursive layers in which it was found”.

³⁸ No original: “Denis’s films are fully immersed in a world shaped and defined by the aftermath of colonization

de identidade cultural está fundada na crítica do conceito ocidental de alteridade, uma posição consolidada por sua experiência pessoal como uma ‘criança da África’ que recebeu uma educação antirracista, assim como pela leitura de Franz Fanon.”

Os personagens de Claire Denis, seja Lionel (Alex Descas), de *35 doses de rum* (2008), seja o oficial Galoup (Denis Lavant), de *Bom trabalho* (1999), seja Shane Brown (Vincent Gallo), de *Trouble every day* (2001), ou, ainda, Maria Vial, de *Minha terra África* (2009), são todos indivíduos que se encontram em fronteiras culturais ou sociais, procurando se estabelecer entre sua cultura e a cultura do Outro, muitas vezes não por uma escolha, mas por uma questão de sobrevivência, e, que, portanto, consciente ou inconscientemente, buscam um conhecimento (ou seria reconhecimento?) e uma afirmação de suas identidades. Para Mayne (2005, p.7, tradução nossa), “Denis é uma cineasta cujas vida e arte foram moldadas pelos caminhos nos quais a África e a França viveram histórias complicadas de dominação e resistência, de amor e ódio, de dependência e autonomia”.³⁹

Quando Hall argumenta sobre a “crise da identidade” do sujeito moderno, ele aponta para um indivíduo fragmentado dentro de uma sociedade instável, em pleno processo de transformação. O subalterno retratado em algumas produções do cinema francês contemporâneo é a representação deste indivíduo: “isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (Hall, 2003a, p.32). É o caso, por exemplo, de René, interpretado por Julieth Mars Toussaint, amigo e colega de trabalho de Lionel em *35 doses de rum*. René demonstra não se sentir parte daquela sociedade onde vive, ele olha as paisagens através da janela do trem com um olhar melancólico e de distensão. Como se aquela paisagem não representasse seu universo, como se desejasse, naquele momento da vida, em que iniciava a aposentadoria, paisagens mais familiares, rostos mais familiares, afetos mais sinceros.

Claire Denis também é conhecida por ser uma diretora que coloca em primeiro plano nos seus filmes corpos masculinos. No caso, por exemplo, de *Bom trabalho*, os corpos masculinos se destacam da paisagem, propositalmente, não apenas no intuito de explicitar a representação da masculinidade e da sexualidade gay, mas também como uma forma de trazer à tona um olhar singular sobre corpo, gênero e sexualidade, que ainda tangencia a questão do pertencimento e da identidade. São corpos masculinos que, muitas vezes por estarem com o torso descoberto, revelam ainda mais dessas identidades ao expectador. De acordo com

and decolonization.”

³⁹ No original: “Denis is a filmmaker whose life and art have been shaped by the ways which Africa and France have lived complicated histories of domination and resistance, of hate and love, of dependence and autonomy.”

Mayne, ainda ocorre que “a representação de masculinidade relaciona-se com a representação de mulheres, que têm uma importância particular de papéis nos dois filmes, situando como elas olham para o corpo masculino” (2005, p.XIII, tradução nossa).⁴⁰

Embora os temas dos filmes de Claire Denis sejam bastante distintos entre si, eles representam conjuntamente dois aspectos de sua obra que se entrelaçam: de um lado, a representação que faz de certos lugares do continente africano dialoga com algumas questões básicas de como o cinema opera nas relações do que é familiar e estrangeiro, e nas relações do prazer e do risco de observar – ou mesmo ter contato com – o Outro. Por outro lado, é um cinema que procura ser autorreflexivo, não apenas no que concerne às dimensões culturais do olhar, mas também na busca por um determinado olhar, um olhar singular e que, ao mesmo tempo, possa estabelecer um reconhecimento entre o Eu e o Outro. Para Mayne, independentemente do tema dos filmes de Denis, “a atenção é focada em como os corpos se movem pelo espaço e em como os indivíduos percebem uns os outros” (2005, p.7, tradução nossa).⁴¹

O cinema de Claire Denis revela-se, para muitos críticos e espectadores, fascinante e misterioso. Esses aspectos, sem dúvida, estão relacionados à sua maneira menos explícita de filmar os objetos e os personagens. Os primeiríssimos planos, onde, por exemplo, vemos a pele do personagem, mas não conseguimos distinguir qual parte do corpo está sendo filmada, são um dos exemplos da originalidade de Denis. Seus filmes parecem explorar o contínuo enigma dos corpos humanos. O enigma de quem são esses corpos? A quem e a quais lugar(es) eles pertencem? Todos os filmes que iremos analisar mais adiante, de uma maneira ou de outra, trarão a discussão do corpo como um ponto central, de onde surgem, e de onde lampejam, as outras questões que circundam seus filmes e personagens.

3.2 Abdellatif Kechiche

Abdellatif Kechiche é um cineasta francês, nascido na Tunísia, país que faz parte do que se convencionou chamar de Magreb, região ocidental do mundo árabe, localizada ao Noroeste da África e também composta por Marrocos, Sahara Ocidental, Argélia, Mauritânia e Líbia.

Most of the discussion surrounding the films made by second-generation

⁴⁰ No original: “the representation of masculinity intersects with the representation of women, for women have particularly important roles in both films in situating how we look at the male body”.

⁴¹ No original: “attention is focused on how bodies move through space and how individuals look at each other”.

Maghrebis has tended to situate their work in relation to the nationally bounded spaces of France on the one hand, on the other hand, the formerly colonized territories of North Africa – Algeria, Morocco, and Tunisia – which gained Independence from France half a century ago. (Hargreaves, 2011, p.27)

[A maior parte da discussão em torno de filmes realizados por uma segunda geração de magrebinos tende a situar o trabalho desses diretores em relação aos espaços nacionalmente delimitados pela França, por um lado, e, por outro lado, às formações territoriais da África do Norte – Argélia, Marrocos e Tunísia – que tornaram-se independentes da França há meio século]. (Tradução nossa)

Os filmes de Kechiche perpassam, todos, de alguma maneira, a questão da integração. São filmes que contestam, e mesmo que redefinem, o entendimento de identidade francesa e sua representação no cinema. Seus filmes se distinguem pela abordagem política de temas como educação, economia e sexualidade. Para Norindr (2012, p.2, tradução nossa), “Evidentemente, Kechiche permanece atento à questão da raça e da etnia, mas não à custa de outro importante aspecto como a solidariedade de classe”,⁴² contudo, ele evita tanto a “grande narrativa de oposição” [“grand narrative of opposition”] da esquerda, quanto o discurso da insegurança da direita. Percebemos também em seus filmes um forte realismo,⁴³ na fotografia precisa de tudo que se pode ver – inclusive a textura da pele –, na escolha de um elenco também composto por não atores, na imposição aos atores de compartilharem a ‘vida’ da locação de filmagem. Em *O segredo do grão*, por exemplo, segundo Norindr (2012, p.4), o diretor forçou os atores a comer e viver juntos na locação por um longo período, que se iniciou um mês antes de começarem as filmagens.

Jacques Rancière escreveu que

le réel s’atteste en effet, dans la fiction, de deux grandes manières: par la reconnaissance des traits typiques qui composent des personnages semblables que nous rencontrons; et, à l’inverse, par la surprise, l’aberration des personnages et des aventures qui impose leur réalité par le fait même qu’on ne pouvait les attendre. (Rancière, 1995, p.62-62)

[O real se atesta, com efeito, na ficção, de duas grandes maneiras: pelo reconhecimento dos traços típicos que compõem os personagens

⁴² No original: “Of course, Kechiche remains attentive to the question of race and ethnicity but not the at the expense of other importante issues like class solidarity”.

⁴³ Panivong Norindr faz uma comparação ao realismo de Jean Renoir ao relacionar os filmes *O segredo do grão* e *Toni* (Jean Renoir, 1935).

verossimilhantes que nós encontramos; e, inversamente, pela surpresa, a aberração dos personagens e das aventuras que impõem suas realidades pelo próprio fato de que não poderíamos esperar por isso]. (Tradução nossa)

Reconhecemos nessas palavras diversos personagens de Kechiche, como Saartije Baartman, de *Vênus negra*, uma mulher que sai alforriada do Cabo Verde e vai tentar a vida na Europa, porém, sua própria estrutura física é vista como aberração pelos europeus, sejam os populares que frequentam espetáculos suburbanos de variedades, sejam os acadêmicos que a procuram para realizar estudos; Lydia, de *A esquivia*, uma jovem que se sobressai dos demais pelo seu comportamento diante da interpretação de Marivaux, ou seja, embora possua os mesmos desejos dos jovens que a rodeiam, também apresenta uma inquietação (poderíamos mesmo dizer uma inquietação política) sobre seu lugar na sociedade; Rhym, e mesmo Slimane, de *O segredo do grão*; e a jovem Adèle, de *Azul é a cor mais quente*.

Outra característica marcante em seus filmes é o uso recorrente do plano-sequência e das cenas distendidas. Alguns críticos julgaram excessivos tanto os planos-sequência quanto os *close-ups* nas obras de Kechiche: “Uma propensão para sufocar com *close-ups* e uma superabundância de cenas que são longas demais”, afirmou Bennett, do *Hollywood Reporter*. (2007, tradução nossa).⁴⁴ Entendemos essa característica estética de Kechiche como um desejo de aproximar ainda mais o espectador dos personagens, da ambiência dos filmes. Do mesmo modo que ele submete os atores à experiência extrema do convívio e do contato com as locações dos filmes, também aproxima o espectador dessa realidade que cria na tela, incomodando-o, incitando-o a reagir e a, de certa forma, participar das histórias.

Para Claudia Esposito, professora da University of Massachusetts-Boston, “Ao trazer uma nova estética, assim como uma nova poética para o cinema francês atual, Kechiche também nos leva a questionar se ainda é apropriado se referir a um cinema que é exclusivamente do *beur* ou do *de banlieue*.” (Esposito, 2014, p.3, tradução nossa).⁴⁵

De fato, Kechiche expande o debate para a além do que normalmente se caracteriza por cinema *beur*. Ele rompe com o discurso em torno de polaridades e trata tanto das fronteiras individuais quanto das coletivas. O discurso integracionista, fortemente difundido pelo cinema *beur*, não parece ser o mesmo que norteia os filmes de Kechiche, mesmo quando consideramos que eles abordam questões ligadas à integração. Inclusive, em *A Esquivia*, ele

⁴⁴ No original: “A penchant for suffocating close-ups and an overabundance of scenes that go far too long”.

⁴⁵ No original: “In bringing a new aesthetic as well as a new poetics to current French cinema, Kechiche also leads us to question whether it is still useful to refer to a cinema that is distinctively *beur* or from the *banlieue*.”

sugere que o sistema de educação funciona nos subúrbios e que as minorias étnicas que habitam as *banlieues* podem se integrar, particularmente, por meio da literatura (a compreensão da obra de Marivaux). Na verdade, é a abordagem e as escolhas estéticas que se distinguem de maneiras bem evidentes e que promovem Kechiche a um cineasta-*auteur*.

Há uma forte interação entre os espaços e a linguagem nos filmes de Kechiche, e isso é singular em sua obra, comparado a outros cineastas franceses contemporâneos. Talvez por ser a língua um elemento tão axial, tanto no processo de colonização (descolonização), quanto nas migrações e diásporas (ajustamentos), Kechiche evidencia que os diferentes espaços exigem diferentes registros linguísticos. Além disso, e, provavelmente, mais importante, seus personagens têm consciência disso, eles se apropriam desses registros variados de acordo com as situações, eles transitam nessas fronteiras linguísticas do mesmo modo em que transitam nas fronteiras sociais, étnicas e culturais.

Enfim, tentaremos, a partir das análises dos filmes desses dois diretores, Claire Denis e Abdellatif Kechiche, demonstrar como suas obras podem contribuir para a construção e afirmação de uma identidade francesa que concilie a pluralidade étnica, cultural, religiosa e social presente em sua população. Nos filmes que iremos analisar, percebemos essa capacidade na forma como a cultura do Outro se faz presente na tela. Os discursos dos personagens adquirem um caráter identitário, no modo como buscam conhecimento e autoconhecimento de suas identidades, e político, na maneira como Denis e Kechiche rompem com certos padrões estéticos e contextuais de representação do Outro.

Como afirma Hudson Moura, “é no caminho do ‘entre’ uma coisa e outra que se conhece a ‘identidade’ procurada, tanto a dos personagens quanto a do discurso fílmico” (2010, p.51). Para Moura, os realizadores do cinema intercultural “tornam-se sujeitos, produtores de sentido e de histórias para contar. Eles trazem uma sensibilidade, um olhar renovado e um ponto de vista inesperado próprios àqueles tocados pela problemática do deslocamento e da marginalidade.” (Moura, 2007, p.06, tradução nossa).⁴⁶

Interessa-nos, portanto, aproximar os olhares de dois cineastas que se voltam para questões centrais na política europeia (e mundial) atual, como o pós-colonialismo, as migrações, as políticas de integração, as fronteiras nacionais etc., a fim de perceber como as imagens desses filmes podem se complementar e de que maneira elas trazem à tona os aspectos da história e as memórias relacionadas ao Outro, ao diaspórico, exilado, imigrante,

⁴⁶ No original: “deviennent des sujets, des producteurs de sens et des histoires à raconter. Ils portent une sensibilité, un regard frais et un point de vue inattendu propres à ceux touchés par la problématique du déplacement et de la marginalité”.

subalterno, periférico.

4 *Vênus negra* e *Chocolat*: identidade e pertencimento

Les races à crâne déprimé et comprimé sont condamnées à une éternelle infériorité.

Georges Cuvier

Il est donc important de distinguer l'objet de la notion: en tant qu'objet, la "race" n'a aucun sens; en tant que notion pour rendre compte d'expériences sociales, elle est utile.

Pap Ndiaye

Neste capítulo, tentaremos compreender os possíveis desdobramentos discursivos sobre a representação do corpo feminino no cinema, a partir de *Chocolat*, de Claire Denis, e de *Vênus negra*, de Abdellatif Kechiche. A discussão principal se dará em torno da história do colonialismo e de como as protagonistas se inserem e atuam nesta história por meio de um resgate da memória. Queremos entender de que forma o cinema intercultural se faz dispositivo de representação de uma história cultural e de uma memória, precisamente por meio do papel que o corpo (objeto de desejo, lugar de resistência, fronteira cultural e étnica, vestígio de história e memória) dos personagens femininos desempenha.

Tanto *Chocolat* quanto *Vênus negra* são filmes construídos a partir de um *flashback*. Enquanto no primeiro filme temos um *flashback* centrado nas lembranças da personagem principal, France, a partir de um retorno à África, onde vivera com seus pais a infância – lembranças que evidentemente coincidem com as da própria Claire Denis, dando ao filme um forte caráter autobiográfico –, no segundo, observamos um *flashback* de caráter mais histórico, que, embora biográfico – e de uma maneira bem mais evidente, com dados concretos sobre a vida de Saartje Baartman –, não desponta das lembranças da personagem central, mas de uma memória coletiva. Para Laura Marks (2000), é uma característica do cinema intercultural a utilização de histórias individuais que, na verdade, estão servindo para representar histórias coletivas. Portanto, queremos compreender as histórias de Saartje e de France como imagens capazes de complementar, dar continuidade, completar em algum nível, a recomposição das histórias de dominação e colonialismo que as precedem e que, provavelmente, as sucederão.

É importante distinguir, mais uma vez, o ponto de vista a partir do qual pensamos essas imagens: “Claramente não é uma questão de qual imagem é ‘verdadeira’, mas de qual tem uma representação mais persistente, e qual representação possui uma continuidade maior

com a camada de imagens que a precederam.” (Marks, 2000, p.41, tradução nossa).⁴⁷

Também parece essencial reforçar que toda representação parte do ponto de vista de quem a reproduz. Em *Chocolat*, France, adulta, depois de ter tido a experiência de viver na França – e de ser Outro na França, de maneira distinta da que era Outro nos Camarões –, recompõe imagens da colonização africana e das relações estabelecidas entre colonizadores e colonizados, a partir do olhar de uma francesa, Claire Denis, que compartilha com France essas memórias. No filme de Kechiche, a memória é uma releitura de fatos históricos da mesma colonização, atentando para uma falsa emancipação – uma vez que Saartije é uma mulher livre e que, a partir do princípio do livre-arbítrio, decide ir com seu patrão, enquanto sócia, realizar apresentações de variedades na Inglaterra –, segundo o olhar de um cineasta *beur* que partilha, ao menos coletivamente, dessas memórias históricas.

É necessário reconhecer, e isso se torna evidente nesses filmes, que

O Ocidente e o não-Ocidente não podem, portanto, ser compreendidos como opostos, pois na verdade são dois mundos que se interpenetram em um espaço instável de sincretismo e creolização. Desse ponto de vista, “o mito do Ocidente” e o “mito do Oriente” formam duas faces do mesmo signo colonial. (Shohat; Stam, 2006, p.40)

A certeza desse vínculo inseparável promove a inexorável, porém evidentemente ultrapassada no pensamento crítico, dualidade que gera os sujeitos que se antagonizam: o Eu e o Outro. Desse modo, podemos pensar, por exemplo, em dois conceitos que nos interessam à análise das imagens desses filmes, que são os conceitos de raça e racismo. De acordo com Robert Stam e Ella Shohat, essa noção é móvel, pois diversos grupos poderiam ocupar o lugar de Outro, de oprimido, em algum momento. Além disso, eles percebem o racismo como um discurso e também como uma prática:

O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abuso de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica. Embora membros de todos os grupos possam ter opiniões racistas – não há imunidade genética nesses casos –, não é todo grupo que detém o poder necessário para praticar o racismo, ou seja, para traduzir uma atitude preconceituosa em opressão social. (Shohat; Stam, 2006, p.51)

⁴⁷ No original: “Clearly this is not a question of which image is ‘true’, but of which has a more tenacious representation, and which representation has more continuity with the layer of images that preceded it.”

Desse modo, as causas do racismo são ao mesmo tempo econômicas, psicológicas e discursivas (Shohat; Stam, 2006, p.50), manifestando-se em cada um desses campos de maneiras distintas, porém complementares. Stuart Hall aponta ainda para um racismo inferencial, que consiste em “representações aparentemente naturais de eventos e situações [...] que remetem a premissas e proposições racistas inscritas nelas como um conjunto de fatos inquestionáveis” (Hallapud Shohat; Stam, 2006, p.52). Hall elabora também uma discussão importante a respeito dos termos “raça” e “etnia”. Ele demonstra como o discurso em torno dessas categorias está relacionado ao multiculturalismo do século XX e como é apropriado social e politicamente. “Conceitualmente, a categoria “raça” não é científica. [...] “Raça” é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo.” (Hall, 2003b, p.69)

Todavia, embora o racismo seja reconhecido como esse sistema de exploração e exclusão, Hall afirma que ele opera, dentro da prática discursiva, por meio de uma lógica que lhe é própria, uma vez que se valida do que não é próprio ao termo “raça”, que é exatamente o caráter científico, biológico, natural. A etnicidade, por outro lado, contrapõe-se à “raça”, pois em seu discurso a diferença se fundamenta sob características culturais e religiosas (Hall, 2003b, p.70).

Quanto maior a relevância da “etnicidade”, mais as suas características são representadas como relativamente fixas, inerentes ao grupo, transmitidas de geração em geração não apenas pela cultura e educação, mas também pela herança biológica, inscrita no corpo e estabilizada, sobretudo, pelo parentesco e pelas regras do matrimônio endógamo, que garantem ao grupo étnico a manutenção de sua “pureza” genética e, portanto, cultural. (Hall, 2003b, p.70)

Para o historiador e sociólogo francês Pap Ndiaye, autor do livro *La condition noire – essai sur une minorité française*, o termo “raça”, do ponto de vista biológico, não existe. Ndiaye explica historicamente as diferentes apropriações do termo. Ele ressalta que

Nous sommes aujourd’hui heusement éloignés de la période racialisante des sciences sociales (des années 1850 aux années 1930), lorsque l’anthropologie, en particulier, était fondée sur une hiérarchie biologique des races qu’elle s’était donné pour mission de décrire et d’expliquer. (Ndiaye, 2008, p.30).

[Atualmente, nós estamos, felizmente, distantes do período racializante das ciências sociais (dos anos 1850 aos anos 1930), quando a Antropologia, particularmente, era fundamentada numa hierarquia biológica das raças, e ela tomou por missão descrevê-las e analisá-las].

Parece-nos bastante relevante o ponto de vista de Ndiaye a respeito da aplicação do termo “raça”. Ainda na primeira metade do século XX, as distinções raciais existiam, sobretudo, para justificar as relações de dominação (material e simbólica), ou seja, elas justificavam, por assim dizer, as hierarquias sociais que sustentavam os grupos dominantes. “A ‘raça’ era uma categoria social a serviço dos sistemas de poder, que produziam hierarquias essenciais e irreduzíveis, e outorgavam justificativa a crimes de massa” (Ndiaye, 2008, p.30, tradução nossa).⁴⁸

Dessa forma, foi pela apropriação desse termo e de sua suposta sustentação biológica que se assassinaram milhares de judeus e de ciganos, por exemplo. Em consequência, houve um desejo de suprimir a categoria “raça”, o que não implicou, evidentemente, o fim do racismo: “Dito de outra forma, a ‘raça’ não existia mais como realidade biológica objetivada, mas ela ainda existia enquanto representação social” (Ndiaye, 2008, p.31, tradução nossa).⁴⁹

Para pensarmos na representação desses personagens no cinema, marcados pela história da discriminação racial, é necessário compreender a noção de “raça” e de como ela se configura nos debates da contemporaneidade. Portanto, não há como falar das discriminações raciais sem admitir, ainda que minimamente, que as “raças” existem nos imaginários e que, de alguma maneira, conseguiram sobreviver à sua invalidação científica.

O determinismo econômico, que acredita que as camadas sociais se baseiam unicamente no poder aquisitivo, faz desaparecer diversas formas de discriminação observadas nas sociedades atuais. Evidentemente que a discriminação vinculada ao campo econômico não deve ser afastada da discussão a respeito das minorias, pois ela é tanto incontestável como muitas vezes associada a outros tipos de discriminação. Além disso, para Ndiaye,

Penser les groupes racialisés non pas du point de vue social, en tant qu’ils sont objet de considération dévalorisantes et que leurs membres partagent des expériences discriminatoires communes, est une opération intellectuelle non seulement légitime (en ce qu’elle n’a rien à voir avec l’essentialisation des identités) mais de surcroît utile puisque permettant de réfléchir aux difficultés sociales spécifiques aux groupes concernés. Il me paraît que la

⁴⁸ No original: “la ‘race’ était une catégorie sociale au service des systèmes de pouvoir, qui produisait des hiérarchies essentielles et irréductibles, et fournissait une justification à de crimes de masse.”

⁴⁹ No original: “autrement dit, la ‘race’ n’existait plus comme réalité biologique objetivable, mais elle existait quand même encore comme représentation sociale.”

“race” est aussi une notion utile à l’analyse des inégalités sociales et des phénomènes de domination sociale. (2008, p.32-33)

[Pensar os grupos racializados, não pelo ponto de vista do social, mas enquanto objetos de consideração desvalorizantes, e que seus membros compartilham experiências discriminatórias comuns, é uma operação intelectual não apenas legítima (uma vez que ela não concerne à essencialização das identidades), mas extremamente útil, pois permite refletir sobre as dificuldades sociais específicas aos grupos em questão. Parece-me que a “raça” é também uma noção útil à análise das desigualdades sociais e dos fenômenos de dominação social.] (Tradução nossa)

Mesmo que o termo “raça” pareça pertencer a uma categoria imaginária, em contrapartida a uma possível origem natural, um produto da natureza, isso não o torna fictício ou inexistente, apenas reforça seu caráter discursivo em detrimento do biológico. Não há meio de pensar e descrever os processos de discriminação sem considerar que a noção de “raça” existe nos imaginários dos indivíduos e das sociedades como um todo e que, além disso, o reconhecimento pragmático de sua existência imaginária possui efeitos sociais. “Então, é muito importante distinguir o objeto da noção: enquanto objeto, a ‘raça’ não possui nenhum sentido; enquanto noção, para dar conta das experiências sociais, ela é útil” (Ndiaye, 2008, p.33, tradução nossa).⁵⁰ Ou seja, a “raça” é uma categoria imaginária construída historicamente, assim como as noções de nação ou de gênero (Ndiaye, 2008, p.33), reforçando, assim, uma categoria válida de análise social, dotada do sentido que lhe atribuíram as circunstâncias sociopolíticas.

Nesse sentido, percebemos que a recusa à noção de “raça” pode nos levar a uma posição moral para a qual a reflexão – sobre as características sociais de discriminação, fundamentadas no próprio conceito de “raça” – torna-se bastante difícil. Não se trata de dissociar a questão racial da social, mas de considerá-las de forma independente uma da outra, no que concerne às suas particularidades. Por isso, para Ndiaye (2008, p.37, tradução nossa),⁵¹ “Uma análise das relações de dominação que não considera as variáveis de classe, ‘raça’ e gênero conduz a uma leitura hemiplégica da situação social dos grupos considerados”.⁵²

⁵⁰ No original: “Il est donc très important de distinguer l’objet de la notion: en tant qu’objet, la ‘race’ n’a aucun sens; en tant que notion pour rendre compte des expériences sociales, elle est utile”.

⁵¹ No original: “Une analyse des rapports de domination qui ne prend pas en considération les variables de classe, de ‘race’, et de genre conduit à une lecture hémiplegique de la situation sociale des groupes considérés”.

⁵² Os grupos considerados no trabalho de Ndiaye são os mesmos que se fazem personagens nos filmes que estamos analisando.

Quando falamos dos personagens negros nos filmes que estamos analisando, percebemos que, num primeiro momento – e esse primeiro momento diz respeito ao pesquisador enquanto espectador de cinema –, nos referimos a uma espécie de categoria imaginária, circunscrita no campo da aparência; ou seja, eles são, aparentemente, negros. “Martin Luther King formulava a coisa dizendo que os negros eram os ‘brancos de pele negra’: desse modo, ele reconhecia bem o fato fenomenológico da aparência negra, sem essencializá-lo.” (Ndiaye, 2008, p.37-38, tradução nossa).⁵³

Em outras palavras, ao falarmos de uma “raça” negra, estamos nos referindo a grupos de indivíduos historicamente construídos como negros, “[...] por um lento processo de validação religiosa, científica, intelectual da ‘raça’ negra, um processo tão legitimado nas sociedades modernas que conseguiu permanecer mesmo com a deslegitimação da racialização.” (Ndiaye, 2008, p.38, tradução nossa).⁵⁴

Então, quando usamos o termo negro e, especificamente, ao usarmos para falar dos personagens dos filmes em questão, não estamos apenas nos referindo à cor da pele, mas a uma possível combinação identitária. “Uma combinação identitária faz, assim, referência a uma nacionalidade (francesa, malês ou marfinense, por exemplo), a uma etnia (*wolof*, *mandingue*), a uma identidade regional (martiniquense, parisiense), a uma raça (negra) e ainda a outras coisas.” (Ndiaye, 2008, p.39-40, tradução nossa).⁵⁵

Para Ndiaye, assim como para Hall, uma outra possibilidade identitária se funda na menção de uma origem étnica. Diferentemente da “raça”, a etnia dificilmente pode ser reconhecida – mesmo que superficialmente – num primeiro contato visual. Ou seja, “[...] o fundamento étnico é uma base mais secreta do eu, que não se revela num primeiro contato. Ele remete à identidade mais profunda, à língua, às filiações e às famílias, e se mantém essencial na espera privada.” (Ndiaye, 2008, p.43, tradução nossa).⁵⁶

Por outro lado, o racismo também se revelará em diversos registros dessas combinações identitárias. Um franco-senegalês, por exemplo, pode ter sua identidade questionada por não ‘parecer’ francês – devido a características físicas, como cor da pele, tipo

⁵³ No original: “Martin Luther King formulait la chose en disant que les Noirs étaient ‘des Blancs avec une peau noire’: par là, il reconnaissait bien le fait phénoménologique de l’apparence noire, sans l’essentialiser.”

⁵⁴ No original: “[...] par un lent processus de validation religieuse, scientifique, intellectuelle de la ‘race’ noire, processus si enchaîné dans les sociétés modernes qu’il est resté à peu près en place, lors même que la racialisation a été délégitimée.”

⁵⁵ No original: “Une combinaison identitaire fait ainsi référence à une nationalité (française, malienne ou ivoirienne, par exemple), à une ethnie (*wolof*, *mandingue*), à une identité régionale (martiniquaise, parisienne), à une “race” (noire) et à d’autres choses encore.”

⁵⁶ No original: “[...] le volet ethnique est un pli plus secret du moi qui ne se donne pas à voir au tout-venant. Il renvoie à l’identité la plus épaisse, à la langue, aux filiations et aux familles, et se maintient pour l’essentiel dans la sphère privée.”

de cabelo, formato do rosto etc. –, ou seja, embora tenha nascido na França e se autorreconheça como francês, sua identidade é constantemente investigada por parecer haver algum tipo de contradição. O inverso evidentemente também acontece. É o caso, por exemplo, de Manuel, personagem do filme *Chocolat*, filho de Marie Vial, nascido na África, de pais franceses, que, por possuir a pele e os cabelos claros, não só é tratado como estrangeiro – e há outros fatores que reforçam essa atitude, como veremos mais adiante –, como esses traços são considerados pelos africanos negros como mau presságio.

Em outros momentos, as diferenças biológicas, físicas, terão uma dimensão muito inferior à religiosa, por exemplo. Nesse caso, estaríamos nos referindo a um discurso da diferença a partir do conceito de etnicidade, que se fundamenta nas características relativas à cultura e à religião. Segundo Shohat e Stam (2006, p.70), “nesses termos, ela frequentemente se contrapõe à ‘raça’”, uma vez que o racismo biológico está associado a marcadores como a cor da pele, o que, a princípio, poderia estar desvinculado de fatores como religião e cultura. Porém, Shohat e Stam atentam para o fato de que o referente biológico sempre está presente, embora não opere isoladamente, pois

os estigmatizados por razões étnicas, por serem ‘culturalmente diferentes’ e, portanto, inferiores, são *também* caracterizados em termos físicos (embora talvez não tão visivelmente quanto os negros), sustentados por estereótipos sexuais (os negros seriam excessivamente masculinizados, os orientais afeminados etc.). (Shohat; Stam, 2006, p.70, grifo dos autores)

As características que marcam a etnicidade, transmitidas culturalmente, associam-se às biológicas, transmitidas geneticamente, atravessando gerações. Dessa forma, os discursos de “raça” e “etnia” se mesclam – sem se confundirem, entretanto –, estando ambos presentes um no outro e gerando certas associações que, inúmeras vezes, servirão de suporte ao discurso racista. Os discursos da distinção biológica e cultural, na maioria das vezes, operam conjuntamente. “No antissemitismo, os judeus eram multiplamente racializados por razões biológicas, culturais e religiosas” (Shohat; Stam, 2006, p.71). Assim, concordamos que o “racismo” e a “diferença cultural” são, na verdade, “duas lógicas” (Shohat; Stam, 2006, p.71), que se autossustentam numa operação cumulativa.

Ante tantas abordagens, e tantas outras possibilidades de abordagens que ainda virão, parece-nos essencial considerar ainda um aspecto ligado à identidade: a distinção indispensável entre as *identités choisies* [identidades escolhidas] e a *identité prescrite* [identidade determinada] (Ndiaye, 2008, p.46). Pap Ndiaye identifica a identidade escolhida

como aquela pela qual as pessoas definem a si mesmas, enquanto a identidade determinada estaria ligada à maneira pela qual as pessoas são vistas pelos outros. Claro que essas formas de identidade, se pudermos assim definir, não são estanques nem indissociáveis, mas existe entre elas uma diferença considerável, já que fica evidente a complexidade da identidade escolhida contra o simplismo da determinação racial. “Em situação extrema, pode acontecer de uma pessoa recusar se considerar como negra, mas ser, entretanto, considerada como tal em boa parte de sua vida social” (Ndiaye, 2008, p.46, tradução nossa).⁵⁷

Essa questão de uma espécie de determinação de uma identidade é igualmente importante para Homi Bhabha, quando estabelece o problema do estereótipo como consequência do processo de ambivalência da representação da alteridade. Segundo esse autor, “um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de ‘fixidez’ na construção ideológica da alteridade” (Bhabha, 2007, p.105). Em outras palavras, podemos pensar nessas identidades determinadas como mais uma ferramenta de dominação dentro da lógica do discurso colonial, assim como, evidentemente, do discurso pós-colonial. A construção dos sujeitos nesses discursos tem como base as identidades determinadas, onde os sujeitos são estanques, sem possibilidade de agência ou capacidade de escolha. “O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial, de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução.” (Bhabha, 2007, p.111).

Tanto no filme *Vênus negra* como em *Chocolat*, percebemos que a representação dos personagens passa por essas questões relativas à identidade, inclusive, em muitos momentos, trazendo-as para o campo cinematográfico a partir de personagens que questionam sua própria identidade na tentativa de construir, ou idealizar, uma identidade escolhida. A personagem central de *Vênus negra*, Saartije Baartman (Yahima Torres), uma jovem hotentote que vai para a Europa com seu antigo senhor (que agora se diz seu sócio) na tentativa de ganhar a vida com apresentações em teatro, demonstra, ao longo do filme, questionar sua identidade, ao subverter, por exemplo, certas atitudes que chegam a chocar os que estão ao seu redor e esperam dela determinado comportamento.

Kechiche parece dividir seu longo filme (2h 43min) em três fases, diretamente ligadas à visão que Saartije tem de si mesma e do mundo (sobretudo do mundo europeu): sua chegada à Inglaterra e exibição em teatros decadentes de espetáculos de variedades; sua ida para a França e as apresentações em *salons libertins* de Paris, após sua independência ter sido

⁵⁷ No original: “À l’extrême, il peut arriver qu’une personne refuse de se considérer comme noire, mais qu’elle soit pourtant considérée comme telle dans une bonne partie de sa vie sociale.”

questionada em julgamento na corte; o fim dos espetáculos e a vida na prostituição, culminando, enfim, com o seu corpo sendo estudado por um comitê científico (em troca de dinheiro) e com a morte em consequência de doenças. Em todas essas fases, Kechiche faz uso de elementos visuais e estéticos no intuito de promover uma dimensão de crítica e denúncia, questionando o espectador e seus limites, ao ponto do intolerável (Mrabet, 2014, p.127), em face do horror humano, como também questionando a própria sociedade e sua capacidade de discriminar e estigmatizar a diferença.

Baseado em acontecimentos históricos do início do século XIX, o filme inicia com um *flashback* – Saartije já morta –, em 1815, em uma exibição da escultura do corpo de Saartije em uma aula de anatomia, na Academia Real de Medicina. Contudo, por trás do interesse de estudar o corpo de um ser humano, está a tentativa de concluir que não se trata de um ser humano, mas de uma raça de símio. Professores e alunos muito concentrados observam o corpo da mulher hotentote, assim como de sua vulva e vagina, extirpadas e conservadas em formol. Todo o discurso de Cuvier, célebre cientista do início do século XIX, versa na tentativa de comprovar que Saartije não é uma pessoa, não pertence à raça humana, ou seja, na tentativa de determinar não apenas uma identidade que a distancie da europeia, mas uma raça que possa distingui-la dos humanos (Figura 15).



Figura 15 - VÊNUS NEGRA – SAARTIJE BAARTMAN E GEORGES CUVIER

No início do século XIX, as teses do atraso, degeneração e desigualdade orientais em relação ao Ocidente associavam-se muito facilmente a ideias sobre as bases biológicas da desigualdade racial. As classificações encontradas em *Le règne animal*, de Cuvier, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, de Gobineau, e *The dark races of man*, de Robert Knox, encontravam um parceiro solícito no Orientalismo latente. (Said, 2007, p.280)

L'ouvrage, *Zoos humains et exhibitions coloniales*, édité en 2002, évoque dans le chapitre cinq, ces études anthropologiques qui avait cours au dix-neuvième siècle et qui ont contribué à une classification de l'humanité en termes de races, validant par là le projet colonial et ses prétentions hégémoniques. (Mrabet, 2014, p.128)

[A obra, *Zoos humains et exhibitions coloniales*, editada em 2002, evoca, no quinto capítulo, esses estudos antropológicos desenvolvidos no século dezenove e que contribuíram para uma classificação da humanidade em termos de raça, validada pelo projeto colonial e suas pretensões hegemônicas]. (Tradução nossa)

Kechiche se vale de várias tomadas em primeiro plano, tanto da estátua do corpo de Saartije, como dos professores e alunos, numa tentativa de aproximar o espectador do campo da consciência dos personagens. Há uma forte tensão mental na cena. À medida que a câmera, lentamente, vai revelando os rostos, vão se revelando as angústias e as incertezas, provocando um desconforto – sobretudo para os espectadores do século XXI. Ao mostrar insistentemente o órgão genital de Saartije, o filme nos introduz desde o primeiro momento ao desejo de denúncia de Kechiche, a denúncia do obsceno, para além da conotação sexual, que vai da academia às ruas de prostituição de Paris. O cineasta contrapõe e, ao mesmo tempo, aproxima, a partir desse estudo fragmentado do corpo de Saartije, o racismo que se configura tanto nas bases culturais quanto nas biológicas.

Após esta cena inquietante, o filme nos leva ao ano da chegada de Saartije à Europa. Com o sonho de ser artista, cantora e dançarina, a jovem exhibe seu corpo enjaulado num teatro de rua em Londres. São diversos espetáculos de variedades, homem que cospe fogo, que parte corrente, que doma terríveis feras, acrobatas, e “uma fêmea selvagem do continente africano”. Seu sócio, Caezar (Andre Jacobs), descendente de europeu, mas nascido na África, está vestido de domador e anuncia ao público londrino uma fera selvagem que, segundo conta, ele mesmo capturou na floresta africana. A jaula está coberta por uma pele de onça e ele ameaça tirá-la para que todos vejam esta mulher africana selvagem. Mais uma vez, e ao

longo de todo o filme, Kechiche fará uso do primeiro plano, aproximando o espectador, fazendo-o, como diz Jean Epstein, penetrar na cena: “Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramo-la. Essa penetração permite todas as intimidades” (Epsteinapud Martin, 2013, p.41). Para Mrabet, o uso dessa câmera muito aproximada permite ao cineasta estar o mais perto possível do seu personagem e possibilita ao espectador uma visão ‘humana’ e dolorosa da Vênus (Mrabet, 2014, p.128).

Dentro da jaula, Saartije se encontra apoiada com os braços no chão, ou bem próximos dele, ou seja, em posição referente aos animais, em contraposição à postura vertical, ereta, referente aos seres humanos. Em nenhum momento, em nenhuma dessas apresentações, Saartije aparece completamente ereta para o público. A longa duração dessas encenações, associada a essa postura, desconfortável para um ser humano, enfatiza o sofrimento e a dor de Saartije, que imigra para a Europa na tentativa de uma vida melhor, na esperança de ser artista, mas a sua condição racial, ratificada pelo discurso colonialista, a mantém, embora longe de sua terra (colonial), na mesma condição de opressão.

As apresentações dos dois tem o tom das encenações de circo. Ele incita o público a gritar. Todos estão ansiosos para ver a “fera”: homens, mulheres e até mesmo crianças. Ao descobrir a jaula, vemos uma negra das ancas muito largas e das coxas muito grossas. Ela começa a dançar e a cantar. Encorajados pelo “domador”, os espectadores gritam sempre mais. Um retrato triste e profundo do colonialismo, o europeu que possui o dominado. Este, por sua vez, negro, portando poucas roupas, comunicando-se em dialeto, oprimido pelo chicote e pela sua própria incapacidade de agir no sistema do dominante. Diante do desconhecido (uma vez que nem mesmo reconhecem Saartije enquanto ser humano), as emoções do público oscilam, indo do estranhamento ao medo.

Essa história da Vênus negra retrata, e denuncia, evidentemente, um momento importante, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, quando os ‘povos exóticos’, os ‘selvagens’, migravam para a Europa para se tornarem atração em espetáculos de exibição.

Africanos e asiáticos foram exibidos como figuras humanas aparentadas com espécies de animais específicas; tomavam-se ao pé da letra, desse modo, as expressões “nativo” e “animal” – em si mesmas subjugadoras, colonialistas e elípticas –, sendo que a própria exibição de pessoas enjauladas já sugeria que se tratava de indivíduos aquém do patamar humano. (Shohat; Stam, 2006, p.156)

Esses espetáculos, como podemos ver no filme, eram frequentados até mesmo por crianças e jovens. A imagem canônica do europeu tornava-se a contrapartida para a marginalização de tudo o que não lhe fosse análogo, “essas exhibições serviram, assim, para a construção de uma certa visão do Outro, estabelecendo a Europa como base canônica” (Mrabet, 2014, p.129, tradução nossa).⁵⁸ Dessa forma, Kechiche nos convida a revisitar essa história de opressão na qual se respaldou toda uma política de hegemonia branca e racial, fundamentada em argumentos científicos e pretensamente lógicos. Porém, como afirmou Kechiche em entrevista: “Eu não contei a história de Saartije para incriminar a época passada, mas para melhor compreender o presente” (Kechiche apud Mrabet, 2014, p.126-127, tradução nossa).⁵⁹

Num determinado momento da apresentação, Caezar pede que a Vênus desfile como uma ‘dama europeia’, apenas com a intenção de fazer a plateia rir pelo modo de andar desengonçado – um ato encenado por Saartije, que, obviamente, caminha como qualquer outra mulher quando não está no palco –, que a distancia de qualquer possibilidade de ser reconhecida como humana ou, ainda, como mulher. O final das apresentações é marcado por um clímax, momento em que a Vênus, de costas para a plateia, mostra as nádegas, que são apalpadas, beliscadas, raramente alisadas, pelo ávido público. As pessoas entram em uma espécie de êxtase quando tocam, beliscam, alisam o corpo de Saartije. Ela, por outro lado, sente-se violentada, às vezes reagindo com pequenos gestos que são repreendidos por Caezar. No rosto de Saartije, que o público não vê, estão presentes a tristeza, a decepção e a dor.

Percebem-se nitidamente a curiosidade e o desejo pelo que é diferente, pelo que é o Outro e, ao mesmo tempo, o receio, o medo. Quer-se conhecer o Outro, mas com a segurança de não se surpreender, de não ser molestado e de sair ileso dessa experiência de contato. Por isso o domador está lá, para mediar essa convivência, para torná-la segura. Esta cena parece não ter fim, não apenas pelos seus longos planos, mas também pelos sentimentos que a câmera de Kechiche percorre: a tristeza de Saartije, o entusiasmo de Caezar, o medo e o desejo do público. Em vários momentos, a câmera nos fornece um panorama de 360 graus e vemos palco e plateia compartilhando a violenta cena onde os dominantes exaltam a subjugação dos dominados.

Pensando um pouco nas reflexões do filósofo Slavoj Žižek sobre a violência, observa-se que o medo pelo que é externo ao “eu” é construído social e politicamente com a

⁵⁸ No original: “ces exhibitions auraient ainsi servi à la construction d’une certaine vision de l’ ‘Autre’, établissant l’Européen comme base canonique”.

⁵⁹ No original: “Je n’ai pas raconté l’histoire de Saartije pour incriminer l’époque passée mais pour mieux comprendre le présent”.

finalidade, dentre outras, de erguer fronteiras imaginárias, mas extremamente respeitadas, raramente ultrapassadas, entre os diversos povos, num nível global, ou entre as distintas classes, num nível local – percebe-se, por exemplo, neste filme, que tanto o público londrino quanto a africana “permanecem” no “lugar” que lhes é reservado pela sociedade, eles agem exatamente como se espera deles. Segundo Žižek:

[...] una política que renuncia a la dimensión auténticamente constitutiva de lo político, puesto que recurre al miedo como principio movilizador fundamental: miedo a los inmigrantes, miedo al crimen, miedo a una pecaminosa depravación sexual, miedo al exceso estatal – con su carga impositiva excesiva, etc. –, miedo a la catástrofe ecológica, miedo al acoso. (2009, p.56)

[Uma política que renuncia à dimensão autenticamente constitutiva do político, posto que recorre ao medo como princípio mobilizador fundamental: medo dos imigrantes, medo do crime, medo de uma pecaminosa depravação sexual, medo dos excessos do Estado – com sua excessiva carga tributária, etc. –, medo de uma catástrofe ecológica, medo do assédio]. (Tradução nossa)

E é em torno dessas fronteiras entre os povos que Kechiche constrói seu enredo. O discurso do professor e cientista e o julgamento de Saartije em um tribunal inglês são cenas cuidadosamente construídas para reforçar o poder do discurso eurocêntrico.

Ainsi Kechiche aborde dans ce film la question de la dignité humaine, question qui sera au centre du procès qu'intentent les membres de la ligue africaine à Caezar à Londres. Lors de ce procès, une double question est posée: Saartije est-elle consentante et Saartije joue-t-elle la comédie? (Mrabet, 2014, p.128)

[Assim, Kechiche aborda neste filme a questão da dignidade humana, questão central no processo que os membros da liga africana movem contra Caezar em Londres. A partir do processo, um duplo questionamento se impõe: Saartije consente sua situação e Saartije está encenando?]. (Tradução nossa)

Esse julgamento é fundamental no filme. Através dele, Kechiche lança o questionamento sobre os limites da realidade e da encenação, os limites do verdadeiro e do falso. É interessante observar que, no Tribunal, Saartije não fala por si mesma, mas por meio de um tradutor. Pelo próprio desejo de permanecer na Europa e de tornar-se uma artista – e a incapacidade de perceber que esse sonho é inalcançável –, Saartije reafirma o discurso de

Caezar, que se defende argumentando que o público está confundindo representação com realidade. Diante das acusações dos membros da liga africana de exploração humana e atentado contra a dignidade, Caezar responde que Saartije é livre, que ela tem um contrato e recebe um salário.

Contudo, Kechiche nos lança para essa armadilha na qual Saartije está presa e, se, por um lado, vemos uma mulher, vestida como as europeias, reivindicando seu espaço de artista junto a Caezar, por outro, sabemos que ela se submete às regras de Caezar, que não concorda com diversos aspectos das suas apresentações, que sua integridade física e emocional está, sim, ameaçada: “Eles podem ver, mas sem tocar; eu não sou uma meretriz; não foi como você prometeu”, diz ela a Caezar nos bastidores de uma das performances. Embora o julgamento seja positivo para Caezar, a repercussão do caso o incomoda e surge a possibilidade de se unir a Réaux para promover espetáculos na França.

Assim, o filme passa para o que entendemos como uma segunda fase, delimitada pelo batismo de Saartije, que ganha o nome católico de Sarah, e as apresentações nos *salons libertins* de Paris. Réaux está acompanhado de Jeanne, uma prostituta que embarca nessa viagem com Saartije e Caezar. Embora Caezar tivesse afirmado na corte que Saartije é uma mulher livre, ele recebe dinheiro de Réaux para mostrar as genitálias da Vênus. Na França, as performances se transformam um pouco. No lugar de uma roupa cor da pele, Saartije utiliza uma roupa vermelha, ainda bem aderente ao corpo, que deve ser evidenciado. Além disso, há a presença de Jeanne, que reforça a oposição entre Saartije e as mulheres europeias; um corpo negro, ‘selvagem’, ‘deformado’, em contraste com os corpos brancos e vestidos.

O ambiente também se modifica, os decadentes teatros de variedades dão lugar a luxuosos salões, onde as pessoas estão bem vestidas e bebem champanhe (Figura 16). Contudo, os repetitivos planos-sequência de Kechiche reiteram o sofrimento e as angústias vividos pela personagem que, nesta fase, ainda mais do que na anterior, é usada pelos ‘sócios’, por Jeanne, por homens e mulheres presentes nas apresentações, como objeto sexual; “tocá-la as torna férteis”, diz Jeanne durante a performance, referindo-se aos genitais de Saartije. “Réaux convida os presentes a montar e a domar a Vênus, antes de estimulá-los a tocar sua genitália” (Mrabet, 2014, p.129, tradução nossa).⁶⁰ Kechiche nos confronta com o intolerável da natureza humana, pois, como afirma Mrabet, o filme revela uma *mise-en-scène* da humilhação de Saartije que leva as plateias de seus espetáculos ao divertimento, ou seja, a *mise-en-scène* da humilhação é a própria fonte de prazer.

⁶⁰ No original: “Réaux invite les convives à la monter et à la dompter, avant de les inciter à toucher son sexe”.

Un procédé répétitif de mise en abyme du processus spectaculaire, utilisant l'accumulation jusqu'à la surenchère, enferme le spectateur dans son propre voyeurisme, le poussant à s'interroger sur ce pan de l'histoire de l'humanité et sur sa propre capacité de révolte et d'indignation. (Mrabet, 2014, p.128)

[Um procedimento repetitivo de *mise en abyme* do processo do espetáculo, utilizando uma acumulação que ultrapassa limites, confinando o espectador no seu próprio voyeurismo, estimulando-o a se indagar sobre essa dobra da história da humanidade e sobre sua própria capacidade de revolta e indignação]. (Tradução nossa)



Figura 16 - VÊNUS NEGRA – NA INGLATERRA (À ESQUERDA) E NA FRANÇA (À DIREITA)

Outro fato significativo nesta fase em Paris é a presença de um jornalista que quer fazer uma entrevista com Saartije. Embora seja uma cena bem curta, dentro de uma carruagem, ela reforça a ideia que o Ocidente faz do Oriente e de seus habitantes. A história de Saartije – que ela conta ao jornalista – destoa da história que ele imaginara. Ele se surpreende quando ela diz que trabalhava na casa da família de Caezar: “Você não é uma princesa, é uma empregada!”, lamenta ele. Então ele continua a tentar resgatar algum fato na história da Vênus que seja consonante ao discurso do Ocidente sobre o Oriente, perguntando-lhe se sua família fora dizimada ou massacrada pelos brancos, ao que ela responde que não. Sendo assim, não lhe resta mais do que arrematar: “Posso escrever que você foi uma princesa? Vai parecer mais bonito para as leitoras”. Visivelmente cansada e abatida, Saartije sinaliza que sim com a cabeça.

A terceira fase do filme é assinalada pela presença do comitê científico que quer examinar Saartije, pelo fim dos espetáculos e a consequente chegada da personagem a uma casa de prostituição. A partir desse momento do filme, Kechiche vai conduzindo o espectador

ao fim de Saartije, à sua morte. Alcóolatra, ela apresenta um rosto cada vez mais triste, mais cansado e desesperançoso. Saartije é vendida por Caezar a Réaux, com assinatura e contrato, o que, mais uma vez, evidencia a divergência entre o discurso e os fatos. Em uma das suas últimas apresentações, o público se incomoda com a violência com que Réaux trata a Vênus: “Ela está chorando; não tem mais graça; deixe-a em paz”. Réaux responde ao público dizendo que “são lágrimas de alegria e prazer”. Se, em alguns momentos do espetáculo, Saartije podia controlar (e ter algum prazer com) o seu próprio corpo, a partir do fim das apresentações este corpo feminino, negro e africano, é reduzido a objeto de curiosidade, de sexo, de prazer e da ciência.

No contato com o comitê científico, Saartijje é submetida às piores humilhações (Mrabet, 2014, p.128). Ela é observada e analisada à sua revelia, tratada como um animal. Dentre os cientistas, destacamos a presença de um que contrasta com a violência dos outros personagens no filme, pois, ao pintar Saartije, no jardim do instituto, ele devolve-lhe um pouco de feminilidade, beleza e, sobretudo, de humanidade. Com a morte de Saartije,⁶¹ vítima de sífilis, nas ruas de Paris, Réaux procura o comitê científico, para quem vende o corpo da jovem. Cuvier, finalmente, poderá ver e atestar o “avental hotentote”, os genitais da Vênus, que ela não havia mostrado sob nenhuma hipótese ao comitê. O filme, assim, vai fechando seu ciclo, voltando ao lugar onde começou. Kechiche questiona o papel da ciência, sem dúvida imprescindível para os discursos da raça, em seu sentido hierárquico de inferioridade e superioridade.

Em todos os seus filmes, Kechiche busca evidenciar de alguma forma a brutalidade da realidade social e as questões ligadas à dignidade humana, porém, em *Vênus negra*, esse discurso fica ainda mais evidente por se tratar de um acontecimento histórico, real, e pela força das imagens que ele nos impõe. Se, no início do filme, Saartije é apresentada como um animal enjaulado diante do público de Caezar, é utilizada nos *salons libertins* como objeto de excitação sexual, o campo científico, não tão surpreendentemente, a tratará de ambas as maneiras. Ele não reconhecerá sua humanidade e a reduzirá em definitivo – graças à ‘capacidade comprobatória’ da ciência – ao que ela sempre foi para os europeus.

Está clara no filme a tentativa do Ocidente de validar, através da ciência, o discurso da distinção das raças em superiores e inferiores e de tentar disseminá-lo como “verdade universal”. Como se sabe, no (in)consciente coletivo, o termo oriental (africanos, asiáticos)

⁶¹ Saartije Baartman, nascida em 1789 na África do Sul, morre em 1815, aos 26 anos, em Paris. Até 1974 (159 anos após sua morte), os restos de Saartije foram exibidos em Paris, no Museu de História Natural. Apenas em 1994, a pedido de Nelson Mandela, seus restos foram devolvidos ao seu país, sendo enterrado, contudo, no ano de 2002 (quase dois séculos depois de morta).

sempre remeteu a ideias como mulheres sensuais e insaciáveis, exotismo, tendências ao despotismo, desconhecimento da cultura erudita, reduzida capacidade intelectual, atraso, misticismo, alegoria, terrorismo... Para o Ocidente, se o oriental faz parte de uma raça subjugada, como em muitos momentos alguns cientistas tentaram demonstrar (o que também é abordado no filme), ele, o oriental, também deve ser subjugado (Said, 2007, p.281).

Enquanto retiram os genitais, o cérebro e outros órgãos de Saartije, reconstroem um modelo da Vênus em gesso. Kechiche passa dos detalhes dessa reconstituição aos da destruição do corpo da jovem pelos cientistas. A construção de uma imagem (Figura 17). A Vênus que se quer, que talvez tivesse sido princesa... Essa cena silenciosa e longa revela, mais uma vez, os gestos precavidos e cuidadosos do cientista que havia pintado Saartije e que, novamente, contrasta com a violência dos demais. Esse pequeno prólogo pós-morte se encerra com a cena de abertura do filme no anfiteatro. Kechiche parece querer expressar, com esse ciclo, que não se pode, ou pelo menos não se deve, isolar o passado do presente.



Figura 17 - *VÊNUS NEGRA – O CORPO DE SAARTIJE APÓS SUA MORTE*

Nesse sentido, também podemos pensar a respeito do filme *Chocolat*, de Claire Denis. Com um caráter fortemente autobiográfico, *Chocolat* une passado e presente tanto nas lembranças da memória do personagem principal, France (Mireille Perrier), quanto na história de uma possível memória coletiva sobre a presença do colonizador francês em países da África. Como *Vênus negra*, *Chocolat* se passa em um *flashback* das lembranças de France,

que, intrigantemente, se unem a alguns eventos e cenas do passado em que ela não estava efetivamente presente. Ou seja, sua memória se mescla a uma memória construída posteriormente pela personagem – ao longo de sua vida, após seu retorno à França, por exemplo –, ou, ainda, à memória de um outro personagem que protagoniza, de certa forma, a infância de France, Protée (Isaac de Bankolé), servente da casa, um “boy”.

Segundo Claire Denis, o filme foi parcialmente inspirado pelo romance *Une vie de boy* (1956), do autor camaronês Ferdinand Oyono's, que conta a história de Toundi, que se torna um “boy”, mas que se conscientiza, através da relação com os brancos da casa, da arbitrariedade e do poder do colonialismo.⁶² “*Une vie de boy* foi descrito por Claire Denis como um livro que marcou sua adolescência, e *Chocolat*, disse ela, ‘é um pouco da memória desse livro’” (Mayne, 2005, p.35, tradução nossa).⁶³ Protée e Toundi possuem muitas semelhanças, sobretudo na relação com os patrões, já que em alguns momentos rompem com a coisificação e obediência esperadas, tornando-se críticos e reativos. Assim, Protée e France compartilham lembranças desse período na África e, embora o ponto de vista do filme seja dela, um ponto de vista inclusive feminino, da mescla de suas memórias de infância com as imagens construídas na memória até a vida adulta – quando decide revisitar a África, reviver essas memórias, ou mesmo completar suas lacunas –, o olhar de Protée também está presente, especialmente nas cenas em que France não está.

“O Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias.” (Said, 2007, p.27). Essas lembranças, paisagens encantadas, seres exóticos, abrem o filme de Denis. Uma linda praia onde um homem e uma criança são observados. Ele e a criança brincam no mar. Seus corpos negros brilham ao sol. Então, eles saem do campo de visão do espectador e a câmera se volta para o observador, que é uma mulher branca, France. Ela olha o homem negro não com olhos de curiosidade, mas de desejo. Com essas poucas informações a respeito desses personagens, o espectador rapidamente presume que eles são os “seres exóticos”, habitantes daquela “paisagem encantada”, e que a moça é provavelmente uma turista europeia em busca de “experiências extraordinárias”, ou quem sabe, ainda, de um “episódio romanesco”. A câmera mostra ainda a criança e o homem deitados na areia escura, sentindo as ondas baterem em seus corpos. Ela,

⁶² O livro *Une vie de boy*, de Ferdinand Oyono, tornou-se um clássico da literatura africana escrita em francês. Ele foi escrito a partir das memórias encontradas no diário do jovem Toundi, que descreve os colonos como superficiais e hipócritas. É interessante porque o poder da estrutura do colonialismo é invertido e os brancos funcionam como objeto de curiosidade dos colonizados. (Mayne, 2005, p.35)

⁶³ No original: “*Une vie de boy* has been described by Denis as a book that marked her adolescence, and *Chocolat*, she has said, is a ‘bit like the memory of that book’”.

que ainda observa, limpa seu pé branco na areia escura e parte caminhando em direção à estrada (Figura 18).

O homem passa de carro, a vê caminhando na estrada e oferece-lhe uma carona, assim, sabemos que ele é, na verdade, um americano de origem africana, expatriado para a África, e ela, uma francesa que passara a infância e a adolescência nesse continente. Com essa pequena subversão do estereótipo, que surpreende o espectador, Claire Denis faz atentar para certas questões a respeito da alteridade – quem é Outro, para quem se é Outro, o que faz ser Outro.

He gets out of the car and looks at her, objectifying her to the status of a tourist. In a reversal of the beach scene, the Black man now owns the look while the White woman is looked at. This further reversal of the look erodes any internal and external screen that colonial, post-colonial or feminist ideology has erected for the spectator. (Reis, 2013, p.122)

[Ele sai do carro e olha para ela, objetivando-a sob o status de turista. Num reverso da cena da praia, o homem negro agora é quem olha, enquanto a mulher branca é olhada. Essa nova inversão do olhar abala as representações das ideologias coloniais, pós-coloniais ou feministas construídas para o espectador]. (Tradução nossa)

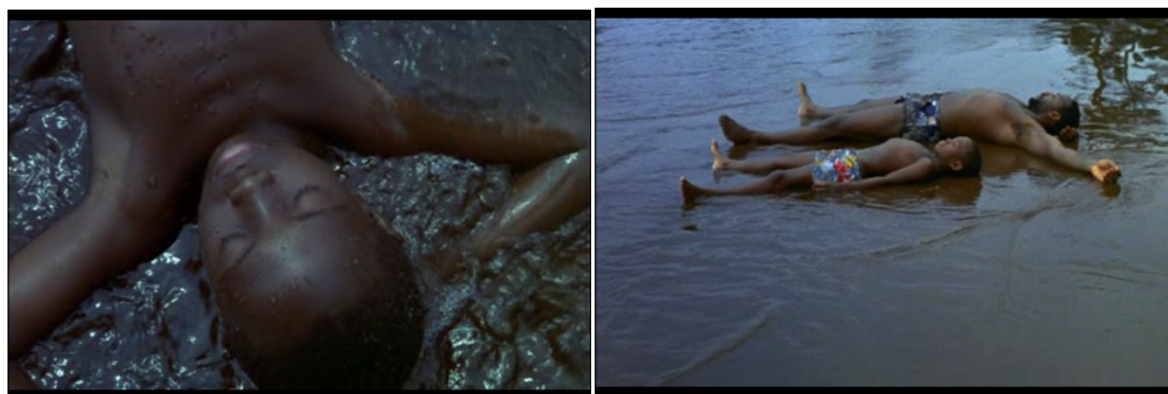


Figura 18 – CHOCOLAT – PAI E FILHO NA PRAIA SENDO OBSERVADOS POR FRANCE

No carro, através da janela, France continua a observar a paisagem, que começa a se confundir com uma outra paisagem, embora não muito distinta. Nesta outra paisagem que se mescla, vemos uma caminhonete e uma menininha ao lado de um jovem negro. A menininha observa a paisagem. A mesma paisagem. A paisagem do trajeto entre Limbe e Douala (cidades litorâneas dos Camarões). A menina e o rapaz negro olham para direções contrárias (Figura 19), embora a cumplicidade entre eles seja evidente, é como se seus mundos não se misturassem, como se o futuro vislumbrado pelos olhares levasse a caminhos opostos.

Estamos, assim, contemplando as lembranças de France.

O desejo de France, e talvez mesmo a necessidade, de voltar à África para reviver essas memórias de sua infância está ligado à busca de sua própria identidade e, sobretudo, à busca de um lugar.



Figura 19 – CHOCOLAT – FRANCE E PROTÉE OLHANDO EM DIREÇÕES OPOSTAS

Assim como nenhum de nós está fora ou além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens, representações. (Said, 2007, p.39-40)

A volta de France marca a reivindicação pelo seu lugar de infância e de adolescência, um lugar a que pertence e que lhe pertence, mesmo que parcialmente. Ela precisa dele para ser France adulta, porém, a reivindicação desse lugar traz toda uma gama de lembranças que não se restringem a uma reconstrução dos espaços físicos (a casa, a horta da mãe, a paisagem), mas incluem as memórias afetivas, os sentimentos experienciados nesses espaços. Desse modo, essa luta pelo espaço nunca será individual, pois, se há necessidade de luta, é porque o espaço está sendo disputado, ou seja, há, no mínimo, dois indivíduos reivindicando

determinado espaço.

Em *Chocolat*, essa dualidade de disputa e compartilhamento do espaço se dará, sobretudo, pelos personagens de France e Protée. Do início ao fim do filme, corpos negros e brancos estarão presentes em cena disputando essa geografia. Contudo, se por um lado France precisa diariamente conquistar o espaço em que vive, a natureza, as pessoas do local, por outro – e isso fica bastante evidente na France adulta –, ela se sente como pertencente a um outro lugar. Sente que ali, no Norte dos Camarões, ela está com sua família de passagem. Ao falar de sua infância na África, Claire Denis descreve o continente como uma terra em que viveu e que ama muito, porém, não como seu lar: “Meu pai era um funcionário colonial, então eu sabia que estava de passagem. Eu não perdi meu país, porque eu sabia que ele nunca havia me pertencido. Nada nos pertencia... Eu pertencia a um país – a França – sobre o qual eu não sabia nada.” (Denis, 2002, apud Jousse, 2007, p.10-11, tradução nossa).⁶⁴

Fica evidente, no filme e nas palavras de Denis, que o próprio sistema colonialista não possibilita relações que gerem sentimentos de fraternidade (com os habitantes do local) e de pertencimento (ao local). A base da relação colonial será sempre a dominação e todas os vínculos nela estabelecidas sempre serão de opressão. A dominação colonial dos povos nativos fez parte de um sólido movimento histórico mundial, que atingiu seu apogeu no início do século XX e do qual também fizeram parte o controle científico e estético da natureza – por meio de esquemas classificatórios –, a apropriação capitalista dos recursos e a organização imperialista do planeta sob um regime pan-óptico (Shohat; Stam, 2006, p.141). Fica evidente, portanto, que o controle colonial era exercido em todos os campos, não apenas no territorial e econômico, que são, talvez, os mais evidentes, mas não os mais importantes. Na verdade, não há uma hierarquia de importância em relação a essas espécies de controle para o sistema colonial, o importante é o próprio controle, que deve ser exercido sobre todos os aspectos da vida dos nativos.

Segundo Hall, Gramsci estabelece, por exemplo, uma diferença entre uma classe que “domina” e uma classe que “dirige” (Hall, 2003b, p.314). Essa articulação interessa, sobretudo, para compreender o papel do pai de France, Marc Dalens, oficial do distrito e chefe da subdivisão. Dalens é um homem de aparência muito suave, normalmente seu tom de voz é baixo, ele parece se integrar, de alguma maneira, ao local, se o comparamos aos outros europeus que aparecem no filme. Gosta de observar os homens e a natureza e de desenhá-los

⁶⁴ No original: “My father was a colonial functionary, so I knew I was passing through. I didn’t lose my country, because I knew it never belonged to me. Nothing belonged to us... I belonged to a country – France – that I knew nothing about.”

em um caderno que está sempre consigo. A autoridade de Dalens e seu poder sobre os povos dali estão ligados ao conceito de “direção” desenvolvido por Gramsci e retomado por Hall. Pois,

Domínio e coerção podem manter a autoridade de uma classe específica sobre a sociedade. Mas seu “alcance” é limitado. Ela precisa recorrer continuamente aos meios coercitivos, em vez de conquistar apoio. Por essa razão, ela não é capaz de promover a participação positiva dos distintos setores da sociedade em um projeto histórico de transformação do estado ou de renovação da sociedade. A “direção”, por outro lado, também possui seu aspecto “coercitivo”. Porém ela é *“conduzida” pela conquista do consentimento, pela consideração dos interesses dos subordinados, e pela tentativa de se tornar popular.* (Hall, 2003b, p.314-315, grifo nosso)

Dalens parece agradar a todos, tanto aos nativos, quanto aos estrangeiros que aparecem nas suas áreas de domínio. Ele não é ingênuo. Reconhece seu papel de dominador e, até mesmo, a insustentabilidade de tal dominação: “um dia vamos ser chutados para fora daqui”, diz ele. Uma das suas funções na colônia é criar estradas e, analogicamente, essa função é estendida à sua relação com as pessoas. É Dalens que estabelece essas “estradas comunicacionais” entre os personagens. Ele medeia quase todas as relações, ou seja, dirige o processo colonial. Consciente do seu deslocamento, Dalens se estabelece facilmente no seu papel de dominante, fazendo de Outro os nativos do Norte dos Camarões em sua própria terra.

Aimée, esposa de Dalens e mãe de France, também não subverte seu papel de esposa de oficial. Embora se sinta claramente deslocada e insatisfeita, ela dá ordens aos empregados, decide a comida, recebe convidados. Como de costume em sua cultura, Aimée descansa após o almoço (faz a *siesta*) – nesse momento, France aproveita para “escapar” da casa grande. Sai às escondidas pela janela e dirige-se a uma espécie de senzala, onde há homens e mulheres negros ocupados em seus afazeres cotidianos. Uma dessas mulheres se dirige a France: “Você não está cochilando? Você verá, você vai ficar preta e seu pai vai gritar!”. Diante da impossibilidade de levar uma vida francesa – France não frequenta a escola, não tem contato com outras crianças com quem possa brincar –, talvez a menina prefira o movimento constante da senzala ao marasmo do arrastar do tempo na casa grande.

Contudo, e apesar de ser uma criança, France reproduz a autoridade dos pais, a autoridade do dominante no sistema colonial, do qual ela é agente e, também, possivelmente, vítima. A menina dirige-se a Protée de maneira autoritária. Por exemplo, num dos momentos em que France está à mesa, ela exige que Protée experimente seu mingau (Figura 20). Ele se

ajoelha e ela começa a alimentá-lo; num primeiro momento, parecendo uma criança mais nova, ou um bebê, mas, ao longo da cena, esse ato vai se assemelhando mais ao de um animal. Ao cair um pouco do mingau na mão de France, Protée lambe, como um cão faminto. Ela ri da atitude dele, porém, ele permanece sério. Sua comunicação com Protée limita-se mais aos gestos, olhares; eles trocam pouquíssimas palavras. Ao mesmo tempo em que parecem possuir uma cumplicidade, há um estranhamento entre dois mundos incapazes de se encontrar em harmonia.



Figura 20 – CHOCOLAT – FRANCE ALIMENTANDO PROTÉE

Desde o início do filme, ou seja, antes do *flashback*, com France adulta, e ao longo de todo o filme, com France criança, ela expressa poucas emoções. Ela quase não sorri, ela mais observa, assiste, do que age de fato. “France assiste à distância, sempre algo escapa do que está acontecendo sobre ela” (Mayne, 2005, p.41, tradução nossa).⁶⁵ Para Mayne (2005, p.41), essa posição vivida por France tem relação com seu status de mulher na África, porém, parece igualmente ser fruto da perspectiva de Denis enquanto diretora. Ainda, é necessário atentar para o fato de que as imagens a que o espectador tem acesso são as lembranças de France, que as seleciona em sua memória e que, de certa forma, escolhe quais e como serão revividas.

⁶⁵ No original: “France watches at a distance, always somewhat removed from what is going on about her.”

Além desses personagens, Denis traz para o filme uma gama de estrangeiros que habitam ou estão em trânsito na África. Eles são de origens diferentes, assim como se relacionam de maneira diferente com o continente e seus habitantes. Hansen, um senhor norueguês que vive em condições precárias se comparadas às da família de Dalens, se autodenomina um “soldado de Deus” e quer evangelizar os nativos; um inglês que chega à propriedade durante uma das viagens de Dalens e é recebido por Aimée, que o mima, pedindo ao cozinheiro que faça comida inglesa, e, ao vê-lo de *smoking* no jantar, troca o vestido e ainda concede-lhe uma dança, embora demonstre certa insatisfação em receber visitas na ausência do marido; Segalen, um ex-seminarista que está atravessando a África a pé e trabalha na construção de estradas junto com os nativos; um produtor de café que traz consigo uma mucama negra, alimentando-a como a um animal domesticado, no chão do quarto, e com quem faz sexo.

Com essa multiplicidade de personagens, Claire Denis parece querer dar conta de uma distinção que a própria France faz em sua memória dos diversos “tipos” de colonizador. Com isso, ela separa o pai⁶⁶ e o afasta de uma imagem de invasor, de explorador. Contudo, essas pessoas diversas que chegam à casa de Dalens, na verdade, oferecem ao espectador uma perspectiva de vários aspectos do colonizador, quer dizer, é o mesmo colonizador, em certo sentido, com essas múltiplas possíveis facetas inscritas nesses personagens europeus. É interessante que o “olhar” deles sobre a África parece distinto, mas não foge da visão eurocêntrica. É parte da experiência ocidental europeia no Oriente. Como diz Said, “O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas, mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro.” (Said, 2007, p.27-28).

Esses personagens reproduzem os padrões coloniais, o patriarcalismo, o racismo, o sentimento de superioridade das nações europeias. Talvez apenas France criança consiga, em alguns momentos, imaginar-se de uma maneira diferente naquela cultura – ela aprende algumas palavras da língua local com Protée, por exemplo –, mas rapidamente se dá conta do lugar que ocupa e da impossibilidade de um real ajustamento. O pai explica, observando a paisagem com a filha:

⁶⁶ Em uma entrevista, Claire Denis afirma: “My father was very interested in African culture and spoke many African languages. Politically, he was always in favor of African independence” [Meu pai era muito interessado pela cultura Africana e falava muitas línguas. Politicamente, ele sempre foi a favor da independência Africana] (Tradução nossa). Esse homem que descreve Claire Denis é muito semelhante ao que representa o personagem Marc Dalens no filme.

Quando você olha para as montanhas, além das árvores, onde a terra toca o céu, esse é o horizonte. Quanto mais perto você chega dessa linha, mais distante ela se move. Se você andar em direção a ela, ela se afasta. Ela foge de você. Você vê a linha. Você vê, mas ela não existe.

Esse horizonte pode ser a fronteira, invisível aos olhos, ou pode ser o futuro insustentável do sistema colonial. Na entrada da casa de Dalens, está inscrita a seguinte frase: “Esta casa é a última casa da terra”. Foi escrita por um oficial alemão que havia morado ali, explica Aimée ao visitante inglês. Ela acrescenta que “dizem que este oficial foi enforcado por um dos seus *boys*” e olha para Protée, que abaixa a cabeça. Ironicamente, esse oficial está enterrado num pequeno cemitério nos arredores da casa. France questiona se também será enterrada ali.

France e Protée são dois solitários dentro desse sistema que impede qualquer tipo de afeto entre eles. Há um paradoxo no relacionamento deles, uma espécie de intimidade, porém com muito distanciamento. Por apresentarem algum tipo de contradição em seus papéis de colonizador e nativo, France e Protée guardam algumas semelhanças e, por isso, nas memórias de France, as lembranças de Protée se misturam, evocando uma memória colonial coletiva. Embora os padrões demonstrem possuir muita confiança em Protée, ele é tratado como mais um objeto para o funcionamento do aparato colonial, assim como afirma Said: “Os nativos e seus territórios não deviam ser tratados como entidades que pudessem se tornar francesas, e sim como possessões cujas características imutáveis requeriam separação e subserviência.” (2011, p.273).

Ao rejeitar a investida de Aimée, Protée subverte, ao passo em que denuncia, essa imagem do negro hipersexualizado pelo cinema, do nativo enquanto objeto de posse, do negro exótico enquanto objeto de desejo. Ou seja, Protée deixa aparecer, finalmente, a consciência de sua situação e o desejo de rebelar-se, latentes durante todo o filme. Com isso, Aimée pede a Dalens o afastamento de Protée, que, rejeitado pela família, vinga-se na pequena France. Desse modo, é nesses dois personagens, France e Protée, que ficarão as profundas marcas do colonialismo. Dentro da sala do gerador, France pergunta a Protée se o equipamento queima; ele coloca a própria mão sobre o equipamento, induzindo, com esse gesto, a menina a fazer o mesmo. Ambos se queimam profundamente (Figura 21). France lança para Protée um olhar de dor e incompreensão.

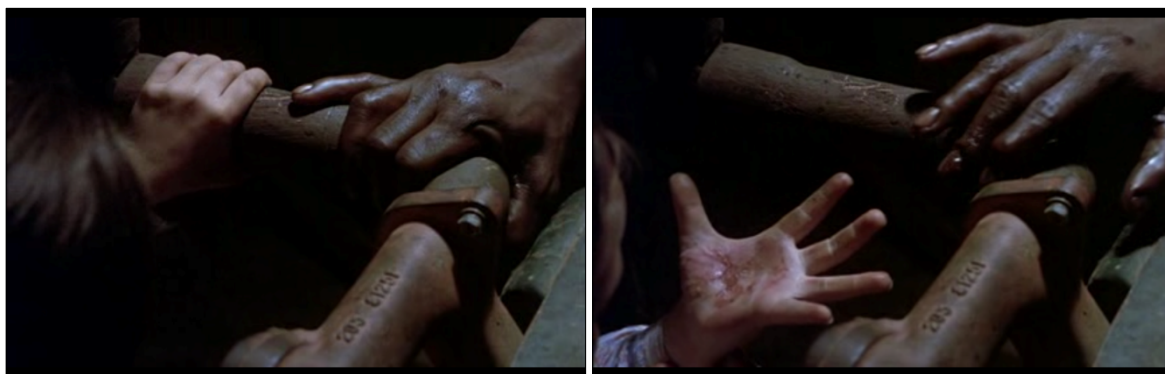


Figura 21 – CHOCOLAT – AS MARCAS DE FRANCE E PROTÉE

Assim, Protée e France compartilham uma mesma marca, que simboliza mutilação e dor. São as marcas do colonialismo. As linhas das mãos onde, supostamente, está inscrito o futuro são apagadas pela queimadura.

Protée's defiant gesture now becomes a powerful (rather than weary) non-verbal comment upon the effects of colonial repression and the attempted erasure of his culture, history and memory. The outer skin burns, erasing any identifying lines or markers, taking the imprint away. In this action Protée gives visible form to what the colonialist presence believes it practices: the erasure of the "Other." (Hayward, 2002, p.42)

[O gesto desafiante de Protée se torna agora um poderoso (ao invés de cansado) comentário não verbal sobre os efeitos da repressão colonial e da tentativa de apagamento de sua cultura, história e memória. A pele superficial queima, apagando todas as linhas de identificação ou marcas, levando as impressões. Com essa ação, Protée torna visível o que a presença colonialista acredita praticar: o apagamento do 'Outro']. (Tradução nossa)

Portanto, se France retornara aos Camarões em busca de preencher certas lacunas de sua memória e de encontrar um lugar de pertencimento, o que ela encontra, de fato, é uma ausência. Ausência de um lugar, das pessoas desse lugar. À medida em que ela consegue preencher algumas dessas lacunas com a própria memória revisitada, novas frestas são abertas por esse ciclo de apagamento constante empreendido pelo colonialismo. A mão negra de Protée e a mão branca de France, ambas queimadas, marcadas para sempre, representam a conexão entre a história desses corpos, pois, embora o colonialismo busque apagar a memória e a história do local que coloniza, substituindo-as por uma história e cultura do colonizador, os corpos que transitam nessas fronteiras, que estão inseridos no processo (tanto dos

dominadores quanto dos dominados), também conterão essas histórias e, neles, elas serão inapagáveis. Quando o americano que dá carona a France afirma, ao ver as mãos da jovem, “não vejo nada em suas mãos, nem passado, nem futuro”, ele não se dá conta de que aquela marca, aquela ausência, é o passado e o futuro.

Com isso, percebemos em *Chocolat*, assim como em *Vênus negra*, um desejo de recuperar a história por meio da memória, não apenas dos personagens, ou das memórias históricas ou coletivas, mas da memória inscrita nos corpos. Esses corpos representam resistência cultural e desejo de ruptura. O Outro deixa de ser um estereótipo forjado pela história, e reforçado pelo cinema – cujo papel de “contador de histórias da humanidade adequou-se perfeitamente à função de retransmissor das narrativas das nações e dos impérios” (Shohat; Stam, 2006, p.144) –, para assumir uma função questionadora da própria história, contribuindo para o debate que busca revisitar o colonialismo e suas consequências.

5 *Minha terra África e A esquiva: corpo e linguagem*

Identificamo-nos com o outro exatamente no ponto em que ele é inimitável, no ponto em que se esquiva da semelhança.

Slavoj Žižek

Este capítulo se dedica aos os filmes *A Esquiva* e *Minha terra África*, no sentido de entender como suas imagens – multissensoriais, estabelecidas a partir da memória de sentidos, do corpo, da língua – dialogam com e contribuem para um cinema francês que queremos denominar intercultural, segundo define Laura Marks, e de que forma esse cinema se faz dispositivo de representação de uma possível história e memória culturais. Como afirma Hudson Moura (2010, p.48-49),

O cinema intercultural não pode ser entendido simplesmente como multicultural ou como pluralista (cultura, religião, política), pois ele atribui uma tensão que se deixa perceber pela importância do prefixo “inter”. Isso significa que o intercultural determina sempre uma fronteira e uma tensão do “entre” duas ou mais culturas.

Dessa forma, a interculturalidade, como afirma García Canclini (2008, p.XXXIII), contribui para a intensificação dos intercâmbios, maiores misturas e mais diversificadas. Enquanto no hibridismo e no multiculturalismo há uma tendência à uniformização do discurso, na interculturalidade percebem-se variadas vozes, variados discursos que coexistem (em harmonia ou não). Por isso, como atesta Moura (2010, p.49), a interculturalidade no cinema é justamente marcada pela dificuldade de classificá-lo, uma vez que pressupõe uma multiplicidade de formas e de discursos. Portanto, o que chamamos de intercultural é entendido como um processo que envolve questões sociais, étnicas, identitárias, políticas e culturais, é claro.

Um dos aspectos mais importantes do cinema intercultural está relacionado ao desejo dos realizadores de sobrepor o campo da simples representação, na tentativa de romper com certos padrões discursivos. Nesse sentido, os filmes interculturais se posicionam diante do desafio de subverter certas representações, eles buscam compreender as culturas, as memórias e as histórias que estão por trás dos seus personagens.

É assim, por exemplo, que percebemos o filme *A esquiva*, de Abdellatif Kechiche.

Embora acompanhe algumas das características dos filmes de *banlieue*, como as tensões que se estabelecem na periferia em relação a um centro dominante, e mesmo dialogue com o cinema *beur*, retratando imigrantes e descendentes árabes, o filme revela-se consistente por enfocar as oposições e tensões vividas na periferia francesa, no universo da linguagem. É na justaposição da linguagem do século XVIII do texto de Marivaux a uma linguagem contemporânea, cheia de *argot* (gíria) e *verlan* (inversão silábica), característica da *banlieue*, que está a maestria de Kechiche. Com isso, os personagens retratados no filme, assim como aqueles que o filme sugere retratar (os da obra de Marivaux), demonstram que ocupam um lugar legítimo dentro da sociedade e cultura francesas.

Como vimos, desde a década de 1980, a produção cinematográfica francesa tem sido marcada por cada vez mais numerosas produções, o que se convencionou chamar de ‘*cinéma beur*’ ou ‘*cinéma de banlieue*’. Filmes como *Laisse béton* (1983), de Roger Le Péron, *Thé à la menthe* (1984), de Abdelkrim Bahloul, *Le thé au haren d’archimède* (1985), de Medhi Charef, e *Baton rouge* (1985), de Medhi Charef, voltaram seus olhares para a periferia que habita a França, retratando histórias particulares e, ao mesmo tempo, universais das populações marginalizadas, compostas sobretudo por imigrantes de origem africana. “O exílio forçado, a família, a tradição, a vida em conjuntos habitacionais e as várias formas de delinquência, sobre o pano de fundo da longa história do colonialismo francês, são as temáticas que ligam muitos desses filmes” (Bloom, 2003, p.47, tradução nossa).⁶⁷

Em *A esquiva* (Figura 22) – filme vencedor de quatro prêmios César em 2005 e que obteve indiscutivelmente mais sucesso do que muitos outros do mesmo gênero –, Kechiche narra a história de um grupo de adolescentes de diferentes origens étnicas que vivem na periferia parisiense. Sendo todos alunos de uma mesma escola, alguns deles se preparam para apresentar, no final do ano letivo, uma peça de teatro de Marivaux, *Le jeu de l’amour et du hasard* [*O jogo do amor e do acaso*] para os pais, os professores e os outros colegas.

A câmera filma, em uma pequena sequência de primeiros planos, um grupo de amigos que discutem uma vingança contra outros meninos que se apoderaram dos pertences de um deles. Os jovens, enraivecidos, planejam, entre outras coisas, “quebrar a cara dos filhos da puta”. Aproxima-se deles Krimo (Osman Elkharraz), de aparência calma e melancólica. Os outros perguntam se Krimo vai acompanhá-los. Sem mudar de fisionomia ao longo de toda a cena, ele responde que vai buscar seu *nunchaku*. Krimo corre na frente da câmera e aparece o

⁶⁷ No original: “Thematizations of imposed exile, family, tradition, life in the housing projects, and various forms of delinquency overlaid with the lingering history of French colonial involvement link a number of these films.”

título do filme: *L'esquive*. Está marcada a primeira esquiva de Krimo. Dali ele segue para a casa da namorada, Magali (Aurélie Ganito), que, aborrecida por ele não ter se comunicado com ela nos últimos dias, termina o imaturo relacionamento.



FIGURA 22: *A ESQUIVA – CENAS DA SEQUÊNCIA EM QUE O GRUPO DISCUTE A VINGANÇA*

Pouco tempo depois, Krime se encontra com Lydia (Sara Forestier), que experimenta seu vestido, um traje do século XVIII que utilizará para a apresentação da peça de teatro. Depois de barganhar o preço do vestido e de pedir dez euros emprestados a Krime, os dois saem pelas ruas do bairro. Exibindo-se com seu vestido de Lisette⁶⁸ e com ar de muita alegria, Lydia pergunta diversas vezes aos amigos se eles gostam do vestido e se ela está bonita, enquanto caminha em direção ao local do ensaio.

Num terreno localizado entre edifícios de um conjunto habitacional do tipo HLM (Habitation à Louer Modéré),⁶⁹ Frida (Sabrina Ouazani) e Rachid (Rachid Hami) esperam Lydia. Depois de uma disputa calorosa e recheada de muitos insultos entre Lydia e Frida – esta última fica irritada por causa do atraso da amiga e da presença de Krime –, os três começam a ensaiar. No momento em que começam a repetir as palavras de seus personagens, os jovens do subúrbio deixam de articular um francês pleno de gírias e *verlan* e passam a utilizar um francês literário, gramaticalmente impecável, de um autor estimado pela Académie Française, que não apenas se preocupou com a linguagem em suas obras, mas, de certa maneira, também foi responsável por novas utilizações do francês padrão.⁷⁰

⁶⁸ Personagem que Lydia representará na peça *Le jeu de l'amour et du hasard*.

⁶⁹ O sistema de habitação HLM, de baixo custo, foi criado no pós-guerra, na década de 1950, em função da crise habitacional na França. Dessa forma, o governo subsidiou e promoveu a construção massiva de residências, sobretudo na região metropolitana parisiense. Atualmente, uma grande parte dessas residências é habitada por uma população de imigrantes e/ou seus descendentes, notadamente de origem argelina.

⁷⁰ Existe até mesmo o verbo *marivauder* e o substantivo *marivaudage*, que quer dizer a linguagem refinada e preciosa, utilizada para exprimir a paixão e o amor, cujo modelo é o teatro de Marivaux. Cf. *Le Petit Larousse* (CD ROOM).

A passagem de um registro linguístico a outro é evidente e intencional. Ela é feita com muita naturalidade, sobretudo por Frida e Lydia, que se empenham em “entrar na pele” (como elas costumam falar) dos personagens. E, além disso, essas passagens tendem a demonstrar, a partir da facilidade que esses jovens têm de “transitar” nesses dois diferentes “lugares” linguísticos, que Abdellatif Kechiche não escolheu o texto de Marivaux por acaso. Segundo o professor Vinay Swamy, da University of Washington, a justaposição dos diferentes registros da língua francesa serve também para desconstruir o estereótipo de uma periferia necessariamente violenta (Swamy, 2003, p.59).

Isso não quer dizer que não haja violência, pois ela está sempre presente nos olhares, nos insultos, no tom de voz e em diversas atitudes dos personagens. Contudo, o que se pode constatar ao longo do filme é que Kechiche buscou retratar, de maneira quase universal, a violência (entre outros sentimentos, como o amor, por exemplo) própria do jovem, e não necessariamente do “jovem marginalizado”. O *jeu de l’amour* se inicia quando Krimo começa a ver o ensaio e sente-se atraído por Lydia.

Filmada quase sempre em *close up*, Lydia encarna bem seu personagem. Ela usa um leque, faz trejeitos, alterna o tom de voz. Ela seduz o espectador pela paixão e seriedade com que representa Lisette e, sobretudo, ela seduz Krimo, embora não seja sua intenção. *Le jeu de l’amour et du hasard* funciona, assim, como uma espécie de mediador entre a ficção da obra teatral e a realidade do que se passa entre esses jovens.

Le jeu de l’amour et du hasard é uma comédia dividida em três atos e foi representada pela primeira vez em 1730. Na peça, Silvia, uma jovem condessa, deve casar-se com um marido escolhido por seu pai. Contudo, ela refuta a ideia de se casar com alguém que não conhece e, assim, propõe ao pai trocar de vestimentas com sua criada, Lisette, para poder avaliar o futuro marido sem se comprometer. A mesma ideia, entretanto, se passa a Dorante, o pretendente a marido, que chega à casa de Silvia travestido de criado, enquanto seu criado, Arlequin, está vestido com as vestes do seu senhor.

Ao final, apaixonam-se Silvia e Dorante, Lisette e Arlequin, confirmando a convicção de Marivaux de que os ricos se apaixonarão sempre pelos ricos e os pobres, pelos pobres, mesmo que estejam travestidos. Ao escolher essa peça, Kechiche chama a atenção para essa dura realidade. *Le jeu du hasard*? Não há acaso. Pois, apesar dos disfarces, ricos e pobres estão impossibilitados de escapar de suas condições e, portanto, estão fadados a permanecer em seus ‘lugares de pertencimento’.

Em um dos ensaios na sala de aula, Lydia discute com a professora sobre a forma de representar de Frida. Para ela, Frida fala num tom muito arrogante para uma servente, porque

mesmo sendo, na verdade, a condessa travestida de criada, ela deveria agir como servente. Nessa ocasião, a professora aproveita para reforçar diante de toda a turma o princípio de Marivaux nesta peça: “que somos completamente prisioneiros de nossa condição social”. E ela acrescenta que, mesmo nos vestindo diferentemente, mesmo buscando falar da mesma forma, “não nos livramos de uma certa linguagem, ou assunto de conversa, de uma maneira de se expressar e comportar que indicam de onde viemos”. Segundo Swamy,

In staging this explanation, Kechiche sets up an elaborate rhetorical device that allows us to compare at several levels the structures of both the film and the play on the hand and the contemporary social debate on the place of the banlieue in the imaginary of the French nation on the other. (2003, p.62)

[Ao apresentar esta explicação, Kechiche cria um elaborado aparato retórico que nos permite, de um lado, a comparação, em diversos níveis, das estruturas tanto do filme quanto da peça e, do outro, o debate contemporâneo a respeito do lugar da periferia no imaginário da nação francesa]. (Tradução nossa)

De fato, essa parece ser uma das maiores intenções do filme. Kechiche procura atentar para o perigo desse discurso eurocêntrico, que fixa as pessoas dentro de uma estrutura social engessada. Rachid, Frida e Lydia tentam reproduzir o bom francês de Marivaux, mas eles utilizam essa linguagem refinada e gramaticalmente correta somente nas falas que o autor deu a seus personagens Arlequin, Silvia e Lisette, respectivamente. Em outras palavras, eles não constroem suas próprias falas utilizando a linguagem de Marivaux. Ao falarem, fora do texto da peça, eles revelam de onde vêm, declaram quem são. Em síntese, esse discurso de Marivaux é, sem dúvida, o discurso colonial: “[...] uma forma de discurso crucial para a ligação de uma série de diferenças e discriminações que embasam as práticas discursivas e políticas da hierarquização racial e cultural.” (Bhabha, 2007, p.7).

Além disso, não podemos deixar de atentar para o fato de que esses jovens de uma escola do subúrbio têm nas mãos uma obra que tanto pode representar o reforço da estrutura de poder que os domina como também pode propor uma análise crítica de uma opressão que pode ser transposta. Apesar de não vermos confrontos entre centro e periferia, como em *O Ódio* (na cena da galeria de arte, por exemplo), o ‘centro’ está onipresente, representado, não fisicamente, mas através da peça *Le jeu de l’amour et du hasard*. Nesse caso, não é a periferia que “invade” o centro – como é bastante comum, até mesmo se pensarmos de uma forma mais ampla nos movimentos de imigração –, mas o centro que adentra a periferia e estabelece sua dominação através da cultura, do idioma, da linguagem.

Entretanto, como bem verificou Swamy,

Kechiche's Young protagonists are able to meet the challenge on their own terms on familiar territory. In contrast to the trio of *La Haine* who are portrayed as unable to comprehend the mores of their "intramuros" counterparts, in *L'Esquive*, not only do we see Lydia and her friends able to function in an idiom from another century, but they are able to achieve a high degree of comfort in portraying eighteenth-century French bourgeois culture. (2003, p.61)

[Os jovens protagonistas de Kechiche são capazes de enfrentar o desafio em seus próprios termos no território familiar. Em contraste com o trio de *La Haine*, que é retratado como incapaz de compreender os costumes de seus vizinhos "intramuros", em *L'Esquive*, não apenas Lydia e seus amigos utilizam-se de um idioma de outro século, como eles sentem-se bastante à vontade ao retratar a cultura burguesa francesa do século XVIII]. (Tradução nossa)

Segundo Robert Stam (2003, p.30, tradução nossa), "o oprimido conhece melhor a mente do opressor do que o opressor conhece a do oprimido".⁷¹ E é com esses "jogos de linguagem", essa alternância de registros linguísticos, que o filme deixa bastante evidente essas palavras de Stam. Paralelamente, percebemos e concluimos que, além da mente do opressor, o oprimido conhece também a sua língua, sua cultura, sua maneira de agir etc. Essa constatação é muito importante para se chegar a uma questão interessante do filme: Kechiche, por intermédio da obra de Marivaux, tenta mostrar qual imaginário o 'centro' possui da 'periferia', ao mesmo tempo em que retrata uma periferia de certa forma autônoma em relação ao centro opressor.

Mas, apesar de o diretor buscar retratar certa realidade das periferias francesas através da ficção, *A esquiva* conta também uma história de amor: a súbita paixão de Krimo por Lydia, que se desenvolve paralelamente à corte de Arlequin à Lisette em *Le jeu de l'amour et du hasard*. E para declarar seu amor à Lydia, Krimo deseja o papel de Arlequin. Assim, ele procura Rachid e propõe a ele que lhe dê o papel do valete em troca de um par de tênis, uma lata de conserva, entre outras coisas.

Enquanto Lydia, Frida e Rachid mostram muito desembaraço ao representar seus personagens, Krimo não apresenta nenhuma desenvoltura. Enquanto Arlequin é alegre, cheio de vida, apaixonado, Krimo conserva um ar triste e melancólico estampado em seu rosto, sendo, assim, praticamente, o inverso de seu personagem. Deste modo, Krimo pede ajuda a

⁷¹ No original: "the oppressed know the mind of the oppressors better than the oppressors know the mind of the oppressed".

Lydia para memorizar suas cenas e eles decidem que ensaiarão juntos (Figura 23). Os dois chegam ao lugar combinado e começam a repetir as falas do texto, mas Krimo demonstra logo sua dificuldade em representar. Ele passa de gestos desajeitados e sem palavras a palavras desajeitadas e sem gestos, sem entonação, sem ritmo.



FIGURA 23: A ESQUIVA – KRIMO E LYDIA NO ENSAIO

Krimo mostra sua incapacidade de seduzir Lydia pela via do teatro. Enquanto Lydia é sempre filmada em primeiro plano, Krimo é filmado quase sempre em plano aberto. Ao lado de Lydia, que com beleza e desenvoltura repete as falas de Lisette, Krimo perde cada vez mais espaço na cena e não conquista, assim, nem mesmo a admiração da sua amiga de infância. O fracasso de sua estratégia e a espontaneidade inalcançável para transitar nos dois espaços linguísticos heterogêneos se traduzem na cara amarrada e nos olhares vazios de Krimo.

Na única cena em que ele ensaia com Lydia, a transferência da realidade (o amor de Krimo por Lydia) à ficção (o amor de Arlequin por Lisette) é evidenciada quando, por três vezes consecutivas, Krimo erra a fala do personagem e passa do registro formal da obra para o registro informal. Os dois estão sentados lado a lado e, ao fazer a corte à Lisette, Arlequin deveria dizer: “...votre bouche avec la mienne” [“vossa boca na minha”], mas Krimo diz

“...ma bouche avec la tienne” [“minha boca na sua”],⁷² reforçando o fato de o personagem funcionar apenas como um meio para conquistar Lydia. Em outras palavras, Krime diz, dentro do seu registro linguístico, o que Arlequin diria a Lisette, mas, na verdade, ao usar esse registro, ele está falando diretamente à Lydia que, por estar representando Lisette, entende o legítimo galanteio como um erro de representação. Então, de maneira desajeitada, ele tenta beijá-la; Lydia se esquivava e os dois caem no chão. Num ímpeto de coragem, Krime diz que quer namorá-la e mais uma vez Lydia se esquivava ao dizer que vai pensar.

A esquivava de Lydia faz com que um dos melhores amigos de Krime, Fathi, vá tomar satisfações e exigir da garota e das suas amigas uma resposta. Deste modo, ele pega um carro emprestado e leva Krime ao encontro de Lydia, que o espera numa rua quase deserta, acompanhada de Nanou e Frida, que teve o celular confiscado por Fathi, a fim de garantir que elas iriam ao ‘encontro’. Krime e Lydia discutem dentro do carro, enquanto os três esperam ansiosos pelo resultado. Neste momento, passa uma viatura da polícia local que para, a fim de interpelá-los.

Percebe-se, assim, que Kechiche faz questão de incluir uma cena de confronto entre polícia e marginalizados, presente neste e em quase todos os filmes *beur* ou de *banlieue*. Expondo o conflito entre os mantenedores da “boa ordem” social e os periféricos, o diretor revela, não pela primeira vez, nem muito diferente das outras produções do gênero, a hostilidade e a violência policial (bastante retratadas em *O ódio*), ao mesmo tempo em que ressalta as díspares condições de uma polícia poderosa e opressora contra os adolescentes da periferia parisiense de Franc-Moisine, que, aliás, poderia ser qualquer outra periferia do mundo. Segundo Swamy (2003, p.63, tradução nossa), “numa entrevista com Michaël Mélinard, Kechiche insistiu que a cena policial é precisamente a representação de uma situação vivida quotidianamente na própria comunidade que serviu de cenário ao filme”.⁷³

A longa sequência da intervenção policial (Figura 24) – aproximadamente, 5 minutos – é marcada pela brutalidade e discriminação. Os policiais, dois homens e uma mulher, revistam, gritam, insultam, agridem os jovens com uma energia e um ódio dos quais não se sabe exatamente quais são as causas, tratando-os como perigosos bandidos enquanto representam (eu diria, teatralmente) a vigorosa polícia norte-americana em suas abordagens. A cena constrói uma forte tensão que parece vir do nada. Entretanto, vale salientar que a atitude dos policiais em muito se assemelha à de Fathi, quando este exige que Lydia entre no

⁷² O uso do pronome “vossa” é próprio da linguagem formal, enquanto o pronome “sua”, da linguagem informal.

⁷³ No original: “Kechiche insisted in an interview with Michaël Mélinard that the police scene is very much a representation of a situation that occurs several times a day in the very neighborhood in which the film was shot.”

carro para falar com Krimo e ainda quando, anteriormente, segurara Frida pela garanta exigindo dela uma resposta e tomando seu celular como garantia.



FIGURA 24: A ESQUIVA – ABORDAGEM POLICIAL

Todavia, esse cenário de violência é atenuado e quase destinado ao esquecimento com o corte súbito para o palco do teatro da escola, onde algumas crianças se apresentam. Vestidas de pássaros de diversas cores, elas levantam e abaixam os braços como se quisessem voar. Uma música suave acalanta a plateia – pais, professores, amigos – admirada, orgulhosa, emocionada. Os ‘pássaros’, no palco, ‘voam’ em círculo, declamam pequenos poemas, falam de esperança, sonho, fraternidade e conquista. Nos rostos atentos do silencioso público, lágrimas e risos revelam uma franca alegria. Uma das crianças termina a apresentação com a pertinente lição: “Nous avons fait un long voyage pour parvenir à nous mêmes” [Fizemos uma longa viagem para chegarmos a nós mesmos]; seguindo, portanto, o mesmo princípio do discurso de Marivaux em seu *Le jeu de l’amour et du hasard*.

As cortinas então se fecham para, depois, abrirem-se num cenário de época: o século XVIII. Nas coxias, Frida e Lydia se abraçam, desejam sorte uma à outra e sobem no palco. A professora acompanha a atuação dos jovens atores com o livro nas mãos. A cena é cortada e mostra Krimo, cabisbaixo, caminhando sozinho pelas ruas da comunidade. Ele se aproxima das portas do anfiteatro e assiste de longe aos seus colegas no palco (Figura 25). Krimo não entra, tampouco fica até o final, que é marcado por muitos risos, gritos e aplausos. Após a bem-sucedida apresentação, todos se reúnem no salão do anfiteatro, ouvimos uma música em árabe, no campo extradiegético, e pais, alunos e professores confraternizam.



FIGURA 25: *A ESQUIVA – KRIMO OBSERVA DO LADO DE FORA DA ESCOLA E PARTE SOZINHO*

Lydia sai da escola e vai à casa de Krimo. Ela grita por seu nome. Ele escuta, mas não responde. Está marcada a última esquiva de Krimo. A música árabe é retomada. Krimo, às escondidas, olha Lydia pela janela do seu quarto, onde se veem também algumas pinturas feitas pelo pai, que está na prisão. Através da câmera quase imóvel, vemos a saída de Lydia da cena, carros estacionados em frente ao edifício, um velho passeando com o cachorro.

Assim, da primeira à última cena, Kechiche deseja mostrar em seu filme não uma periferia estigmatizada, mas uma periferia retratada em um de seus dias banais. Longe dos clichês muitas vezes presentes nos filmes do gênero, o diretor constrói, através de uma história que envolve o ambiente da escola (instituição social e cultural), um retrato do adolescente atual, que sonha, mas também hesita, e que se apaixona, mas se decepciona igualmente; um tema que está para além das fronteiras sociais e culturais e que transpõe, até mesmo, os limites nacionais.

Filmado com uma câmera digital para se adequar ao orçamento – um quinto da avaliação inicial, em doze anos de busca por produtores (Swamy, 2003, p.64) –, *A esquiva* chama atenção para os preconceitos da sociedade francesa, tendo como suporte uma peça de teatro escrita antes da metade do século XVIII, levando o espectador a refletir sobre o fato de que, entre o ontem e o hoje, pouco mudou na relação dominante/dominado. Ao representar alguns jovens da periferia articulando-se em dois campos linguísticos (e por que não dizer também sociais) não apenas distintos, como verdadeiramente opostos, Kechiche demonstra acreditar que é na coabitação que essas duas esferas se tornam legítimas e possíveis e que as complexas interações entre centro e periferia podem ser mais bem compreendidas para que possam ser superadas.

Se, por um lado, esses jovens da periferia parisiense de *A esquiva* reivindicam seu lugar na França, Maria Vial (Isabelle Hupert), de *Minha terra África*, luta solitariamente (e mesmo ingenuamente) pelo seu lugar na África. Nessa perspectiva, consideramos essas paisagens transculturais (marcadas pela interculturalidade e a diluição de fronteiras geográficas) que habitam os personagens de ambos os filmes em relação com o conceito de entrelugar elaborado por Silviano Santiago e recuperado por Denilson Lopes:

O entrelugar não é uma abstração, um não lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, não simplesmente “uma inversão de posições” no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia a partir da antropofagia cultural, da tradição da memória e da noção de corte radical, embasadas teoricamente no simulacro e na diferença [...]. (Lopes, 2010, p.93)

Também nos interessa aqui a noção de *ethnoscape* (paisagem etnográfica) proposta por Arjun Appadurai (2010, p.33):

By *ethnoscape*, I mean the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups and individuals constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree.

[Por paisagem etnográfica, quero dizer a paisagem das pessoas que constituem o mundo em constante mudança em que vivemos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros grupos e indivíduos em trânsito constituem uma característica essencial do mundo e parecem afetar a política de (e entre) as nações em um grau até então sem precedentes]. (Tradução nossa)

É nesse tipo de território, contido nessas paisagens transculturais e etnográficas, que um cão de cor caramelo atravessa uma estrada de barro na penumbra. A imagem está esfumaçada. Então a câmera corta para o interior de uma casa, onde o espectador observa diversos objetos graças a um feixe de luz vindo provavelmente de uma lanterna: um retrato, uma máscara negra na parede... Uma imagem de uma mulher ocidental com aspecto de Nossa Senhora mãe de Jesus contrasta com as máscaras de faces negras. Logo aparece o rosto de um homem negro e em seguida se pode constatar que ele está morto (Figura 26). Assim, a câmera passa para um porão de onde sai muita fumaça, através da qual se vê um jovem branco morrendo asfíxiado no fogo. A câmera sai da casa. Inicia-se um primeiro

flashback. Na estrada, um veículo que transporta pessoas é parado por homens armados. Uma mulher branca, Maria Vial, é abordada e, antes de ser liberada para voltar ao veículo, escuta a seguinte sentença: “é por causa de gente como você que este país é sujo”. Maria entra no veículo, senta-se, recosta um pouco a cabeça.



Figura 26 - MINHA TERRA ÁFRICA - MÁSCARA NEGRA E O BOXER

Nessas primeiras cenas de *Minha terra África*, temos todos os elementos da história do filme, porém, quase nada compreendemos dessas imagens entrecortadas, turvas, desconexas. Não sabemos em que país estamos, nem em que momento do tempo, de modo que a narrativa é construída sobre uma estrutura em constante transformação, em que a dobra temporal nem sempre pode ser identificada. Conheceremos a história desse lugar – que nunca saberemos qual é – por meio de algumas lembranças de Maria Vial em *flashback* e de passagens que ela não presenciou, mas que também estão presentes nos mesmos *flashbacks*. O fato de não se mencionar em que país se passa a história pode ter várias interpretações: pode ser fruto de uma visão eurocêntrica, em que a África é vista como uma massa única e homogênea, ou pode ser uma tentativa de despertar no espectador a ideia de que não importa exatamente em que país se passa a história, pois esta é muito mais relevante do que sua locação e revela uma situação – consequência da dominação europeia sobre a África – vivida em diversos países do continente africano.

É importante atentar para a importância dos objetos que aparecem nas primeiras cenas, não apenas porque contam sobre os personagens e suas histórias, mas também porque funcionam como “objetos-recordação”, conforme propõe Marks (2010, p.315), ou seja, objetos que carregam desterritorializações e relações sociais. Os objetos-recordação aparecem nas narrativas cinematográficas interculturais como “testemunhas mudas da história de um personagem” (Marks, 2010, p.315), fazendo parte, assim, da *mise-en-scène*. Desse modo, o cinema os relaciona diretamente à memória. Por outro lado, propositalmente, um objeto-

recordação pode ser cortado da narrativa “a fim de enfatizar a qualidade da testemunha” (Marks, 2010, p.316). Além disso, ainda segundo Marks,

Um filme pode falhar ao conectar um objeto-recordação à memória, de modo que o objeto permaneça ilegível, um vestígio de fóssil de histórias esquecidas e inexplicáveis. Essas falhas são tão informativas e bem-sucedidas quanto as ligações o são, pois, ao manter a “impossibilidade” de diferentes discursos culturais, elas demonstram a luta infinita a respeito do significado que caracteriza a vida intercultural. (Marks, 2010, p.317)

O cinema intercultural se interessa por esses objetos, pois, através deles, memórias e histórias podem ser coletadas. O fato de *Minha terra África* ter sido realizado em *flashback* coloca em evidência um presente que já se tornou passado. Um reforço da imutabilidade de determinadas condições vividas pelos personagens. Se o filme consiste num *flashback* das lembranças de Maria Vial, as cenas que se sucedem não possuem capacidade de transformar o futuro – desse passado contido nas lembranças e que consiste, na verdade, no presente de Maria. Para Bergson, “meu presente é minha atitude em face do futuro imediato, é minha ação iminente” (2011, p.164), ou, ainda, “meu presente é aquilo que me interessa, o que vive para mim e, para dizer tudo, o que me impele à ação, enquanto meu passado é essencialmente impotente” (2010, p.160). Nesse sentido, tendo em vista uma linearidade temporal, o futuro possível para Maria está localizado na sequência do futuro consumado do *flashback*.

Mas, talvez, a potência do passado esteja justamente na lembrança, porque, como afirma o próprio Bergson, “quanto mais me esforço por recordar uma dor passada, tanto mais tendo a experimentá-la realmente” (2010, p.159); portanto, se é possível, por meio das lembranças, experimentar novamente os sentidos, há uma possibilidade de renovação no presente que, de certo modo, poderá atuar no futuro.

Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se adensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não a reconheceríamos jamais como uma lembrança. (Bergson, 2010, p.156)

Compreendemos, então, a importância do *flashback* nesse filme segundo esta

passagem de Deleuze, em sua obra *A Imagem-Tempo*: “a relação da imagem atual com imagens-lembrança aparece no flashback. Este é, precisamente, um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente” (Deleuze, 2005, p.63). Em paralelo às lembranças de Maria e ao próprio presente no qual é agente, observa-se a memória de uma história de opressão, distinção e desejo de reconhecimento. Nesse sentido, Maurice Halbwachs enfatiza o caráter social da memória moderna coletiva. Para ele, “a memória coletiva é corporificada em artefatos mnemônicos, formas de comemoração tais como santuários, estátuas, artefatos de guerra” (Halbwachs, 2012, p.26, tradução nossa).⁷⁴ Laura Marks, por sua vez, destaca seu caráter histórico dentro do cinema intercultural: “Um filme pode recriar não o verdadeiro evento histórico, mas ao menos uma outra versão dele, investigando nas camadas discursivas nas quais ele foi fundamentado.” (Marks, 2000, p.29, tradução nossa).⁷⁵

Denis releva em seu filme dois principais pontos de vista do pós-colonialismo: a visão dos negros em relação aos colonizadores brancos; e a visão dos brancos que habitam a África e que a estimam como sua terra (no caso de Maria) ou dos que pertencem de fato a esta terra (caso de Manuel, filho de Maria). Manuel, branco, de cabelos loiros e olhos claros, nasceu na África, mas é tratado como estrangeiro. Em determinado momento do filme, o prefeito alerta Maria fazendo referência a Manuel: “este é o seu país, ele nasceu aqui, mas este país não gosta dele”. As memórias de Maria em *flashback* reforçam a ideia de continuidade entre presente e passado. Uma espécie de continuidade cíclica em que o passado pode voltar a ser presente e este, rapidamente, torna-se passado.

Ao mostrar esses personagens – sendo a família Vial os únicos brancos que aparecem no filme –, Denis apresenta uma África diferente da de *Chocolat*. Enquanto em *Chocolat* observa-se uma África colonial, marcada por uma presença branca dominadora e por nativos (negros) subservientes, em *Minha terra África* Denis apresenta uma África atual, marcada pelos conflitos étnicos que as fronteiras demarcadas pela colonização fizeram se intensificar (Figura 27). O filme destaca o desejo, e mesmo a necessidade, de que os franceses deixem as terras africanas, diferentemente de *Chocolat*, em que uma francesa busca recuperar seu vínculo com aquela terra. Segundo Kath Dooley, da Filinders University, “O filme de Denis sugere que não há ‘vencedores’ e que os valores e as práticas associadas ao passado colonial – de apreender, ocupar e cultivar a terra, e de transmitir valores estrangeiros para as novas

⁷⁴ No original: “collective memory is embodied in mnemonic artifacts, forms of commemoration such as... shrines, statues, war memorials”.

⁷⁵ No original: “A film can recreate, not the true historical event, but at least another version of it, by searching into the discursive layers in which it was found”.

populações – não são mais viáveis, nem aceitáveis” (Dooley, 2013, p.2, tradução nossa).⁷⁶



Figura 27 - MINHA TERRA ÁFRICA - MARIA VIAL

Ao longo de todo o filme, Maria luta, praticamente sozinha, para se manter naquela terra que ela diz lhe pertencer. Há uma espécie de arrogância, cujas raízes estão firmadas no passado colonial, que a impede até mesmo de ter medo. Maria acredita, equivocadamente, que pode negociar o espaço de sua plantação de café, e mesmo seu próprio espaço na África, assumindo uma atitude tanto intimidadora – gritos, arma, palavras de ordem – quanto acolhedora – inclusive abrigando e alimentando um dos rebeldes feridos. Ela se mantém firme, embora pouco a pouco vá chegando à exaustão, enquanto ao seu redor tudo e todos desmoronam. Ela é a única mulher da família Vial. Além disso, será a única sobrevivente da família. Todas as figuras masculinas em torno dela desistem, sucumbem: o ex-marido vende a propriedade às escondidas na tentativa de escapar; o sogro, doente, leva um golpe nas costas, dado pela própria Maria, quase como um gesto de misericórdia para cessar seu sofrimento; o filho transforma-se, metaforicamente, em um cão e termina por agonizar na fumaça da fazenda incendiada; o Boxer (o rebelde que ela abriga) sangra e agoniza até a morte.

O título original do filme – *White Material*, que significa, ao pé da letra, material branco, ou seja, os objetos dos brancos – é uma expressão em inglês que aparece com

⁷⁶ No original: “Denis’ film suggests that there are no ‘winners’ and that the values and practices associated with past colonialism – of seizing, occupying and cultivating the land, and of transmitting imported values to new populations – are no longer viable nor acceptable”.

frequência em suas cenas. Não apenas a expressão como os próprios objetos dos brancos aparecem e são de grande importância para a história. Esses objetos, “o objeto que fica na família como herança, lembrança, o objeto manufaturado contém histórias diferentes e incomensuráveis de autoria, fantasia, trabalho etc., dependendo de quem olha para esses objetos” (Marks, 2010, p.310). O cinema intercultural é marcado pela presença desses objetos que “viajam ao longo dos caminhos da diáspora humana e do comércio internacional”, pois “codificam uma desterritorialização cultural” (Marks, 2010, p.311).

As roupas e acessórios de Maria Vial fazem parte dessa gama de *white material*; eles marcam a temporalidade dentro do *flashback*: “A troca de roupas funciona para se entender a linearidade cronológica da história, que passa frequentemente do passado ao presente e pode ser reconhecida devido à troca de vestido da protagonista” (Dooley, 2013, p.2, tradução nossa).⁷⁷

As roupas, os acessórios e a maquiagem de Maria também marcam sua posição de estrangeira, diferenciando-a dos nativos em mais um aspecto. Quando sua casa é invadida por crianças armadas, uma dessas crianças furta o vestido, brincos e colar de Maria. Posteriormente, na cidade, em um confronto de Maria com os rebeldes, ela percebe que a menina está usando suas coisas, seu *white material*, e as duas se olham fixamente por um momento (Figura 28).



Figura 28 - MINHA TERRA ÁFRICA - CENA EM QUE MARIA PERCEBE SEUS OBJETOS NA POSSE DE UMA JOVEM DO GRUPO DOS REBELDES

Nesta cena, que se inicia em um confronto verbal e passa a esse confronto visual entre as duas personagens, Maria parece perceber e sentir, talvez pela primeira vez, o perigo que está correndo em permanecer nesse país que não a deseja. Por outro lado, a jovem que usa a roupa e as bijuterias de Maria parece orgulhosa e porta esses objetos como uma conquista,

⁷⁷ No original: “the changing of costume functions as a means to understand the timeline of the story, with frequent jumps between past and present recognizable due to the protagonist’s changed dress”.

como uma forma de vencer o Outro (Maria, no caso), ou seja, ela está em posição de dominação, ela é quem dita as “regras”, fazendo a francesa recuar e temer. “Nesse momento, é difícil determinar quem estaria mais deslocada, com essas roupas e bijuterias significando uma mudança no status de poder e controle” (Dooley, 2013, p.2, tradução nossa).⁷⁸

Esses objetos também são explorados por Laura Marks sob a perspectiva de *objetos transnacionais*, um termo que ela adapta da teoria de D. W. Winnicott (Marks, 2010, p.311). Esses objetos se caracterizam por serem externos à pessoa que o incorpora – é o caso do “material branco” de Maria usado pela garota nativa –, são criados na tradução cultural e no movimento transcultural e, além disso, algumas pessoas também podem ser classificadas como tais objetos. Segundo Marks, algumas pessoas

podem ser classificadas como ‘objetos transnacionais’, uma vez que são comercializadas entre nações, como refugiados, trabalhadores estrangeiros, ‘acompanhantes de luxo’ ou outros profissionais do sexo, ou a vasta força de trabalho sem documentação que corrobora o comércio internacional. (Marks, 2010, p.311)

Gostaríamos, então, de expandir esse conceito de objeto transnacional para o personagem do filho de Maria, Manoel, um jovem rapaz que passa a maior parte do dia em seu quarto, vivendo um marasmo e uma existência sem perspectiva. O que faz de Manoel um objeto transnacional é a forma como ele é olhado e compreendido pelos nativos: “cabelos louros trazem má sorte”, “olhos azuis são fonte de problemas”, “este é o seu país, mas este país não gosta dele”, “é como se pedisse para ser atacado”. Essas frases são ditas em diferentes momentos do filme e por diferentes personagens, mas todas elas, além de outras, demonstram que Manoel não é visto exatamente como um ser humano, mas como uma coisa, um objeto, uma espécie, inclusive, de patuá que traz má sorte. Tanto que, numa conversa de Maria com um líder local, Chérif – numa cena aparentemente deslocada que pode ser interpretada no campo da memória ou fantasia de Maria –, este afirma que Manoel possui uma segunda identidade, a identidade de um cão (Figura 29).

Desse modo, essa ‘segunda identidade’ de Manoel, objetificada, começa a surgir e a se desenvolver. Num ímpeto, ele raspa todo o cabelo (louro) da cabeça – agressivamente tenta enfiá-lo na boca de uma negra que vive com seu pai – e sai correndo como um cão louco (o cão amarelo que aparece nas primeiras sequências?), juntando-se ao grupo de rebeldes

⁷⁸ No original: “at this moment it is difficult to determine who is more displaced, with these pieces of clothing and jewelry signifying changed statuses of power and control”.

armados para quem, posteriormente, abre sua casa e a despensa de alimentos. Manoel parece perder suas capacidades humanas, o afeto pela família, o medo da própria morte.



Figura 29 - MINHA TERRA ÁFRICA - MANOEL, O CÃO CAMELO

Por fim, a fazenda Vial é invadida por todos: Manoel, já como um cão louco, crianças armadas, a milícia do governo. O fogo destrói tudo e todos, extinguindo as marcas, os objetos, cobrindo as lembranças com uma camada de cinza espessa. Apenas Maria sobrevive. Não mais aquela Maria que se sentia capaz de lutar contra tudo e todos para ficar nas terras africanas, mas uma Maria exausta, derrotada, consciente da perda do filho e da terra por que tanto lutara. Também sobrevive um garoto, já longe do fogo, usando a boina vermelha do Boxer como um símbolo de resistência e do caráter cíclico da história – não apenas a do filme, como a própria história da humanidade.

O tempo (ou as imagens-tempo) é tão insistentemente indeterminado que muitas vezes não conseguimos acompanhar suas bifurcações. São as imagens-lembrança que predominam.

Portanto, são as bifurcações do tempo que dão ao flashback necessidade, e às imagens-lembrança, autenticidade: um peso de passado sem o qual elas continuariam a ser convencionais. [...] os pontos de bifurcação são o mais das vezes tão imperceptíveis que só podem revelar-se, posteriormente, a uma memória atenta. É uma história que só no passado pode ser contada. (Deleuze, 2005, p.66-67)

Assim sendo, ficamos envoltos nessas memórias de Maria, compreendendo a cada imagem do passado as primeiras cenas do filme, de um presente que já se tornou passado, por ser imutável e fatal. Percorremos as terras vermelhas da África juntamente com Maria, uma branca francesa, um corpo branco num continente negro. Um corpo que aparentemente nunca pertencerá a esse continente, que nunca se ajustará a ele. Uma mulher à deriva, uma deriva

por vezes contemplativa, como na cena em que está na mobilete percorrendo suas terras, ou quando está absorta em seus pensamentos, observando a paisagem pela janela de um veículo.

Essas oposições culturais, econômicas, políticas e étnicas ressaltadas por Claire Denis e por Marie N'Diaye, que assina com a diretora o roteiro, apresentam-se nas imagens dos corpos, nas oposições entre os corpos negros e brancos. Além dos sujeitos, há também uma grande relevância da própria matéria, uma matéria que nos parece silenciosa, estática, mas que na maioria das vezes é ativa, inquieta. O fim do filme marca consigo o fim da matéria, a morte da matéria, o vazio da matéria e, assim, parece restar apenas a memória da matéria.

6 O segredo do grão e 35 doses de rum: o tempo e a memória dos sentidos

Não se deve fixar o homem, pois o seu destino é ser solto.

Frantz Fanon

Neste capítulo, abordaremos dois filmes que contribuem para o debate em torno da identidade nacional francesa contemporânea: *O segredo do grão* e *35 doses de rum*. Vamos pensar na construção dessa identidade a partir dos indivíduos inseridos no fenômeno do deslocamento-ajustamento presentes no filme, e que habitam as periferias do país. Assim, pensamos na formação da identidade enquanto um processo, um contínuo, algo construído tanto individualmente quanto na coletividade, no contato com o Outro.

Interessa-nos particularmente a noção de identidade desenvolvida por Hall em sua obra *Identidade cultural na pós-modernidade*. Para ele, é necessário pensar a identidade a partir do “sujeito fragmentado” que vive o mundo contemporâneo e de “como este ‘sujeito fragmentado’ é colocado em termos de suas identidades *culturais*” (Hall, 2003a, p.47, grifo do autor). Nesse sentido, levamos em conta as identidades que não estão efetivamente inscritas nos nossos genes, mas por meio das quais nos definimos e nos reconhecemos, ou seja, “nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial” (Hall, 2003a, p.47).

Isto posto, a identidade nacional – tendo em vista que a nação não é apenas uma entidade política, mas um sistema de representação cultural, uma comunidade simbólica (Hall, 2003a, p.49) – deve ser pensada e discutida dentro da problemática das identidades culturais. Desse modo, os cidadãos de uma nação (legalmente falando) participam da “*ideia* de nação tal como representada em sua cultura nacional” (Hall, 2003a, p.49, grifo do autor). Considerando-se os personagens dos filmes que iremos analisar aqui, é interessante pensar que, embora sejam distinguidos dos franceses – pela origem, cultura, etnia, língua –, esses sujeitos participam igualmente da *ideia de nação* francesa, formando-a e modificando-a.

Essa mudança na perspectiva da identidade nacional está imbricada em uma gama de processos que caracterizam a contemporaneidade, entre eles, como sinaliza Canclini, a questão da fronteira: “As fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas. Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado.” (García Canclini, 2008, p.XXIX).

As identidades, então, são moldadas e estabelecidas nos interstícios das fronteiras. Essas fronteiras constituem zonas de intersecção e apresentam, em geral, inúmeros conflitos. “As diferentes identidades sociais, culturais, profissionais, étnicas, raciais, podem estar em tensão umas com as outras. Elas também dependem da maneira como as pessoas são identificadas” (Ndiaye, 2008, p.39, tradução nossa).⁷⁹

Muitas vezes, há contradições, sobretudo quando nos referimos às minorias, em como o sujeito se identifica e em como ele é identificado. E, ainda, há contradições em como ele é identificado pelo Estado (como cidadão ou não de determinada nação) e como ele é identificado pela população ao seu entorno. Ndiaye, em suas entrevistas com negros que vivem na França, cita o exemplo de um jovem estudante de 25 anos, Alou, que nasceu na França e cujos pais são senegaleses. Alou e “a grande maioria das pessoas negras interrogadas insistem no fato de que elas são francesas, ou, pelo menos, que sua identidade incorpora uma parte francesa, combinada a uma outra.” (Ndiaye, 2008, p.40, tradução nossa).⁸⁰ Desse modo, surgem as identidades hifenizadas, no caso de Alou, franco-senegalesa, por exemplo. Para o Estado, esses indivíduos são cidadãos franceses; para os que estão em seu entorno, eles são vistos como não franceses (e são caracterizados, muitas vezes, como imigrantes, embora tenham nascido na França); contudo, eles se reconhecem, em geral, como franceses, mas reconhecem, igualmente, uma outra origem étnica. É como se houvesse uma contradição entre a aparência – negra, magrebina – e sua cidadania francesa (Ndiaye, 2008, p.40).

Consequentemente, percebemos que é essencial pensar a cultura nacional como um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2003a, p.50). Para produzir esses sentidos, com os quais os indivíduos de uma nação podem se identificar, as culturas nacionais constroem identidades. A história, e as estórias, sobre essa nação, as memórias que entrelaçam seu passado, presente e futuro, estão imbuídas do discurso nacional que se deseja instaurar. Ou seja, “como argumentou Benedict Anderson⁸¹, a identidade nacional é uma ‘comunidade imaginada’” (Hall, 2003a, p.51). Isso significa que as diferenças entre as nações estão exatamente no modo como esse discurso que gera uma determinada ‘identidade nacional’ é construído.

⁷⁹ No original: “Les différentes identités sociales, culturelles, professionnelles, nationales, ethniques, raciales peuvent être en tension les unes avec les autres. Elles sont aussi dépendantes de la manière dont les personnes sont identifiées.”

⁸⁰ No original: “la très grande majorité des personnes noires interrogées insistent sur le fait qu’elles sont françaises, ou, minimalement, que leur identité incorpore la part française, combinée à une autre”.

⁸¹ ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. Reflexão sobre as origens e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Fica evidente, então, que o discurso nacional deseja criar uma unidade. Ou melhor, deseja unificar os sujeitos em termos culturais, étnicos, raciais, a fim de aproximá-los em torno de uma mesma identidade (nacional). Contudo, tendo em vista que “a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta” (Hall, 2003a, p.59), que “as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero” (Hall, 2003a, p.60) e que “as nações ocidentais modernas foram também os centros de impérios ou de esferas neoimperiais de influência, exercendo uma hegemonia cultural sobre as culturas dos colonizados” (Hall, 2003a, p.60), o discurso da unidade precisa ser substituído pelo discurso da diferença. É a partir da diferença, e não da unidade, que surge, então, uma ‘identidade nacional’.

Como se sabe, todas as nações europeias, principalmente as da Europa Ocidental – da qual a França faz parte –, são compostas de mais de um povo, cultura e etnia. Pap Ndiaye prefere, ao invés do termo ‘povo’, utilizar o conceito de comunidade para pensar sobre a identidade de uma determinada nação ou de um grupo (uma ‘minoria’) dentro de uma unidade nacional. Ele explica que “nos Estados Unidos, a noção de comunidade remete a grupos politicamente organizados e reconhecidos como tais no espaço público” (Ndiaye, 2008, p.54, tradução nossa).⁸² Essa distinção implica numa consciência de alteridade e, consequentemente, numa maior capacidade de agência. Para Bhabha, o discurso pós-colonial

produz uma estratégia subversiva de agência subalterna que negocia sua própria autoridade através de um processo de “descosadura” iterativa e religação insurgente, incomensurável. Ela singulariza a “totalidade” da autoridade ao sugerir que a agência requer uma fundamentação, mas não requer que a base dessa fundamentação seja totalizada. (Bhabha, 2007, p.257)

Como aponta Hall, uma das formas discursivas de tentar unificar uma nação “tem sido a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de ‘um único povo’” (Hall, 2003a, p.62). Esses discursos, que desconsideram a interculturalidade, a pluralidade étnica e cultural de um povo, ou de uma comunidade, como prefere Ndiaye, sustentam (ou tentam sustentar, pelo menos) uma ordem social baseada em oposições como rico/pobre, negro/branco, ocidental/oriental. Nas sociedades atuais, híbridas, para usar o termo de García Canclini (2008, p.XXIII), “em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações,

⁸² No original: “aux États-Unis, la notion de communauté renvoie à des groupes politiquement organisés et reconnus comme tels dans l’espace public”.

classes) se reestruturam em meio a conjuntos interéticos, transclassistas e transnacionais.”

Assim, os filmes em questão funcionam como suporte para ir de encontro a esses discursos e se impõem enquanto discurso pós-colonial e não eurocêntrico. São filmes que têm como foco a complexidade das novas formas de convívio fixadas na pós-modernidade. Seus personagens são fruto da dominação europeia, do colonialismo e do pós-colonialismo. São indivíduos que têm uma identidade étnica ligada à sua origem – se não ao seu país de origem, pelo menos ao país de origem de seus antecedentes –, construída em associação a uma possível identidade cultural do país onde vive, resultando, assim, em uma identidade híbrida, na qual diversos elementos se mesclam, ora se associando, ora se contrapondo.

A partir dessas considerações, percebemos que os personagens de *O segredo do grão*, seja Slimane – o estivador que é forçado a se aposentar e deseja ter um negócio próprio –, sejam sua ex-esposa e filhos, sejam a atual esposa e sua enteada, Rym – fio condutor da história, pois ajuda Slimane a realizar sua vontade –, parecem transitar de fato entre as diversas fronteiras que separam os indivíduos de diferentes origens. Ao construir as identidades desses personagens, percebe-se o cuidado de Kechiche em evitar os clichês da representação da periferia já vista no cinema. Ele coloca em relevo a interculturalidade, atentando para a intersticialidade do convívio (entre classes e etnias, por exemplo) e, ao invés de dependência, nota-se, sobretudo, a interdependência.

Sobre *O segredo do grão*, o diretor afirma:

Je suis parti d'un pur fantasme populaire, le genre d'histoires que l'on aime à raconter dans les cités, le mythe de ceux 'qui s'en sont tiré' autrement dit, qui ont échappé à l'esclavage moderne que représente une situation professionnelle précaire, en créant leur propre affaire, pour le traiter avec une certaine ironie et la capacité à débrider le récit que permet le choix narratif du conte. (Kechiche, 2012, p.58)

[Eu parti de um puro fantasma popular, o gênero de histórias que se adora contar nas periferias, o mito daqueles “que fugiram”, como se diz, que escaparam da escravidão moderna que representa uma situação profissional precária, criando seu próprio negócio, para tratá-lo com uma certa ironia e a capacidade de desencadear o enredo que permite a escolha pela narrativa do conto]. (Tradução nossa)

Assim, Kechiche resgata um pouco da história da imigração dos magrebinos para a França e seus desencadeamentos. Tendo como fio condutor a história de Slimane – a epopeia de um estivador que, com a ajuda da enteada, Rym, tenta abrir um restaurante num barco atracado no porto de Sète –, o filme fala sobre o lugar que a França ocupa na economia

mundial globalizada, sobre a angústia vivida pelas diferentes comunidades que necessitam competir por emprego e recursos quando estes são escassos. De certo modo, o filme aponta para um “duelo” entre as diferentes comunidades que habitam a França contemporânea e evidencia a hipocrisia da classe burguesa. Além disso, *O segredo do grão* é pontuado por diversos conflitos familiares que se desenvolvem entre os personagens, enfatizando a relação entre os problemas individuais e coletivos, e como os fatores políticos, sociais e econômicos – locais (o porto de Sète), nacionais (França) e transacionais – interferem no cotidiano desses indivíduos.

De acordo com Panivong Norindr, da University of Southern California, com *O segredo do grão*, Kechiche renova a tradição cinematográfica estabelecida pela *Nouvelle Vague* francesa, no sentido de que os membros dessa geração subverteram algumas convenções fílmicas (Norindr, 2012, p.59). Kechiche mobiliza diferentes tipos de linguagem e força seu espectador, num certo sentido, a reconhecer e identificar os indivíduos – muitas vezes invisíveis no cinema – que habitam as periferias, impulsionando-o a percebê-los como membros legítimos da sociedade e da política francesas. Norindr compara alguns aspectos do filme de Kechiche com *La pointe courte* de Varda:

In *La Graine et le Mulet*, the “maisonnettes of the pêcheurs” of *La Pointe Courte*, have been replaced by their postcolonial corollary, the “barre de ZUP à la périphérie de la ville,” the Island of Thau, where most North African workers live according to Agnès Varda. That is the quarter of the city where most of the important sequences of the film were shot. They also map out the new space of working class sociability, the Sunday family dinner, the gala dinner on the renovated boat-restaurant, and even Slimane’s harrowing run to recover his Motobécane moped stolen by neighborhood kids on a joy-ride. (Norindr, 2012, p.60)

[Em *O segredo do grão*, as “casinhas dos pescadores” de *La pointe courte* foram substituídas pelo seu corolário pós-colonial, a “barre de ZUP à la périphérie de la ville”,⁸³ a Ilha de Thau, onde a maior parte dos trabalhadores africanos mora, de acordo com Agnès Varda. Esse é o bairro onde a maior parte das principais sequências do filme foi tomada. Eles também mapearam o novo espaço de sociabilidade da classe operária, o almoço de família do domingo, o jantar de gala no barco-restaurant recuperado, e mesmo na corrida angustiante de Slimane atrás de sua motobécane roubada por um grupo de garotos da vizinhança]. (Tradução nossa)

⁸³ A sigla ZUP significa “zone à urbaniser en priorité” [região a ser urbanizada com prioridade]. São grandes loteamentos de blocos de edifício, desumanizados (em seu sentido arquitetônico, inclusive), situados normalmente nas periferias das grandes cidades. Em geral, são bairros populares e habitados por um grande número de imigrantes.

A versão do título para o português – *La graine et le mulet/O segredo do grão* – não alcança nem de perto a metáfora da história que o diretor apresenta ao público de maneira poética, porém dura, e até exaustiva, pela própria duração do filme (2h 31min), com longos planos e algumas sequências em tempo real *ad nauseam*. Na ocasião da estreia do filme, o terceiro do diretor, Kechiche conta a fábula da mula (*le mulet*) e do grão (*la graine*). O dono da mula diminuía pouco a pouco a quantidade de alimento ao perceber que o ritmo de trabalho do animal não diminuía, apesar de ele comer menos. Contudo, um dia, a mula aparece morta. Após contar esta fábula, Kechiche ri e diz que ela não tem nada a ver com seu filme, uma vez que, em *O segredo do grão*, *le mulet* evoca o nome de um peixe e *la graine*, o grão de semolina para o preparo do cuscuz.

Dessa forma, ao contar a história do imigrante tunisiano Slimane Beiji (Habib Boufares), Kechiche revisita o princípio dessa fábula. Slimane é um operário do porto de Sète – localizado no Sul do país – que chegou à França nos anos 1960 impulsionado pelas políticas de imigração. Durante toda sua vida, ele trabalhou como estivador, mas ao longo dos anos, as demandas do capitalismo foram modificando o sistema de trabalho, com mais horas de serviço, trabalho à noite etc., até que, um dia, já velho e cansado, Slimane se rende a um acordo trabalhista que o aposenta. Nesse sentido, o cinema dialético de Kechiche explora a difícil posição desse operário forçado a deixar o trabalho, assim como muitos de seus colegas, devido a uma redução da demanda por trabalhadores qualificados. A partir deste ponto é que o filme se inicia propriamente. Sensibilizada pela situação do padrasto, e sabendo do seu desejo de ter um restaurante, Rym (Hafsia Herzi) decide ajudá-lo.

O papel das mulheres é central neste filme, não apenas pela personagem de Rym, mas também por sua mãe e pelas filhas e noras de Slimane. A mulher representa o vigor, a coragem, a força propulsora dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que é feminina e sensual. Esse aspecto do filme torna-se bastante interessante, pois, em geral, as mulheres exercem (no cinema e na vida) um papel secundário e possuem pouca capacidade (ou oportunidade) de agência. Embora ter um restaurante seja o sonho de Slimane, este é um sonho construído por Rym e, também, por ela empreendido. De certo modo, o sonho de Slimane é o sonho de Rym; talvez até ela deseje que ele se concretize mais do que o próprio Slimane. Rym pertence à geração de jovens de origem magrebina nascidos na França e que reivindicam seu lugar na sociedade francesa, que precisam, muitas vezes, articular estratégias de resistência por viverem em sociedades pós-coloniais.

Bhabha (2007, p.26) afirma que a pós-colonialidade “é um salutar lembrete das relações ‘neocoloniais’ remanescentes no interior da ‘nova ordem’ mundial e da divisão de

trabalho multinacional” e que “tal perspectiva permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência”. Ao abordar essas questões, *O segredo do grão* coloca em evidência essas estratégias de resistência, de que forma elas se dão, contra que forças os indivíduos estão lutando e o que exatamente estão combatendo.

O filme inicia em uma pequena embarcação, uma espécie de catamarã utilizado para passeios turísticos. A voz de um guia mostra aos turistas as particularidades do porto, aponta para os pescadores, os barcos de arrasto e, principalmente, explica-lhes que a maneira de pescar se transformou em função da informatização das atividades no porto. Ele também fala do estaleiro – onde Slimane, que mais tarde saberemos ser seu pai, trabalha na reparação de navios – e do depósito de sucata para ser fundida na Turquia. Em uma montagem peculiar, Kechiche cria uma série de disjunções entre imagem e som, a voz do guia que descreve os barcos é sobreposta pelos créditos iniciais e, em seguida, por um *close-up* na saia de um vestido vermelho de seda.

Em contraste com a decadência do porto (contraste de natureza mais imagética do que de sentido), o filme mostra uma mulher loura, risonha, claramente pertencente à classe burguesa, que está ali, na verdade, para um encontro amoroso (às escondidas do seu marido, um político local) com o guia Majid, filho de Slimane. É interessante perceber que Majid tem, fisicamente, aspecto de origem magrebina, porém, ele fala um francês fluente, quase sem sotaque, e usa as cores vermelha, branca e azul que representam para os franceses, respectivamente, a fraternidade, a igualdade e a liberdade. (Figura 30) Ou seja, Kechiche o afasta de uma representação dos franceses descendentes de norte-africanos típica do cinema *beur* e do cinema de *banlieue*, onde esses jovens são normalmente representados em situação de confronto com a sociedade francesa.



Figura 30 - *O SEGREDO DO GRÃO - MADELEINE E MAJID*

Para Norindr, o romance entre esses dois personagens, dois indivíduos de origem social (e étnica) claramente distinta, é mostrado não em sua excepcionalidade, mas como uma ocorrência cotidiana, banal (Norindr, 2012, p.61). Como Kechiche aborda a questão do trabalho em relação ao cotidiano familiar e a questões políticas nacionais e internacionais, Norindr também aponta que o diretor “cria uma tensão entre a esfera do trabalho e o terreno do lazer, como uma divisão entre os trabalhadores qualificados e os burgueses ociosos, mas, também, uma indefinição dessa fronteira, dependendo da situação profissional e da posição na vida” (Norindr, 2012, p.61, tradução nossa).⁸⁴

Em seu livro *Terras e fronteiras*, Andréa França diz que alguns filmes

Abrem para a experiência uma espécie de convivência inevitável com o outro, uma tolerância improrrogável em função de uma fatalidade transnacionalizante, onde as fronteiras geográficas foram removidas, aceitas sem contendas, de modo que outras formas de fronteira aparecem, mais sutis e mutantes. [...] Essas outras formas de fronteira são sempre precárias, frágeis, não respondendo à altura do processo totalitário de internacionalização. (França, 2003, p.37)

Desse modo, os “encontros” com o Outro propostos pelo filme – Slimane e Rym com a burocracia do sistema e com a classe burguesa, Majid com sua esposa russa e a amante burguesa, entre outros – servem para enfatizar essas novas fronteiras estabelecidas no contemporâneo, que colocam em xeque o conceito de nação e, consequentemente, a ideia de uma “identidade nacional”. Ainda, Kechiche nos apresenta essas fronteiras por meio da vida cotidiana desses personagens, mostrando como elas se revelam nos campos familiar, social, econômico, político e da linguagem.

Kechiche’s films are not narratives of exceptional events although, to be sure, things do happen. The principal events that do occur in the diegesis are driven by language at its most coded; that is, by language that here can be considered performative. (Esposito, 2014, p.225)

[Os filmes de Kechiche não são narrativas de eventos excepcionais, ao contrário, trata de coisas que acontecem. Os principais eventos que ocorrem na diegese são movidos pela linguagem, em sua forma mais codificada. Ou seja, é a linguagem que pode ser considerada performativa]. (Tradução nossa)

⁸⁴ No original: “Kechiche creates a tension between the realm of work and the terrain of leisure, as a divide between industrious workers and the idle bourgeois, but also a blurring of that border, depending on one’s professional status and station in life.”

Com sua câmera realista, muitas vezes parada, deixando que as cenas simplesmente “aconteçam” em sua frente, Kechiche mergulha no universo da complexidade das relações humanas, desencadeadas nas inúmeras fronteiras, tanto no seio familiar quanto no social. Os sucessivos cortes dentro das cenas e o posicionamento da câmera muito próximo aos corpos dos personagens, sobretudo aos rostos, dão ao espectador a sensação de tudo ver, de estar presente na própria cena. Além disso, o clima hiper-realista, naturalista, provocado por Kechiche, também está relacionado à seleção de atores não profissionais. Esses atores possuem uma afinidade e, até mesmo, afetividade com a realidade retratada no filme, pois são, em sua maioria, imigrantes ou descendentes de imigrantes. Eles agem com uma naturalidade incomum e convencem o espectador de que realmente ocupam aquele lugar, gerando uma sensação de realidade ainda maior que a que já é própria ao cinema.

Nesse sentido, uma das cenas mais marcantes do filme é o almoço em família, na casa de Souad, ex-mulher de Slimane, onde se reúnem seus filhos, noras, genros, netos e amigos. Trata-se de uma longa sequência de primeiros planos, praticamente em tempo real – o tempo da refeição em família –, que mostra os personagens conversando sobre assuntos diversos do cotidiano, mastigando, bebendo. Eles comem o cuscuz e o peixe preparados pela matriarca, Souad, e servido com a ajuda das suas filhas (Figura 31). O prato é bastante apreciado e elogiado por todos. Nessa cena, ao mesmo tempo em que Kechiche nos mostra a intimidade da convivência familiar, ele revela o lado universal dessa convivência: os problemas, as angústias, os amores correspondidos e os não correspondidos, e mesmo a maneira dessa família de criar os filhos, que, num campo mais geral, ou seja, guardando determinadas e inevitáveis particularidades, em nada se distingue das outras.



Figura 31 - O SEGREDO DO GRÃO - ALMOÇO EM FAMÍLIA

Após a lauta refeição, Souad prepara um enorme prato para seus filhos levarem para Slimane. Ele vive num dos quartos do Hotel e Bar l’Orient, cuja proprietária é sua companheira e mãe de Rym. Slimane é um personagem que expressa muito pouco seus sentimentos, ao longo de todo o filme, ele praticamente não muda sua expressão facial, que é a de alguém muito triste, cansado, exaurido. Se não expressa com gestos suas emoções, tampouco é um homem de muita fala, sempre monossilábico, parece apresentar dificuldades em se comunicar na língua francesa. De todo modo, ele parece ficar satisfeito com o cuscuz que Souad lhe preparara. Seus filhos, entretanto, orientam o pai a voltar para a *vila* (vilarejo), ou seja, para sua terra natal. Entretanto, Slimane, após tantos anos vivendo na França, não parece ter esse desejo de retorno à África, é como se, para ele, a referência de pertencimento estivesse, de certa maneira, abalada, de modo que ele nem se sente “em casa” na França, nem se sentiria se retornasse à terra natal.

Rym experimenta também do cuscuz preparado por Souad e diz ser o melhor cuscuz que já comeu. Ela contesta o desejo dos filhos de Slimane e fala de um pássaro vermelho que está preso na gaiola, que cantava e já não canta mais como antes (Figura 32). Slimane parece ser esse pássaro, aprisionado, que já não canta por ter perdido a esperança de viver em liberdade. É como seu superior lhe falou no porto: “você não é mais produtivo”, ou como pensam seus filhos ao desejar que ele saia da França, já que não é capaz de ser força de trabalho. Em uma das elipses do enredo – é interessante perceber que Kechiche filma as cenas quase em tempo real e dá ao espectador pouca informação sobre o desencadeamento de uma ação em outra, de modo que ele reforça a situação da ação e não o que de fato as provoca –, somos levados para o porto, acompanhando Rym e Slimane, que planejam (não sabemos de quem foi originalmente a ideia) o restaurante no barco.



Figura 32 - O SEGREDO DO GRÃO - RYM E O PÁSSARO VERMELHO QUE JÁ NÃO CANTA

A ideia de abrir o restaurante parece ser a chave da gaiola ou, pelo menos, a ilusão da liberdade. Porém, para concretizar esse sonho, Slimane precisa enfrentar a burocracia do sistema, as hipocrisias da burguesia de Sète, que teme que o imigrante conquiste um espaço que ela crê que não lhe é devido. Nessas cenas de “encontro” entre a classe dominante e o Outro – incorporado por Slimane, Rym e seus familiares –, Kechiche revela uma espécie de determinismo nas relações entre os franceses e os imigrantes e seus descendentes. De empregado do estaleiro a dono de restaurante, Slimane sofre os mesmos preconceitos, é julgado pelos mesmos olhares e, assim, permanece aprisionado.

Contudo, apesar das inúmeras dificuldades, ele não desiste. Evidentemente, o apoio das várias mulheres que o rodeiam é fundamental para que Slimane persista e realize seu sonho. Em vários momentos do filme, fica clara a semelhança do operário com a mula da fábula que contara Kechiche. Com seu semblante apático, Slimane realiza atos típicos de um operário, repetitivos, não fundamentados, não refletidos, como quando um garoto pega sua bicicleta e ele fica correndo atrás da bicicleta, enquanto o garoto se diverte com o velho, que, ao fim de longos minutos de corrida, cai como uma mula morta.

É interessante perceber que a luta pelo reconhecimento vivida por Slimane se dá num barco ancorado provisoriamente no porto de Sète (Figura 33). O barco é o local de trabalho de Slimane enquanto empregado do estaleiro e também seu local de trabalho como dono desse peculiar restaurante. “Ao invés de narrar uma grande história de sucesso de um imigrante, Kechiche se utiliza do ‘conto cruel’ para explorar a vida quotidiana dos trabalhadores franceses que bravamente tentam ganhar a vida. O barco se torna a metáfora perfeita para essa jornada da vida.” (Norindr, 2012, p.62, tradução nossa).⁸⁵



Figura 33 - O SEGREDO DO GRÃO - O BARCO QUE SE TORNARÁ RESTAURANTE

Um barco, um meio de transporte, portanto, capaz de se deslocar de uma fronteira à outra, um símbolo de partidas e chegadas, de aproximações e, consequentemente, distanciamentos. Esse barco, então, representa a transitoriedade das relações, a diluição das fronteiras no contemporâneo, a capacidade de encontro de distintos “mundos”. O mundo árabe, que tenta a vida na França servindo como força de trabalho; o mundo francês, que hesita sobre a presença desses árabes, embora aprecie seu cuscuz.⁸⁶

Depois de um longo trabalho, o barco finalmente está pronto para a noite de estreia, onde será servido o prato de cuscuz com peixe, feito por Souad com a ajuda de suas filhas. Vários burgueses da cidade estão presentes e se distraem com a música, alguns chegam a se surpreender por estar gostando do local, do atendimento, da comida. Os antagonismos das classes são ressaltados, os preconceitos parecem estar à flor da pele, os olhares curiosos e, ao mesmo tempo, críticos brotam em quase todos os rostos. Mas, por uma irresponsabilidade de

⁸⁵ No original: “Rather than narrating a grand story of an immigrant’s success, Kechiche uses the “conte cruel” to explore the everyday life of French workers who valiantly try to eke out a living. The boat becomes the perfect metaphor for that life journey.”

⁸⁶ Segundo matéria publicada em 2007, o *The Guardian* aponta que o cuscuz marroquino foi eleito, em 2006, o segundo prato favorito entre os franceses, na frente do popular *steak frites* (bife com fritas) e do tradicional *boeuf bourguignon* (boi à moda da Borgonha). Cf.: <<https://www.theguardian.com/world/2007/dec/13/france.angeliquechrisafis>> Acesso em 07/08/2016.

Majid, filho de Slimane, o cuscuz não chega ao restaurante – o rapaz encontra sua amante no barco-restaurante e esta, embora acompanhada do marido, decide ir atrás dele, e por isso ele vai embora do local, esquecendo de retirar o cuscuz da mala do carro. Assim, as filhas, noras e a enteada de Slimane se encarregam de distrair os convidados para retardar o jantar, enquanto decidem preparar um novo cuscuz. Um sentimento de angústia e impotência se instaura então na família do operário e permeia os últimos quarenta minutos do filme.

Para minimizar a impaciência dos presentes (e do espectador), Rym surpreende com uma longa apresentação de dança do ventre. Kechiche parece se utilizar dessa dança para desconstruir a imagem da mulher “colonizada” enquanto objeto de desejo do colonizador. Essa dança, de caráter erótico, opera também como uma transferência de sentidos, uma vez que a comida não chega e, assim, os convidados são estimulados a uma espécie de degustação pelo olhar. A forma como a dança é encarada por Rym e sua postura ao executá-la afastam a jovem da sua condição de imigrante, ao mesmo tempo em que evidencia sua origem. Rym “dança” no terreno da fronteira, que lhe abre a possibilidade de ser uma dançarina, de ser o que deseja (Figura 34). Essa capacidade de transmutação do sujeito na pós-modernidade é um dos aspectos mais valorizados por Kechiche neste filme e, embora muitas vezes os desejos não sejam alcançados, as possibilidades tornam-se inerentes aos sujeitos contemporâneos, a transmutação passa a ser iminente.



Figura 34 - *O SEGREDO DO GRÃO - A DANÇA DE RYM*

Diante disso, percebe-se que *O segredo do grão*, assim como *35 doses de rum*, como veremos, revela esses corpos transitando em diversas fronteiras, a partir de sua resistência e capacidade de transformação. Uma das questões mais importantes desses filmes é o fato de revelarem uma sociedade heterogênea e em constante mutação, fragmentada pelos colapsos gerados na modernidade e intensificados na pós-modernidade, uma sociedade globalizada e multicultural. É essencial atentar para um multiculturalismo que se apresenta como uma

moeda de duas faces: de um lado, ele permite o acesso a várias culturas, rompendo com as fronteiras nacionais; do outro, lança desafios e, por causa da intolerância em relação ao Outro, consequência desse acesso consubstanciada na incapacidade de estabelecer estratégias novas e eficazes de convivência, gera novas fronteiras a serem ultrapassadas.

Os filmes de Claire Denis, em geral, dão muita ênfase ao espaço: o espaço onde habitam os personagens, o espaço que eles percorrem e de que forma esse espaço se torna parte desses personagens, influenciando em suas ações. Em *35 doses de rum*, essa questão dos espaços torna-se ainda mais evidente, assim como as fronteiras que os delimitam. Compreendemos fronteira “como linha que se defronta com o estranho, que habita o mais íntimo do território e o ameaça de dentro como o absolutamente exterior” (França, 2003, p.21), desse modo, fronteira deixa de ser apenas uma linha demarcadora, pois sua experiência

engendra uma *identidade*, sempre contestável porque deve conviver com a diferenciação interna em todos os planos; uma *alteridade* doada ou imposta pelo outro, que permite o reconhecimento da identidade e a troca; uma *exterioridade*, que remete ao estranho, ao inassimilável e ao que não pode ser pensado por aquela cultura, sob o risco de aniquilamento, mas que é motor de seu desdobramento no sentido da identidade e da alteridade. (França, 2003, p.21)

Assim, em *35 doses de rum*, queremos falar dos espaços como este lugar fronteiro que provoca uma mudança interior nos personagens. Também percebemos os próprios personagens como “espaços” que se delimitam uns com outros por meio da experiência da fronteira. A partir desses espaços, nitidamente pós-coloniais, Denis conta a história de um pai, Lionel (Alex Descas), e uma filha, Joséphine (Mati Diop), que moram no subúrbio de Paris e em torno dos quais se desenrolam as histórias dos outros personagens. Segundo afirmou a própria diretora em diversas entrevistas, o filme é inspirado na história do seu avô e da sua mãe e no filme *Banshun [Pai e filha]* (1949), de um dos mestres do cinema japonês, Yasujiro Ozu. “Num nível básico da narrativa, percebemos fortes conexões entre o personagem de Descas, em *35 doses de rum*, e o papel semelhante de Ryu como um pai que abandona a companhia da filha para que ela possa casar, no filme de Yasujiro Ozu, *Banshun/Pai e filha* (1949)” (Munro, 2013, p. 63, tradução nossa).⁸⁷

A câmera calma e contemplativa de Denis – visivelmente inspirada pelo cinema de

⁸⁷ No original: “On a basic narrative level, we see strong connections between Descas’s character in *35 Rhums* and Ryu’s similar role as a father who must relinquish his daughter’s companionship so she may marry in Yasujiro Ozu’s *Banshun/Late Spring* (1949)”.

Ozu – conduz o espectador para um mundo de formas, sensações, relações e tensões interpessoais. A presença de Lionel e sua filha evidencia a ausência de uma mulher, de uma mãe. Inclusive a própria Josephine, à maneira de Noriko, em *Pai e filha*, assume esse papel de mulher, fazendo inclusive com que o espectador tarde um pouco a perceber que se trata de uma filha. Um porta-retrato do pai com a filha pequena nos braços, uma caixa com cartas antigas e fotografias são objetos que trazem o passado para o presente, ou melhor, que perpetuam o passado no presente.

Lionel e Josephine vivem felizes, cercados por essas memórias que compartilham em silêncio. Talvez para suportar a ausência da mãe e esposa, criaram um mundo ritualizado, um cotidiano composto de cenas que se repetem ao longo do filme e que os dois personagens também repetem entre si. Por exemplo, ao chegar em casa, em diferentes momentos, ambos retiram os sapatos, o casaco, e colocam a roupa dentro da máquina de lavar, de maneira praticamente idêntica. Os rituais que se repetem na casa parecem tornar esse lar uma espécie de lugar sagrado. E, embora a relação muito próxima entre pai e filha seja bastante evidente, igualmente é evidente o respeito à individualidade, ao espaço do outro: “A configuração do apartamento em si oferece-lhes esse espaço, e a capacidade de navegar com ele” (Asibong, 2011, p.163, tradução nossa).⁸⁸

No interior do apartamento, há um corredor relativamente longo (Figura 35), que interliga os cômodos da casa. O corredor é o que une os cômodos, ao mesmo tempo em que limita os espaços. Os personagens que estão fora parecem querer entrar, fazer parte dessa “comunidade” formada por um pai e uma filha que se protegem e se amam. A vizinha Gabrielle (Nicole Dogué) nutre um carinho por Lionel que transborda para uma paixão. Por vezes, ela senta na escada e observa a porta dos vizinhos, em outros momentos, aguarda o retorno de Lionel do trabalho. Em uma dessas ocasiões, Lionel chega mais tarde por causa da despedida de um colega seu de trabalho, René.

René, assim como Lionel, trabalha na rede de trem e metrô de Paris e seus subúrbios. Lionel é um homem sereno, diferente de René, que é um homem triste, solitário. René parece ter um pouco da apatia de Slimane, porém, o fato de estar sozinho, em situação praticamente de isolamento – seu único contato é com as pessoas com quem trabalha e no ambiente de trabalho –, distingue-o de Slimane, que tem a família em seu entorno, como referência de “casa”, no sentido de reconhecimento de sua identidade. Em consequência desse isolamento, René não suporta sua vida após a aposentadoria e termina por se suicidar, atirando-se sobre os

⁸⁸ No original: “the layout of the apartment itself offers them this space, and the capacity to navigate within it”.

trilhos dos trens.



Figura 35 - 35 DOSES DE RUM - CORREDOR DO APARTAMENTO DE LIONEL E JOSÉPHINE

No último dia de trabalho de René, os colegas se juntam para uma pequena despedida e comemoração da aposentadoria. No bar, Lionel faz referência a uma velha história das 35 doses de rum, porém, não explica muito seu sentido, apenas diz que “Eu não as beberei, não esta noite”. No caminho de casa, estão todos dentro do metrô. Homens e mulheres negras. Os outros personagens que aparecem no metrô também são negros, com exceção de uma senhora branca. É marcante nos filmes de Claire Denis a presença desses corpos negros, inclusive, Alex Descas é um dos seus atores favoritos e está presente na maioria de seus filmes, porém, em *35 doses de rum* praticamente não há brancos; com exceção de Noé e da tia alemã de Josephine.

Em uma entrevista, Denis (2009) afirma que há uma comunidade na França que é francesa e que também tem a pele negra, mas que, embora os indivíduos que fazem parte dessa comunidade sejam integrados, eles também são rejeitados. Ndiaye ressalta igualmente a presença dessa comunidade ao afirmar que

Il existe une population noire de France composée de Françaises et de

Français nés en France métropolitaine dont les parents, les grands-parents parfois, sont également nés en métropole, et qui, par conséquent, ne s'assimile pas à la migration dans l'espace national ou en direction de celui-ci. (Ndiaye, 2008, p.63)

[Há uma população negra na França composta de francesas e franceses nascidos na França metropolitana, cujos pais, e às vezes os avós, também nasceram na metrópole, e que, consequentemente, não se identificam com a migração no espaço nacional ou estão direcionados ao mesmo.] (Tradução nossa)

Desse modo, uma mesma população, habitante de um mesmo país, é separada por diversas fronteiras; “são as fronteiras em meio à solidariedade (étnica, religiosa, nacional) e à diferença, as fronteiras em meio às comunidades imaginadas” (França, 2003, p.28-29). Claire Denis parece reforçar essas linhas, esses limiares, fazendo um paralelo com os trilhos dos trens. Esses trilhos funcionam como um sistema capaz de interligar dois mundos isolados, mas, ao mesmo tempo, eles são linhas que dividem espaços. Na abertura do filme, a câmera (ao som da banda alternativa inglesa de rock Thindersticks) percorre num lento *travelling* os trilhos dos trens (Figura 36). Esses trilhos ora estão lado a lado, ora se encontram, inter cruzam-se e seguem distintos caminhos, assim como os próprios personagens de *35 doses de rum*. Os trilhos revelam essa possibilidade de encontro entre os personagens, mas também as diferentes direções que irão tomar.



Figura 36 - 35 DOSES DE RUM - TRILHOS DO METRÔ

A estação de metrô, assim como o porto em *o Segredo do grão*, configura-se como um espaço de chegadas e partidas, de ação efetiva, onde diversos eventos se desenrolam. Por exemplo, é numa estação que acontece uma manifestação de estudantes – os mesmos que em um determinado momento do filme discutem seu lugar de Outro na sociedade francesa, conscientes do mundo pós-colonial e da luta que devem empreender –, também é nos trilhos que René dá fim à sua vida. Embora essas fronteiras estejam simbolicamente presentes no filme, Denis não enfatiza os conflitos entre esses personagens que habitam a periferia, negros em sua grande maioria, e os franceses brancos – que não aparecem no filme, mas cuja presença é inferida.

Outro aspecto interessante de *35 doses de rum*, também relacionado a uma presença materialmente ausente, é a ênfase no passado. Diferentemente de *Chocolat* e de *Minha terra África*, em que Denis usa como recurso o *flashback*, em *35 doses de rum* o passado é revelado no presente. A memória e o passado dos personagens se fazem tão presentes que pouco a pouco podemos construir suas histórias através dos objetos, da *mise-en-scène*, dos percursos e, surpreendentemente, dos profundos silêncios. De acordo com Deleuze, “a imagem sensório-motora só retém de fato da coisa aquilo que nos interessa, ou aquilo que se prolonga na reação de uma personagem” (2005, p.30). Consequentemente, percebemos que, neste

filme, Denis trabalha para além dessas imagens sensório-motoras, criando uma espécie de campo de memória que está além de um prolongamento da ação de um personagem, mas que se situa numa ação não realizada, por exemplo, em algo que não se fala ou em uma atitude que não ocorre.

De fato, uma das características de Denis está em não revelar tudo ao espectador. Há um mistério no enredo – fascinante e inquietante, na verdade, irresolúvel –, algo não explícito, não revelado. Nesse mistério, há um delicado equilíbrio no cotidiano desses personagens, as perdas, os desencantos e mesmo a morte se harmonizam com uma explícita solidariedade entre eles. Desse modo, é no silêncio, no não revelado de uma câmera contemplativa, que o espectador pode construir algumas das lacunas do enredo.

Os sentimentos vividos pelos personagens também se harmonizam ao longo do filme. Lionel, que cuida da filha desde que ela era um bebê, vive o dilema de querer estar sempre com ela, ao mesmo tempo em que sabe que ela precisa seguir sua vida de uma forma mais independente da proteção do pai. Desse modo, Denis constrói no filme duas cenas essenciais para Lionel e Joséphine: a primeira, quando eles compartilham uma dança em um bar com Gabrielle e Noé, que funciona como um ritual de separação, de rompimento entre eles; e a outra, quando fazem juntos uma viagem à Alemanha para visitar a irmã da mãe de Joséphine, um momento de resgate da memória em comum dos dois e, consequentemente, a certeza de que a separação física não desfará os laços que os dois amarraram ao longo de suas vidas.

As Joséphine and Noé dance together (alternating between medium shot, as if we are watching from the sidelines, and more tactile, intimate close-ups), Joséphine self-consciously withdraws when he kisses her, fully aware that she is being watched by her father, that a kind of social performance of adult womanhood is being acted out. (Munro, 2013, p.72)

[Quando Joséphine e Noé dançam juntos (alternando entre plano médio, como se estivéssemos olhando pelas margens, e mais tátil, em *íntimos close-ups*), Joséphine retrai autoconscientemente quando ele a beija, reconhecendo plenamente que está sendo vigiada pelo seu pai, numa espécie de performance social de que a feminilidade adulta está sendo encenada]. (Tradução nossa)

Pode-se interrogar essa rejeição de Joséphine ao beijo na perspectiva de que ela está relutante em, diante do pai, deixar de ser filha para se tornar mulher. Além disso, o *close-up* no rosto do pai, observando a dança de Joséphine e Noé, demonstra sua inquietação com a perspectiva de perder sua filha, ou pelo menos de se afastar dela. O cotidiano desses dois

personagens, tão marcado por Denis no início do filme, sofre uma ruptura definitiva nessa cena da dança. Assim, Lionel também dança, com a dona do bar, revelando-se não um pai, mas um homem atraente, desejado; tanto que, enquanto ele dança, os *close-ups* se concentram sobre a personagem de Gabrielle, com olhar entristecido, pois o deseja ao longo de todo o filme, mas Lionel, por outro lado, somente a percebe como amiga e vizinha (Figura 37).



Figura 37 - CENAS DA DANÇA DE JOSÉPHINE COM LIONEL E COM NOÉ

Nesse filme silencioso, o espectador é guiado por uma câmera contemplativa que segue o ritmo de uma lenta respiração. Os objetos, tanto quanto os personagens, participam da *mise-en-scène*. Todos os detalhes de uma cena expressam algo e, por diversas vezes, falam sobre os personagens. É o caso, por exemplo, do apartamento de Noé (Grégoire Colin), um amigo e vizinho com quem Joséphine vive um romance que termina em casamento. Noé é um homem solitário, aparentemente de ascendência caribenha, e cujo trabalho não conseguimos distinguir. Em determinado momento, no apartamento de Noé, Joséphine observa os móveis ao seu redor, dispostos de maneira confusa, e pergunta a Noé: “você não disse que venderia tudo? Não é sufocante viver aqui?” E o rapaz lhe responde: “É tudo o que tenho dos meus pais. Por que devo me importar?”

As lembranças, e com elas o passado dos personagens, são onipresentes. Contudo, não parecem muito claras, nem nítidas. Claire Denis se utiliza de muitas sombras, muitos contrastes de claro e escuro. A diretora faz uso desses efeitos de luz e de uma certa escuridão constante, como se quisesse reforçar a própria natureza da memória (Figura 38), que guarda

certos aspectos em detrimento de outros, como se alguns desses aspectos estivessem na luz e outros na sombra, de modo que não somos capazes de enxergá-los claramente. Assim, essa escolha da diretora de não revelar completamente os personagens e os fatos nos leva a acreditar que está, de certa maneira, protegendo a própria memória dos personagens, que está guardando algo que não quer ser revelado, que não precisa ser revelado, ou que não é capaz de ser revelado.

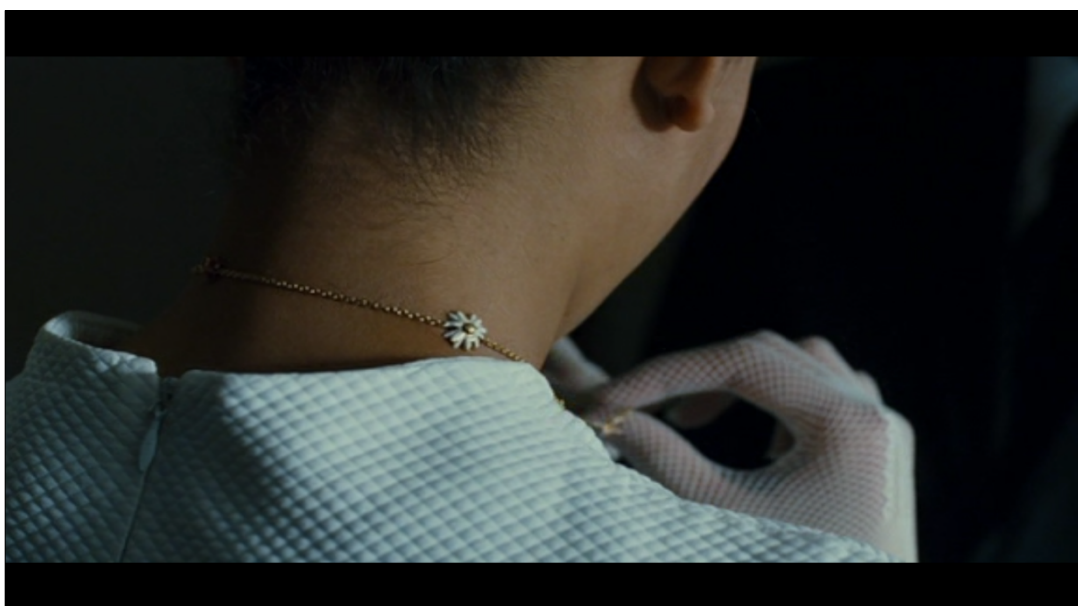


Figura 38 - 35 DOSES DE RUM - CASAMENTO DE JOSÉPHINE, DETALHE DA ILUMINAÇÃO E DO COLAR

Então, é o trem que passa. Podemos observar através das janelas, podemos agir enquanto o trem passa, mas ele passa, do mesmo modo que o tempo, implacavelmente, também passa. No entanto, o mesmo tempo atravessa os personagens de formas diferentes. Para René, a morte; para Joséphine, a maturidade de viver longe do pai e ao lado de Noé, com quem se casa; para Lionel, o momento certo de tomar as 35 doses de rum, segundo uma velha história que ele nunca contou qual seria. Em *35 doses de rum*, o tempo é o grande anfitrião. É ele quem nos convida a entrar, a percorrê-lo, mas sua fluidez e sua velocidade não nos permitem alcançar todos os detalhes e ficamos, por vezes, na penumbra, na lembrança não desvelada, nas frestas da memória.

7 *Azul é cor mais quente e Bom trabalho: gênero e paisagens transculturais*

Mais m'écarterai-je toujours ? Je crois qu'oui ; je ne saurais m'en empêcher: les idées me gagnent, je suis femme, et je conte mon histoire; pesez ce que je vous dis là, et vous verrez qu'en vérité je n'use presque pas des privilèges que cela me donne.

Marianne (Pierre de Marivaux)

Neste capítulo, por fim, abordaremos o cinema intercultural, a partir dos filmes *Bom trabalho* (1999), de Claire Denis, e *Azul é a cor mais quente* (2013), de Abdellatif Kechiche, tendo em vista uma discussão centrada na questão do gênero e da homossexualidade como representada nesses filmes. Também pensaremos sobre o meio, a paisagem por onde esses personagens transitam, com a qual podem ou não se identificar, e de como seus corpos agem nessas paisagens, como materializam a relação de alteridade com outros corpos e com o próprio meio.

Em ambos os filmes será possível perceber a amplitude do cinema intercultural no que diz respeito a suas temáticas e abordagens. Um cinema que apoia imagens pouco difundidas – fazendo-as ganhar mais espaço num meio que contribui enormemente para a propagação de uma visão eurocêntrica, de um ponto de vista das classes dominantes –, imagens que se distanciam e, às vezes, até se opõem aos clichês e às representações convencionais sobre o Outro. Como afirma Hudson Moura, professor e pesquisador da PUC-SP,

Le cinéma interculturel explore des sujets et des récits déjà très connus. Ce qui le rend particulier c'est surtout son point de vue: un regard "étranger" venu de l'intérieur même des cinémas nationaux. Cette nouvelle approche provient des cinéastes issus d'une nouvelle réalité, celle-ci créée dans les pays qui ont accueilli des immigrants des ex-colonies comme la France [...]. (Moura, 2013, p.2)

[O cinema intercultural explora sujeitos e enredos já muito conhecidos. O que o torna particular é, sobretudo, seu ponto de vista: um olhar 'estrangeiro' vindo do interior mesmo dos cinemas nacionais. Essa nova abordagem é própria de cineastas inseridos numa nova realidade, criada nos países que acolheram imigrantes de ex-colônias como a França [...]]. (Tradução nossa)

Longe de um cinema “que vive de heróis e heroínas” (Shohat; Stam, 2006, p.289), os cineastas interculturais

[...] sont loin de répéter les images de la marginalité ou de la violence habituelles liées aux immigrants de la classe populaire ou de montrer l'étranger comme exotique. Des aspects historiques, politiques et sociaux influencent d'une manière directe et décisive la construction du récit et de l'image cinématographique. (Moura, 2013, p.2)

[estão longe de repetir imagens da realidade ou da violência habitual ligadas aos imigrantes da classe popular ou de mostrar como o estrangeiro é exótico. Os aspectos históricos, políticos e sociais influenciam de uma maneira direta e decisiva a construção do enredo e da imagem cinematográfica]. (Tradução nossa)

O cinema intercultural, assim, diz respeito a um cinema de tensão, pois evidencia relações entre classes, gêneros, etnias etc. Moura afirma que o cinema intercultural não pode ser compreendido apenas como multicultural ou pluralista, pois, mais do que trazer essas imagens múltiplas, de várias culturas, ele revela uma tensão, presente no próprio prefixo “inter” (Moura, 2010, p.48). “Isso significa que o intercultural determina sempre uma fronteira e uma tensão ‘entre’ duas ou mais culturas ou, em termos cinematográficos, ‘entre’ planos” (Moura, 2010, p.48). Desse modo, o cinema intercultural, ao colocar em relação uma ou mais culturas e identidades, opõe-se a um discurso homogêneo ou uniforme de representação. Ele abre um espaço “inter”, “entre”, “fronteiriço”, que se evidencia no discurso e nas escolhas dos cineastas.

Assim, gostaríamos de avançar nessas discussões a partir da seguinte pergunta de Shohat e Stam (2006, p.446): “Como podemos evitar a dupla armadilha de um ‘isolacionismo étnico’, segundo o qual apenas os iorubas podem falar sobre os iorubas, e, de outro lado, a apropriação simplista que autoriza qualquer turista que passe uma semana na terra dos iorubas a falar em seu nome?”.

Essa pergunta nos leva a uma importante reflexão a respeito desses dois filmes, que é o fato de Claire Denis fazer um filme totalmente centrado no universo masculino, como *Bom trabalho*, e Abdellatif Kechiche, por outro lado, trazer à tona, e de uma maneira bastante intensa, o universo feminino em *Azul é a cor mais quente*. É interessante perceber a recorrência desses protagonistas masculinos, no cinema de Denis, e femininos, no de Kechiche. Contudo, mais importante do que responder a tão complexa pergunta é pensar de que maneira essas imagens são construídas nesses filmes, como esses corpos são colocados

em cena e com que propósito. Pensar, enfim, como o cinema intercultural transgride certos padrões já bem estabelecidos de representação.

De todo modo, primeiramente, precisaremos situar o plano do questionamento de Shohat e Stam. Em *A crítica à imagem eurocêntrica*, esses autores refutam a premissa de que apenas oprimidos podem falar pelos oprimidos e repensam essa possibilidade de falar do Outro, ou pelo Outro, a partir do reconhecimento de sua própria complicação com o Outro (Shohat; Stam, 2006, p.445-446). Ou seja, no limite, não se pode saber com certeza se nessas histórias, independentemente de seus personagens serem homens ou mulheres, em termos de gênero, os diretores estão abordando o universo de um Outro, ou o seu próprio, a partir desse Outro. Assim, como Shohat e Stam (2006, p.452), “estamos menos interessados na identidade como algo que se ‘possui’ e muito mais na identificação baseada naquilo que se ‘faz’”, pois, desse modo, é possível pensar a representação não “como um fardo, mas como um prazer e responsabilidade coletivos”.

O que se percebe em Kechiche e em Denis é uma representação de identidade cultural fundamentada numa crítica a essas imagens eurocêntricas baseadas no conceito ocidental de alteridade. Nos dois filmes também há um erotismo muito forte, uma espécie de fascinação ao olhar o corpo do Outro, desejando-o com todos os sentidos. Segundo Laura Marks (2000, p.71), um filme pode se basear em lembranças inspiradas pela música, pela cor, pelo cheiro e pela sensação de um toque; “como as memórias, as imagens são multissensoriais, e o cinema usa seu sentido audiovisual para construir imagens em torno de memórias.” (Marks, 2000, p.71, tradução nossa).⁸⁹ Desse modo, essas imagens colaboram para essa memória de sentidos relativa a uma alteridade, por meio das experiências multissensoriais de seus personagens.

“Je suis femme, et je conte mon histoire” [Eu sou mulher, e conto minha história]. Essa citação da obra *La vie de Marianne*, de Pierre de Marivaux, é pronunciada logo no início do filme *Azul é a cor mais quente* por um garoto, numa aula de literatura. Na mesma sala está Adèle (Adèle Exarchopoulos), protagonista do filme, cujo título original é *La vie d’Adèle* [A vida de Adèle]. Para Gabriel Bortzmeyer, da Universidade Paris-8, essa presença de Marivaux é central para o filme de Kechiche, pois

[...] le livre dit le dessein du film, le tracé des courbes d’une existence. Elle annonce en outre que Kechiche reproduit, à plus de deux siècles de distance, le geste de son tuteur littéraire: écrire ou filmer, eux hommes, la vie d’une femme, c’est-à-dire inscrire au creux de l’œuvre, en-deçà du récit des

⁸⁹ No original: “like memories, images are multisensory, and cinema uses its audiovisual means to build images around memories”.

vicissitudes, la distance qui séparent les deux sexes, faire de cet écart la modalité d'un regard. (Bortzmeyer, 2013, p.1)

[o livro indica o propósito do filme, o traçado das curvas de uma existência. Ela [a presença de Marivaux] anuncia, além disso, que Kechiche reproduziu, com mais de dois séculos de distância, o gesto de seu tutor literário: escrever ou filmar, eles que são homens, a vida de uma mulher, isto é, inscrever no espaço oco da obra, para além da narrativa das vicissitudes, a distância que separa os dois sexos, fazendo dessa lacuna uma modalidade de um olhar.] (Tradução nossa)

Assim, Adèle é uma garota que está se tornando mulher e que conta sua história. Diferentemente de Marianne, Adèle não conta sua história em primeira pessoa, mas, de todo modo, ela busca se entender como mulher, toma consciência de sua história e de seu papel nela. Embora haja essa alusão ao livro de Marivaux – mais uma vez presente num filme de Kechiche, pois aparece também em *A esquiva*, na encenação pelos alunos da peça *Le jeu de l'amour et du hasard* –, o filme é baseado na história em quadrinhos de Julie Maroh, *Le bleu est une couleur chaude* [O azul é uma cor quente].

Na obra de Maroh, a personagem que conta sua história é Clémentine. Em seu diário, Clémentine escreve sobre suas angústias, sobre o preconceito – e o autopreconceito –, sobre as dificuldades de se reconhecer e de ser. Ela transforma seu leitor num confidente, que passa a conhecer seus conflitos mais íntimos, estabelecendo com ele uma relação afetuosa. Adèle, embora não nos conte sua vida através de um diário, também encontra na literatura – nas aulas e num diário pessoal que escreve, cujo conteúdo não é revelado – uma válvula de escape, um espaço onde tudo pode acontecer. Com efeito, Kechiche se utiliza de outros intertextos literários, não se resumindo à obra de Maroh. Como *La vie de Marianne* (Pierre de Marivaux), *Antígona* (Sófocles), *La princesse de Clèves* (Madame de La Fayette), e os pensamentos de Jean-Paul Sartre. Esse complexo de referências literárias é que dá ao enredo corpo e sentido, afastando Kechiche da simples adaptação da história em quadrinhos de Maroh. Desse modo, ele pode evitar todos os desenvolvimentos melodramáticos de Clémentine, como a doença e a morte, concentrando-se em dois momentos da vida do personagem – de onde deriva o subtítulo do filme “Chapitres 1 et 2” [Capítulos 1 e 2].

A frase “*Je suis femme*” prefigura a primeira parte do filme: a formação de Adèle, seu tornar-se mulher. Durante toda essa parte, a personagem passa por uma longa metamorfose, às vezes dolorida – quando é tachada de homossexual pelas colegas mais próximas da escola, ou quando não pode compartilhar sua vida pessoal com a família –, às vezes repleta de descobertas de prazer – sobretudo o prazer relacionado à liberdade de ser e ao sexo. As

discussões e as leituras das aulas de literatura parecem determinar a experiência real dos personagens. Os textos lidos coletivamente pelos alunos em sala são sempre um prelúdio da cena que se realizará em seguida. Por exemplo, após os comentários sobre a predestinação presente no texto de la Fayette, *La princesse de Clèves*, Adèle cruza com Emma (Léa Seydoux) pela primeira vez, ao acaso; e esse encontro transforma enormemente sua vida.

Adèle está indo ao encontro de um garoto – com quem tenta namorar e também com quem perde a virgindade, impulsionada pelas amigas. A câmera acompanha Adèle saindo de sua casa para o encontro. Despojada, ela caminha pela rua ajeitando a apertada calça jeans. A cena é cortada para um jovem tocando, na rua, um instrumento de percussão. Em seguida, a câmera passa em primeiro plano para o rosto de Adèle, que olha o rapaz e sorri. Com seu cabelo sempre mal penteado, Adèle tem no semblante uma mistura de tristeza e alegria, uma espécie de felicidade contida, ou uma esperança de felicidade, de um encontro com a felicidade. Uma câmera na mão segue Adèle de frente, filmando seu rosto, sua sobrancelha franzida, filmando, na verdade, suas dúvidas, especialmente suas dúvidas sobre o encontro. Depois a câmera posiciona-se, ainda em primeiro plano, nas costas de Adèle, proporcionando ao espectador “caminhar” atrás da personagem.

O espectador “caminha” atrás dela até que Adèle para, diante do sinal fechado para os pedestres, e a câmera volta para o seu rosto, que modifica nitidamente de expressão ao perceber alguma coisa que chama sua atenção. A câmera volta-se, então, para o que Adèle está vendo: duas garotas abraçadas, uma delas, de cabelos azuis. De maneira muito natural, as duas conversam enquanto esperam o momento de atravessar. Do lado oposto, Adèle as observa excessivamente, enquanto aguarda os carros pararem para poder atravessar. A expressão de Adèle torna-se ainda mais angustiada e confusa. Ela olha fixamente para a garota de cabelos azuis, Emma, que, ao cruzar com Adèle, termina olhando-a também, provavelmente em consequência da insistência do olhar de Adèle (Figura 39). Emma também se sente atraída por Adèle e ambas se viram para trás, cruzando mais uma vez o olhar. Adèle, desconcertada, fica paralisada no meio da rua, até que alguns veículos buzina e ela termina de atravessar, ainda olhando para trás, na tentativa de resgatar o olhar de Emma.



Figura 39 - AZUL É A COR MAIS QUENTE- O ENCONTRO AO ACASO DE ADÈLE E EMMA

Esse encontro ao acaso marca a primeira parte do filme, ou o seu primeiro capítulo, é a fase de formação de Adèle, da sua identidade feminina, na sua metamorfose de menina para mulher. O universo de Adèle é aquele no qual os desejos femininos são reprimidos, em que ela precisa encontrar um par do sexo oposto, precisa se explicar em quaisquer ações. Ou seja, nesse universo, há uma incapacidade de agir livremente, é necessário lutar e conquistar um espaço. O universo de Emma é o oposto. Consciente de seu lugar no mundo, Emma é livre para tomar suas decisões e ser respeitada. Sua relação com os amigos e com a família é baseada no respeito às diferenças e à livre escolha. Além disso, o mundo de Emma é o das artes, campo fortemente marcado pela possibilidade de se configurar enquanto local de resistência. Ela estuda Belas Artes e seu desejo é viver do que produz. Desse modo, é a partir desse encontro, desse choque de universos tão distintos, que a vida de Adèle se cruza com a vida de Emma e se transforma para sempre.

É importante ressaltar também que Adèle e Emma fazem parte de diferentes meios sociais. Com isso, Kechiche relaciona a maturidade e o conhecimento de si e do mundo ao seu redor ao meio onde se vive.

Toujours l'extérieur et l'intérieur comme double mode du rapport de l'art à la vie. C'est dans ces coordonnées que s'installe le film, et le duo qu'il

orchestre – entre deux femmes, entre deux mondes sociaux – ne prend sens qu’à être rapporté à ce gradient d’authenticité du lien à l’art. (Bortzmeyer, 2013, p.1)

[Sempre o interior e o exterior como um duplo modo de relacionar a arte à vida. É a partir dessas coordenadas que se instala o filme, e o *duo* que ele orchestra – entre duas mulheres, entre dois mundos sociais – somente tem sentido ao ser reportado a esse grau de autenticidade da ligação com a arte.]

Após esse primeiro encontro de olhares entre as duas, Adèle pensa incessantemente em Emma. Ela sonha com a garota dos cabelos azuis e se masturba. Um duplo sentimento apodera-se de Adèle, o desejo sexual por Emma e a necessidade de reprimi-lo. Assim, ao chegar ao colégio no dia seguinte, Adèle tenta reprimir esse desejo substituindo o contato sexual – e não o desejo – que gostaria de viver com Emma pelo contato com o garoto do colégio com o qual se encontrara no dia anterior; encontro que, acidentalmente, foi fundamental para que ela visse Emma. Adèle, então, faz sexo com o garoto, porém, seu desejo por Emma, ao contrário de ser reprimido, instala-se ainda com mais força. O “ser mulher” de Adèle, baseado naquilo em que ela recebeu tanto do discurso familiar, quanto do social, entra em conflito com o ser mulher “do seu desejo”. Desse modo, seu corpo passa a se configurar como um campo de batalha; é a partir dele que Adèle vai buscar se reconhecer. O corpo passa a ser uma espécie de território de resistência dos sentimentos que Adèle experencia – ou quer experimentar –, um território localizado numa fronteira que baliza essas duas possibilidades (ou mais) de “ser mulher” vivida por ela.

Percebe-se em Kechiche, ao filmar esses corpos e ao firmá-los no enredo, um desejo de distanciar-se dos estereótipos da mulher e do seu corpo no cinema. Em geral, as mulheres ocupam posições secundárias, seus desejos são secundários ou mesmo assujeitados aos desejos de um homem. Seus corpos são percebidos enquanto objetos a serem possuídos ou descartados. Shohat e Stam ressaltam que o mero desejo de ultrapassar o estereótipo não é suficiente para conseguir fazê-lo, que o essencial é o conhecimento cultural e histórico (2006, p.334) a respeito do que ou de quem se representa para que haja uma possibilidade de um outro olhar. Em Kechiche, esse afastamento do estereótipo fica evidente, pois as escolhas femininas, suas relações com seus desejos e com seus corpos, independem de uma vontade masculina. Seus corpos não se configuram como objeto de desejo, mas como instrumento de satisfação do seu próprio desejo.

O filme é tão centrado nesses corpos, nas sensações que deles emanam, que a câmera de Kechiche parece estar colada a eles. Como afirma Laura Marks (2000, p.145),

Film is grasped not solely by an intellectual act but by the complex perception of the body as a whole. This view of perception implies an attitude toward the object, in this case, not as something that must be analyzed and deciphered in order to deliver forth its meaning but as something that means in itself.

[Um filme é compreendido não apenas por um ato intelectual, mas pela percepção complexa do corpo com um todo. Essa visão da percepção implica em uma atitude para o objeto, não como algo que precisa ser analisado e decifrado, com o intuito de que seu significado seja transmitido adiante, mas como alguma coisa que significa algo por si mesma.] (Tradução nossa)

O corpo, assim, sofre uma espécie de inversão simbólica, no sentido de que deixa de ser condicionado pelo desejo e passa a transbordar uma experiência sensorial própria, não controlada pelas personagens, sobretudo por Adèle. Desse modo, além de romper com a representação estereotipada, Kechiche provoca um desconforto no espectador ao contrariar as expectativas convencionais. O forte apelo à experiência sensorial personifica o corpo, ele transpira, ele cheira, ele toca, ele olha, ele vê (Figura 40). Essa experiência sensorial do corpo, em Adèle, é fortemente marcada no filme, e não apenas em seus momentos íntimos com Emma, mas também quando ela come, quando caminha, ou quando fala nas aulas de literatura. O primeiro encontro delas, num banco do parque, é marcado por um reconhecimento desses corpos, um em relação ao outro, e do forte desejo que deles se lança.



Figura 40 - AZUL É A COR MAIS QUENTE- CÂMERA EM PRIMEIRÍSSIMO PLANO; A EXPERIÊNCIA SENSORIAL

Como observou Bortzmeyer,

Le premier échange entre Adèle et Emma est sous le même signe d’une insuffisance du dire par rapport au désir: conversation aux couleurs de néant, poussive à souhait, mais qui par ces silences ne laisse que mieux passer le courant, cette entente a priori des deux corps qui, là encore, est relayée par le jeu des yeux dévorants. (Bortzmeyer, 2013, p.2)

[A primeira troca entre Adèle e Emma está sob o mesmo sinal de uma insuficiência do dizer em relação ao desejo: conversas sem conteúdo, que não fluem naturalmente, de forma que os silêncios se tornam mais expressivos, esse acordo a priori dos dois corpos que, novamente, é retransmitido através do jogo devorador dos olhos]. (Tradução nossa)

A cada encontro, o desejo dos corpos de Adèle e Emma aumenta. Assim, na primeira cena de sexo entre as duas, a performance dos corpos atinge seu ápice, é como se elas não os controlassem; eles se tornam autônomos. A duração desta cena (Figura 41) – pouco mais de 6 minutos – gerou bastante polêmica, tanto entre os críticos de cinema, quanto entre os espectadores. Porém, como nos outros filmes, Kechiche se utiliza dessas cenas distendidas,

assim como dos primeiros planos, para aproximar o espectador do personagem, para afetá-lo, fazendo com que ele se concilie com os sentimentos dos personagens e, no caso de *Azul é a cor mais quente*, fazendo também com que seu corpo interaja de maneira multissensorial com os corpos dos personagens, com as sensações por eles experimentadas.



Figura 41 - AZUL É A COR MAIS QUENTE - O SEXO E OS CORPOS DE ADELE E EMMA

Os primeiros planos do filme estão quase sempre fixados em Adèle. Por meio desses frequentes primeiros planos de Adèle (da personagem e, vale ressaltar, da própria atriz), Kechiche revela detalhes de suas atividades cotidianas, como comer e dormir. Esses *closes* revelam ao espectador cada mínima mudança na expressão da personagem, assim como sua maneira particular de ajeitar o cabelo ou de puxar o cós da calça. Numa cena de manifestação dos estudantes na rua, a câmera está tão próxima do rosto de Adèle que não se pode perceber exatamente o que acontece ao seu redor, nem mesmo as razões do protesto. Uma sequência particular ilustra com certa especificidade essa opção radical da filmagem. Ela se situa na primeira parte do filme, no momento em que uma Adèle, ainda colegial, participa de uma manifestação de estudantes, dessas que acontecem com certa regularidade no cotidiano da sociedade francesa. A câmera se concentra então na jovem atriz, de maneira não apenas preferencial, mas totalmente exclusiva. Durante toda a cena, a câmera não se move nem por um instante do seu objetivo, o ambiente global da sequência é visto somente através do rosto de Exarchopoulos.

Sendo assim, a câmera se concentra, se fixa em Adèle. Não se pode esquecer que é ela que conta sua história. É a partir dela que o enredo se desenvolve. É nela que o filme se inicia e termina. Em sua relação com Emma, Adèle passa a se reconhecer como mulher – e como adulta –, embora esse reconhecimento provoque um conflito interno de Adèle com os pais e com o mundo a sua volta. Diferentemente de Clémentine, da história em quadrinhos de Maroh, Adèle conhece um amor capaz de emancipar, um amor que participa da construção de sua personalidade, assim como a de Emma, porém, de maneira menos explícita e intensa. Por meio dos primeiros planos, Kechiche proporciona um contato com os sentimentos de Adèle e, principalmente, com as transformações por que esses sentimentos passam ao longo do filme. É a partir do conhecimento de Emma e do seu autoconhecimento que o mundo de Adèle encontra um outro mundo. Ao longo dessa primeira parte do filme, as diferenças entre esses dois mundos se tornam cada vez mais claras, mais aparentes. Essas diferenças, pouco a pouco, vão estabelecendo fronteiras entre Emma e Adèle, promovendo um distanciamento contínuo e uma diminuição na comunicação que desencadearão o fim do Capítulo 1 e o início do Capítulo 2 da vida de Adèle.

O meio em que vivem, a relação com os pais, os referenciais, tudo isso separa os mundos de Emma e Adèle, mas, é sobretudo na relação com a arte que Kechiche irá evidenciar esse claro distanciamento. Enquanto Emma vê na arte uma função emancipadora, um meio de vida, para Adèle a arte é um campo desconhecido (ou resumido ao nome Picasso, que ela cita numa conversa quando Emma pergunta o que ela conhece na arte), restrito aos excêntricos. Mesmo na literatura, de que tanto gosta, ela não consegue perceber uma função para além da leitura dos livros e da discussão em sala. Emma, que lê o diário de Adèle, acha que ela devia escrever, ser escritora, mas Adèle não se abre a essa possibilidade, ela quer ser professora de crianças, e diz que o que escreve é só para ela. Assim como Adèle, seus pais também questionam Emma sobre querer fazer da arte, de suas pinturas, sua profissão. Inclusive, num jantar na casa de Adèle – que não apresenta Emma como sua namorada –, eles fazem um comentário preconceituoso e machista sobre o assunto, quando dizem a Emma que ela conseguiria viver de sua arte apenas se o seu marido pudesse sustentá-la.

Esse jantar na casa de Adèle se distingue completamente do jantar na casa de Emma. Kechiche releva em todos os detalhes os abismos entre esses dois mundos.

L'opposition des deux mondes sociaux est des plus limpides: pâtes versus huîtres, rugueux versus policé, charnu versus délicat. À la bouche d'articuler ce double régime. Personne n'a manqué de noter l'insistance du film sur

cette bouche d'Adèle, bouche astrale, à la fois trou noir et soleil. Car la bouche est double, organe de la phonation et organe de la manducation [...]. (Bortzmeyer, 2013, p.4)

[A oposição dos dois mundos sociais é das mais claras: massa versus ostras, áspero versus polido, carnudo versus delicado. Resta à boca articular esse duplo regime. Ninguém escapa de perceber a insistência do filme na boca de Adèle, uma boca astral, às vezes buraco negro e outras, o sol. Pois a boca assume uma postura dupla, ela é o órgão da fonação e o da mastigação [...]]. (Tradução nossa)

Na casa de Emma, Adèle é recebida pela mãe da namorada e seu companheiro, que havia preparado um jantar de frutos do mar, com ostras frescas. Eles conversam descontraídos sobre o futuro das jovens e fazem um brinde ao amor. Na casa de Adèle, Emma é recebida pelos pais da jovem, que a conhecem como uma amiga que ajuda no assunto de filosofia. Percebe-se certo desconforto nos quatro personagens. Adèle e Emma trocam olhares durante toda a cena e parecem tensas com a situação, com o fato de terem que “se esconder” dos pais de Adèle. Apesar de Adèle também se sentir um pouco deslocada na casa de Emma – sua falta de familiaridade em comer ostras, e mesmo uma certa repugnância –, ela parece feliz. As duas sorriem e trocam olhares de carinho e cumplicidade, bem distintos dos olhares de desarmonia revelados na casa de Adèle. Desse modo, Kechiche se utiliza da maneira de falar, de comer, de se relacionar, contraposta nas duas cenas, para acentuar as disjunções que aparecerão subsequentemente até o rompimento das duas.

Porém, apesar de evidenciar esses distanciamentos relativos às posições sociais que ocupam Emma e Adèle (um referencial de classe intelectual e de classe operária, respectivamente), o filme não estabelece um confronto entre elas, mas uma espécie de síntese. Os dois mundos podem se opor, e se opõem, mas elas abrem a possibilidade de um interferir no outro e, especialmente, de um transformar o outro de alguma maneira. A festa na casa de Emma, cuja comida foi toda preparada cuidadosamente por Adèle, demonstra o incômodo de Adèle no mundo de Emma e a decepção de Emma por Adèle não conseguir se ajustar a ele. Os amigos de Emma conversam sobre arte e sobre política, enquanto Adèle serve a todos, andando de um lado para o outro, de maneira nervosa e um pouco angustiada. A única pessoa com quem ela conversa um pouco é um ator que fez um filme nos Estados Unidos – Kechiche faz uma crítica à representação eurocêntrica e estereotipada, uma vez que o ator só foi chamado por falar árabe e para fazer o papel de um terrorista.

Durante essa conversa, Adèle olha constantemente para Emma, que, muito à vontade e sorridente, conversa com uma amiga grávida, e também lésbica. Elas trocam olhares de

carinho e de muita cumplicidade que visivelmente incomodam Adèle. Enquanto Adèle as observa, uma tela colocada no jardim da casa mostra a cena de um filme, cuja atriz parece viver uma angústia semelhante à dela ao olhar para um casal dançando feliz. Seu rosto, contrariado e triste, confunde-se com o de Adèle. Esses rostos anunciam o iminente fim do relacionamento das jovens. Esse é o início do Capítulo 2, quando Adèle precisa se reconhecer no mundo, precisa enfrentar o mundo de Emma, mas, sobretudo, precisa definir sua identidade, sua individualidade. Adèle tornara-se modelo de Emma, os tons de azul que aparecem no filme vão se tornando mais claros, o azul dos cabelos de Emma desaparece.

À medida que o azul vai “esfriando”, a relação de Emma e Adèle vai se tornando menos compartilhada, ou seja, cada uma vive seu amor, individualmente (Figura 42). O ponto de encontro dos mundos envolvidos, revelado pelos corpos, pelo contato da pele, pela troca de prazeres entre as duas, servirá muito mais para articular as diferenças do que para reduzi-las, como parecia no início do filme, nas primeiras trocas sexuais entre elas. Contudo, o que marcará de fato a separação delas é o fato de que Adèle é descoberta traindo Emma com um colega de trabalho, também professor. Assim, Emma expulsa Adèle de sua casa e de sua vida amorosa de forma definitiva. Com isso, Adèle assume um olhar de tristeza profunda, como se tomado por um vazio. Ela se torna professora, como queria, mas mesmo nos momentos em que essa satisfação é revelada, há uma tristeza constante, uma melancolia aparentemente insuperável, cujo ápice se dá em choros contidos, tanto na escola, quanto em sua casa (onde vive sozinha). Então, Adèle decide se reencontrar com Emma numa tentativa notória de reconciliação amorosa. Contudo, esse encontro servirá para dois fins importantes para Adèle: a confirmação do rompimento amoroso definitivo, mas também uma possibilidade de amizade, ou pelo menos de uma acomodação do rancor.



Figura 42 - AZUL É A COR MAIS QUENTE - O TOM DO AZUL SE TORNA MENOS INTENSO E HÁ UM AFASTAMENTO FÍSICO E EMOCIONAL ENTRE AS DUAS

Percebe-se, assim, um amadurecimento de Adèle ao longo filme. Da jovem colegial, apaixonada por livros e dotada de um apetite singular, Adèle torna-se uma mulher que conhece o amor e a dor, que percebe que precisará enfrentar diversos preconceitos para ser quem é. A cor azul, embora não esteja presente no título original do filme, é utilizada por Kechiche para marcar as transformações de Adèle. No figurino e no cenário, o azul surge discretamente no início do filme e vai se tornando cada vez mais onipresente. Seu uso não é aleatório. Ele está no lençol em que Adèle se masturba pensando em Emma, antes mesmo de conhecê-la; no banco em que ela rompe com rapaz com quem tentara um relacionamento; no protesto do qual ela participa; no lençol onde deita no estúdio para ser pintada por Emma; no guarda-sol que voa na praia etc. Ao perceber essa cor nos cabelos de uma garota na rua, é como se Adèle se deparasse com o que estava procurando, sem nem mesmo saber.

Como já foi ressaltado, esse azul vai perdendo sua intensidade, tanto na frequência em que aparece, quanto na sua tonalidade, à medida em que o relacionamento delas vai se diluindo. Além disso, ele se esconde no seu oposto, o amarelo, na cena em que Adèle beija pela primeira vez seu colega de trabalho, com quem começa a se relacionar, traindo Emma. Assim, o azul reaparece com intensidade e leveza no azul instável do mar, que envolve o corpo de Adèle numa cena na praia, em que os professores levam seus alunos para brincar. Nesse momento, é como se os sentimentos de Adèle se acomodassem, do mesmo modo que seu corpo se acomoda nas águas calmas desse mar azul (Figura 43). No fim do filme, Adèle veste-se novamente de azul, um azul exuberante, para o *vernissage* de Emma, onde ela também é protagonista nas telas da sua ex-companheira.

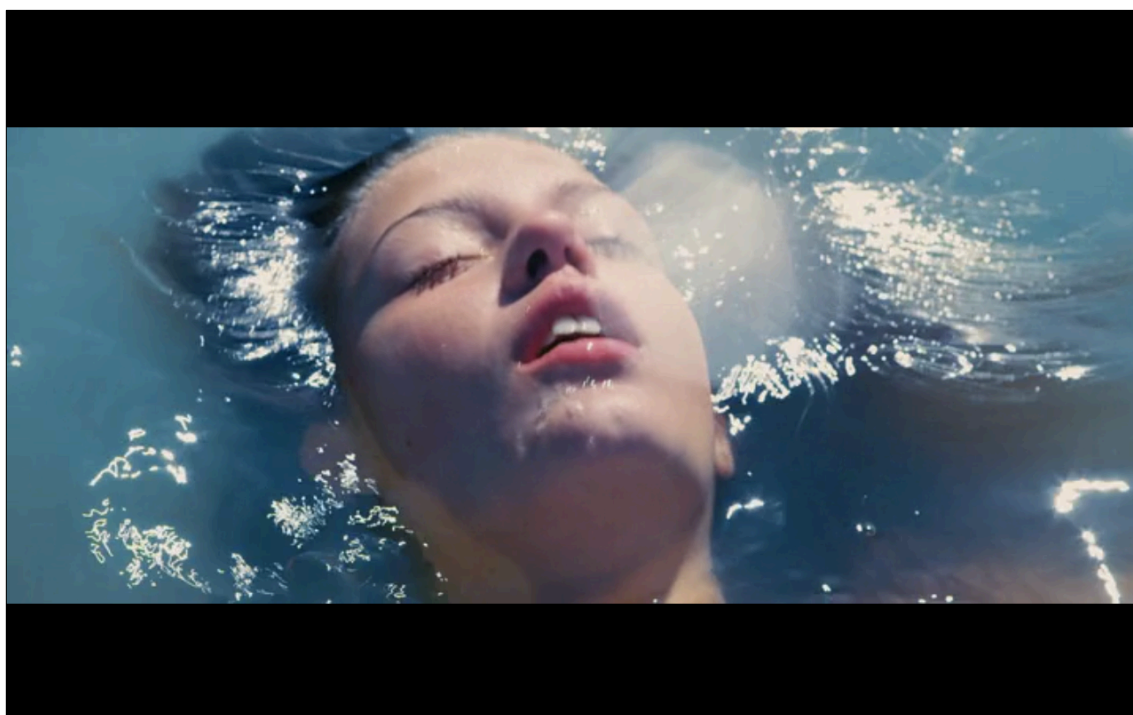


Figura 43 - AZUL É A COR MAIS QUENTE - ADÈLE NO MAR

Com isso, percebemos em *Azul é a cor mais quente* que os corpos das protagonistas se caracterizam pelo deslocamento, não são corpos instáveis, eles oscilam, eles se transformam, seja em maior ou menor intensidade. Todavia, não há uma relação antagônica entre eles. Como afirma Gabriel Bortzmeyer, Kechiche é “o árbitro dos conflitos, o orquestrador das oposições” (2013, p.3 tradução nossa).⁹⁰ Ou seja, ele não faz uma oposição entre uma linguagem certa ou errada, ou um simples verdadeiro contra um falso refinado, o essencial

⁹⁰ No original: “l’arbitre des conflits, l’orchestrateur des oppositions”.

contra o supérfluo. A oposição no nível discursivo – Emma sendo o discurso expressivo, relativo ao campo da arte; Adèle, o discurso da transmissão, desejo de ensinar o que aprendeu – não opõe as personagens, pois os elementos que caracterizam essas oposições parecem apenas funcionar quando estão juntos, quando estabelecem mútuas trocas. Como observa ainda Bortzmeyer sobre o conjunto dos filmes de Kechiche, “os ricos entram apenas progressivamente no mundo kechichiano. Ausentes em *A esquiva*, com uma presença discreta em *O segredo do grão*, e mais afirmada em *Vênus negra*, aqui chegam a uma posição de quase igualdade” (Bortzmeyer, 2013, p.3, tradução nossa).⁹¹

Finalmente, *Azul é a cor mais quente* apresenta essa dualidade nos corpos tomados por um desejo carnal, que se encontram no amor – entre eles e individualmente, especialmente o corpo de Adèle. “O sensual é o lugar onde se dissolvem, mas somente por um momento, as antíteses próprias ao social: não há outra indistinção possível entre Emma e Adèle a não ser na nudez de seus corpos mudos” (Bortzmeyer, 2013, p.3, tradução nossa).⁹² Assim sendo, Kechiche parece revelar um encontro que jamais é completamente consumado entre os dois mundos sociais, e, por outro lado, demonstra que a partir desse contato, esses mundos se interpenetram, sem necessariamente se oporem.

Hudson Moura (2013, p.6) afirma que o cinema intercultural – que ele caracteriza como um gênero emergente e urgente do cinema contemporâneo – é marcado pela transgressão de gêneros e de códigos, tanto quanto por uma possibilidade de transversalidade entre culturas e práticas sociais. O que se percebe, em consequência disso, é que os diretores interculturais tornam-se sujeitos produtores de sentido e de histórias para contar. “Eles trazem uma sensibilidade, um olhar renovado e um ponto de vista inesperado, próprios a estes tocados pela problemática do deslocamento e da marginalidade” (Moura, 2013, p.7, tradução nossa).⁹³ É essa sensibilidade que aproxima cineastas como Kechiche e Denis e, nesse sentido, aproximam filmes como *Azul é a cor mais quente* e *Bom trabalho*.

Em *Bom trabalho*, a história também é contada a partir de um personagem, O sargento Galoup (Denis Lavant). Diferentemente de Adèle, Galoup é o próprio narrador. Ele vive em Marseille, no Sul da França, e relembra seu passado na base militar do Djibouti. À medida que o sargento conta sua história, percebem-se claramente algumas elipses, lacunas

⁹¹ No original: “Les riches ne sont entrés que progressivement dans le monde kechichien. Absents de *L’esquive*, à la présence discrète dans *La graine et le mulot*, plus affirmée dans *La Vénus noire*, ici arrivés dans une position de quasi-égalité.”

⁹² No original: “Le sensuel est le lieu où se dissolvent, mais pour un temps seulement, les antithèses propres au social : pas d’autre indistinction possible entre Adèle et Emma que dans la nudité de leurs corps muets”.

⁹³ No original: “Ils portent une sensibilité, un regard frais et un point de vue inattendu propres à ceux touchés par la problématique du déplacement et de la marginalité”.

incompreensíveis ou, pelo menos, não esclarecidas. O desenvolvimento do enredo é todo centrado nele, nas suas memórias, que chegam ao espectador em forma de imagens, *selecionadas, filtradas* por Galoup. Assim, o filme passa do presente ao passado, de Djibouti a Marseille, em uma sucessão de *flashbacks*. Essas imagens do momento atual em Marseille se misturam com as lembranças, com as imagens do Djibouti, com a própria imagem de Galoup e as imagens dos outros homens da Legião Francesa. Algumas delas parecem vir à mente do narrador de forma hesitante, enquanto outras são mais precisas, ou seja, ao tentar controlar essas lembranças, Galoup deixa escapar o desejo do que ele quer contar exatamente e de como ele se relaciona com esse passado.

Bergson perguntaria, então, para que servirão essas imagens-lembranças? (2011, p.92). Ele afirma que, apesar de a psicologia se voltar para as lembranças que se adquirem voluntariamente por repetição,

a imensa maioria de nossas lembranças tem por objeto os acontecimentos e detalhes de nossa vida, cuja essência é ter uma data e, conseqüentemente, não se reproduzir jamais. As lembranças que se adquirem voluntariamente por repetição são raras, excepcionais. Ao contrário, o registro, pela memória, de fatos e imagens únicos em seu gênero se processa em todos os momentos de duração. (Bergson, 2011, p.80)

Assim são as lembranças de Galoup. Fatos pontuais que marcaram o legionário em terras africanas e que contribuíram para o fim de seus dias na Legião. Essas lembranças que se conservaram na memória do sargento, ao se reproduzirem na consciência, promovem o encontro do passado com o presente. Se no passado ele tinha uma “família” – os outros legionários –, no presente ele sempre aparece sozinho, isolado. O passado e o presente estão unidos pelos laços do pós-colonialismo: de um lado, a formação colonial francesa no Djibouti, do outro, a metrópole multicultural, Marseille. Os contrastes revelados nas imagens e lembranças entre passado e futuro demonstram o interesse de Denis em explorar os comportamentos e as relações pós-coloniais.

Nesse filme, Denis penetra o universo masculino ao retratar homens de diversas nacionalidades – italiana, russa, francesa, africana – que fazem parte da Legião Estrangeira.

Denis makes a strong comment on the legacy of French colonialism with this group of men: of their different ethnic backgrounds and appearances (black, Asian and predominantly white), all working to become part of an unsegmented whole in the harsh North-East African landscape. (Dooley, 2013, p.4)

[Denis faz um forte comentário sobre o legado do colonialismo francês com esse grupo de homens: de suas diferentes origens étnicas e aparências (negros, asiáticos e, predominantemente, brancos), todos trabalhando para tornarem-se parte de um todo indivisível na paisagem dura do Nordeste africano]. (Tradução nossa)

O fato de retomar homens que servem à Legião Estrangeira remete também ao passado imperialista, onde a Europa – no caso, a França – dominava e explorava as terras africanas. Claire Denis enfatiza insistentemente os corpos desses homens, corpos robustos, de soldados, corpos que trazem as marcas de uma história colonial. Do mesmo modo, vale ressaltar que esses corpos estão atuando numa região extremamente hostil, desértica, são corpos cheios de vigor, mas que parecem apenas estar repetindo exercícios militares de treinamento, são corpos que estão certamente deslocados naquela paisagem árida. Entretanto, esses corpos também parecem, em alguns momentos, se incorporarem à paisagem, como se dela fizessem parte. É interessante perceber como esses corpos se transformam, ao longo do filme, a partir do movimento. No início, os treinos são duros e possuem caráter nitidamente militar. Posteriormente, esses treinos vão adquirindo um sentido de coreografia – ou seja, ainda é um movimento repetido e coletivo –, convertendo-se em uma espécie de dança.

Essa passagem do movimento caracteristicamente militar para o que parece uma coreografia de dança (Figura 44) é marcada também pela música, antes inexistente, e pelos dorsos nus dos legionários. Nesse momento, os corpos parecem harmonizar com a paisagem silenciosa e severa, áspera e bela. “Os homens parecem ser destinados a serem estranhos, figuras deslocadas, mas de alguma forma acolhidos. A paisagem pontua um roteiro com poucos diálogos e atuações contidas” (Lopes, 2012, p.55). O silêncio é quase sempre entrecortado por falas de ordens, os diálogos entre os legionários são raros e curtos.



Figura 44 - BOM TRABALHO - CORPOS EM COREOGRAFIA

Os legionários são homens que compartilham a mesma condição de estar fora de suas pátrias e, ainda, de parecer não estar em pátria alguma, uma vez que aquele poderia ser qualquer deserto, em qualquer região do planeta. A Legião Estrangeira funciona como uma comunidade imaginada. Segundo Anne McClintock (1995, p.353, tradução nossa), “comunidades imaginadas são sistemas de representação cultural através dos quais as pessoas envolvidas imaginam uma experiência de identificação compartilhada em uma comunidade estendida.”⁹⁴ Nesse sentido, os legionários seguem os rituais – treinos militares e trabalhos relativos ao cotidiano, como preparar a refeição, lavar e passar suas roupas etc. – e se utilizam de objetos tangíveis que servem para manter um ideal de nação – tais como a bandeira francesa e as roupas do exército. Porém, nessa comunidade imaginada, apesar de ter encontrado um *lugar* no pós-colonização, o ideal de “Império francês” já não existe, permanecendo apenas essas “formas de verdades ilusórias”.

Não importa onde estão, nem as identidades desses homens, eles se reconhecem como um pelotão, liderado pelo comandante Bruno Forestier (Michel Subor). Cada um desses homens, entretanto, parece guardar um segredo – talvez essa seja uma impressão própria do narrador Galoup –, e é a partir desses segredos, que escondem ciúme, ódio e desejo, que se desenvolve a trama do filme. O próprio comandante Forestier – por quem Galoup tem grande

⁹⁴ No original: “imagined communities are systems of cultural representation whereby people come to imagine a shared experience of identification with an extended community”.

admiração – parece não ter superado sua participação na Guerra da Argélia. Inclusive, esse personagem é uma espécie de retomada do papel vivido pelo ator Michel Subor no filme de Jean-Luc Godard *O pequeno soldado* (*Le petit soldat*, 1960), um comandante insubmisso da Guerra da Argélia. No filme de Denis, ele vive sua rotina de comandante sem maiores aspirações. A relação que o personagem de Denis estabelece com o de Godard, como uma forma de contar o que simbolizaria o futuro do comandante Forestier, também se evidencia na narrativa, pois as primeiras palavras de Galoup em *Bom trabalho* coincidem com as últimas pronunciadas por Bruno Forestier em *O pequeno soldado*.

With actor Michel Subor playing Bruno Forestier more than three decades later, *Beau travail* is a kind of homage to Godard's film. [...] Subor's character is not the only homage to Godard's film, for the very structure of *Beau travail* cites the narrative device of voice-over used throughout *Le petit soldat*. (Mayne, 2005, p.94)

[Com o ator Michel Subor interpretando Bruno Forestier, mais de três décadas depois, *Bom trabalho* é uma espécie de homenagem ao filme de Godard. [...] O personagem de Subor não é a única homenagem ao filme de Godard, na própria estrutura de *Bom trabalho* é citado o dispositivo narrativo da voz em *off* utilizado ao longo de *O pequeno soldado*]. (Tradução nossa)

O filme inicia com uma imagem de figuras iconográficas de militares, pintadas sobre uma superfície que parece um muro. Essa cena coloca o espectador dentro do universo da “comunidade imaginada” de McClintock. O aumento regular de um hino ao som de tambores cria uma atmosfera ritualística, mítica, o mito da nação. Essas imagens trazem à tona dois elementos importantes do filme, a representação do universo masculino – figuras de homens, soldados – e do colonialismo – o hino que eleva ainda mais o mito. Em seguida, há uma cena que mostra uma espécie de boate onde se veem mulheres negras e homens fardados, os legionários. Enquanto as mulheres parecem pertencer a um mesmo povo, ou nação, os homens são distintos entre si fisicamente, aproximando-se identitariamente apenas pelo uniforme. Nesse sentido, Martine Beugnet e Jane Sillars (2014, p.167-168) afirmam que

Those who join the Legion leave their histories behind; they are re-named; their bodies are reshaped through training; they are reclothed in uniformity. The film's visual address repeatedly plays to us this process of fusion that is able to metabolize even the marks of ethnicity. In the scene that opens the movie, the soldiers in uniforms and with shaven heads are contrasted with the local women, shown parading their difference – the hairstyles, the

clothes with their diverse fabric and pattern, varied dances – in front of the nightclub's mirror.

[Aqueles que se juntam à Legião deixam suas histórias para trás; eles ganham novos nomes; seus corpos, nova forma através dos treinos; eles perdem suas roupas para os uniformes. O direcionamento do filme evoca repetidamente esse processo de fusão que é capaz de reduzir até mesmo as marcas da etnia. Na cena que abre o filme, os soldados em uniformes e com as cabeças raspadas são contrastados com as mulheres locais, que exibem suas diferenças – os penteados, as roupas em diferentes estampas e tecidos, as danças variadas – diante do espelho da casa noturna.] (Tradução nossa)

Assim, apesar de serem de diferentes origens e culturas, de falarem diferentes idiomas, nessas cabeças raspadas, no uniforme – ou mesmo nos torsos muitas vezes nus –, as identidades dos legionários se perdem, seus corpos masculinos são reduzidos à sua fisicalidade, materialidade, de modo que todos os corpos parecem iguais, inseridos numa marcha ou numa coreografia que tem como pano de fundo as terras do Djibouti. Essa paisagem, por outro lado, revela nesses corpos sua vulnerabilidade. São corpos masculinos, são corpos fortes, treinados, mas que de algum modo parecem frágeis, pois carregam histórias de trauma – como Sentain, que foi encontrado bebê num vão de escada e desconhece sua família –, de emoções e desejos contidos – como Galoup, que por ciúme toma atitudes que o afastam da Legião definitivamente. Esses corpos armazenam a memória dessas histórias que, por vezes, escapam num olhar, numa reação e, mais raramente, numa fala.

Ainda nessa sequência inicial, uma câmera observa a paisagem pela janela de um ônibus. Uma terra árida, desértica, de pouca vegetação. Dentro do ônibus, os nativos da região, fora dele, um tanque no meio desse cenário desabitado. Em seguida, as sombras de homens que se movimentam na paisagem, na areia com vegetação rasteira e seca. As sombras dos corpos dos legionários enfatizam, mais uma vez, a repressão de suas identidades em função da Legião Francesa, do ideal francês. A câmera, então, leva o espectador até os rostos desses soldados, para que se perceba essa diversidade reprimida. Em seguida, passa para a imensidão do mar – o Mar Vermelho – e sobre as águas começa a aparecer uma mão que escreve. É a mão de Galoup, que parece escrever essas memórias que vêm desordenadamente a sua mente.

Essas imagens-lembranças convergem então para um momento preciso da vida de Galoup: o dia em que um avião francês deixa novos soldados no local onde estavam instalados os legionários, e ele repara na presença de um deles, Gilles Sentain (Grégoire Colin). Galoup descreve Sentain como “um tipo magro, distante, que não tinha motivo para

estar conosco na Legião. Isso foi o que pensei. Senti algo vago e ameaçador tomar conta de mim”. Ao longo do tempo, o ciúme e a inveja de Galoup por Sentain aumentam. Outra forte imagem-lembrança do sargento é quando Sentain salva um colega que se ferira na queda de um helicóptero que fazia exercícios de emergência sobre o mar. O outro homem a bordo não sobrevive. O sangue desses homens, ao se misturar com as águas do Mar Vermelho, remete ao fato de que seus destinos estão inter cruzados com o daquela terra. O heroísmo de Sentain, já renunciado em algumas atitudes, é percebido por Galoup e pelos outros soldados, e fica evidenciado aos olhos do comandante Forestier.

Denis favours ambiguity in the organisation of plot as the film’s traumatic events unfold. In the case of *Beau Travail* Galoup narrates the story with remorse, now able to recognise his unstable emotional state, his obsession with Sentain, and his resulting destructive behaviour, which almost cost the younger officer his life. (Dooley, 2013, p.5)

[Denis proporciona uma ambiguidade na organização da trama com o desdobramento de eventos traumáticos. No caso de *Bom trabalho*, Galoup narra a história com remorso, mas, agora, é capaz de reconhecer o seu estado emocional instável, sua obsessão por Sentain, e o resultado em seu comportamento destrutivo, que quase custou a vida do jovem oficial]. (Tradução nossa)

Há um ritual para o enterro do militar morto (Figura 45). Com uniforme branco e muito bem engomado, os homens desfilam em um cortejo. Galoup revela que, neste dia, “algo esmagador tomou conta de seu coração”. Seu rosto difuso é filmado em *close-up* por uma



Figura 45 - BOM TRABALHO - RITUAL DE ENTERRO MILITAR

câmera trêmula, aproximando o espectador dos pensamentos confusos do sargento. No presente, em Marseille, Galoup relembra esse dia com uma atitude de raiva contida. Lentamente, ele retira o casaco, joga-o energicamente contra o chão e retoma sua postura, contrariado, nitidamente contido. No Djibouti, essa raiva contida é extravasada por Galoup na forma como passa a conduzir os treinos dos soldados. Ele começa a agir em função do seu ciúme em relação a Sentain, punindo os outros homens da Legião, numa tentativa clara de não perder o controle. Nesse momento do filme, os corpos começam a apresentar sua diversidade, suas multiplicidades; eles são masculinos, femininos, heroicos, fortes, graciosos.

O filme revela em Galoup sua dificuldade de controlar seus sentimentos – o que, de certo modo, o distinguirá dos outros legionários – e de negociar com as hierarquias de poder. Ainda, Denis mostra sentimentos erotizados de desejo e poder que pulsam nas veias de Galoup. As tensões relacionadas ao desejo, ao conflito e ao ego masculino vão aumentando no personagem à medida em que são por ele reprimidas. Por que Galoup conta essa sua história, na qual ele não é o homem honrado que espera a Legião? Em um dos retornos do filme ao presente, Galoup afirma que “talvez a liberdade comece com o remorso”. Por meio dessas lembranças, ele parece querer se libertar daquele homem que fora. E confessa:

Agora que tudo já não o é... Aquelas montanhas e desertos são apenas coisas, informação armazenada na minha memória. Agora que percorro esta estrada através do passado, me arrependo de ter sido aquele homem, aquele legionário de mente pouco aberta. O que eu via dos camelos selvagens, dos pastores surgindo do nada? Mulheres em cores brilhantes nos campos de pedra, todas essas imagens?

Galoup foi, então, o homem que propositalmente deixou seu subordinado – parte de uma mesma “família”, a Legião – Gilles Sentain com uma bússola quebrada, sem condições de retornar à base, à deriva na imensidão da paisagem vazia e hostil. Ainda pior, planejou esse fim para Sentain, na tentativa de pôr fim em sua angústia, em seu sentimento de inveja e ódio. Sentain fica, então, à deriva, percorrendo a paisagem na tentativa do retorno. Pouco a pouco seu corpo vai ficando fraco; o sol, o sal, vão consumindo-o. Até que ele aparece estirado às margens do mar, sob o sal e, ao mesmo tempo, sobre o sal (Figura 46). O sal cristalizado no chão também se cristaliza na sua pele. Ele é devorado, consumido pela paisagem. “Quando Sentain, exausto, finalmente para, a imagem da praia cheia de sal onde ele caiu preenche,

literalmente, a tela, sua brancura e uniformidade negam a possibilidade de encontrar qualquer orientação segura” (Beugnet; Sillars, 2014, p.172, tradução nossa).⁹⁵

Essa sequência contrasta com o ideal homoerótico de Sentain, construído anteriormente; ideal mantido através da subjetividade de Galoup e demonstrado por seus desejos reprimidos. Com isso, como apontam Beugnet e Sillars (2014, p.4, tradução nossa) “A autoimagem mítica da legião oferece uma fusão dentro de um ideal coletivo que subsume individualidade e sublima desejo dentro de suas regras duradouras de tradição e disciplina”.⁹⁶



Figura 46 - BOM TRABALHO - O CORPO DE SENTAIN NA TERRA DE SAL

O aparente fim de Sentain – depois ele é encontrado ainda vivo por um grupo de nativos que percorrem as terras cobertas de sal montados em camelos – afasta Galoup de forma definitiva da Legião; após passar pelo Tribunal Militar, o sargento é repatriado por razões disciplinares. Com isso, o filme retorna, pela última vez, ao momento presente, na França, em Marseille, onde Galoup vive num quarto apertado, que lembra uma cela. Exilado, Galoup mantém os hábitos de uma rotina militar. Meticulosamente, forra sua cama, como se obedecesse a um ritual. Deita-se na cama e depois pega uma arma. Em seu peito, uma tatuagem diz “serve à boa causa e morre” (Figura 47).

A câmera foca a tatuagem de Galoup em primeiro plano e percorre parte de seu corpo, mostrando sua mão segurando a arma, repousada no peito. Em primeiríssimo plano, vê-se uma grossa veia que ainda pulsa no braço do sargento, um lembrete do seu coração ainda vulnerável. Essa cena suscita duas questões importantes. A vida de Galoup estaria em suas mãos, ou sua vida só teria sentido dentro da Legião? Desse modo, Denis retoma mais uma vez a questão da instituição da Legião como uma prática colonial, baseada no mito e em valores nacionais que negam qualquer individualidade.

⁹⁵ No original: “When the exhausted Sentain finally stops, the picture of the salt-ridden beach where he has laid down literally fills the screen, its whiteness and sameness denying the possibility of finding any secure orientation”.

⁹⁶ No original: “The legion’s mythical self-image offers fusion within a collective ideal that subsumes individuality and sublimates desire within its enduring rules of tradition and discipline”.



Figura 47 - BOM TRABALHO - TATUAGEM: SERVE À BOA CAUSA E MORRE

É sobre essa imagem de Galoup deitado que se começa a ouvir *The Rhythm of the Night* (Corona). A música vai se tornando cada vez mais alta e o espectador vê o sargento sozinho numa casa noturna, vestido de preto. Ele começa, vagarosamente, a executar alguns movimentos como se fosse dançar, “a música está agora no mais alto volume e a canção se instala enquanto o próprio Lavant parece escutá-la de uma postura interior, à procura do que lhe dará os primeiros impulsos de movimento” (Lorimier, 2014, p.167).⁹⁷ A tensão própria ao personagem de Lavant torna-se mais uma vez evidente no filme. Galoup dança como se executasse um duelo interior. Enérgico, ele salta, dá murros no vazio, rola no chão, se joga para fora do enquadramento. Uma performance intensa que mobiliza corpo e mente. Kath Dooley (2013, p.6) diz que “embora ele comece sua dança solitária aparentemente no controle do seu corpo, seus movimentos tornam-se cada vez mais bizarros e frenéticos até que, finalmente, ele parece ter perdido o controle sobre si mesmo”.⁹⁸ Ela acrescenta que, sobre essa cena não ensaiada, filmada em uma única e longa tomada, Denis comentara em uma entrevista que havia dito a Denis Lavant que se tratava de uma dança entre a vida e a morte (Dooley, 2013). Ainda de acordo do Dooley (2013, p.6), “a cena da dança que se segue pode

⁹⁷ No original: “la musique est maintenant à son plein volume et la chanson s’installe tandis que Lavant, lui, semble plutôt à l’écoute d’une posture intérieure, à l’affût de ce qui lui donnera les premières impulsions de mouvement”.

⁹⁸ No original: “although he begins his solitary dance seemingly in control of his body, his movements become increasingly bizarre and frenetic, until finally, he appears to have lost control of himself.”

ser lida como um raro momento em que o trauma não processado de sua experiência no Djibouti escapa do seu corpo numa série de movimentos frenéticos e descontrolados”.⁹⁹ É nessa cena, então, que o filme termina. Em oposição ao hino e aos soldados uniformizados do início, há agora um homem e sua dança.

Bom trabalho é um filme que faz pouco uso de diálogos, mas que se utiliza de diversas outras formas de expressão, como a dança, a música,¹⁰⁰ a ópera,¹⁰¹ o teatro. O filme chama atenção por sua narrativa explorada pelos enquadramentos, pelo movimento dos corpos, pelos gestos. As imagens reforçam os sentimentos silenciados dos legionários, sobretudo os inscritos nas memórias de Galoup. Desse modo, Denis retrata a Legião como constantemente ameaçada pela sua própria lógica colonialista. Ela evidencia como os corpos desses homens desaparecem na paisagem, incorporam-se a ela, ao seu fundo de areia, de água, de sal, sem deixar vestígios. Claire Denis explora o deserto e os corpos desses homens que se destacam nessa paisagem desértica. E, ao fazer isso, ao contrapor terra e corpos, ela aprofunda a importante questão do pertencimento de um corpo a uma terra, do deslocamento (forçado) dos corpos, da submissão dos corpos à terra. A terra parece governar os corpos,

But the relationship between bodies and earth also signals the constant pull of the organic, the suggestion that this collective body is being reclaimed by the natural world; that, in spite of the routines, always effected to perfection, in spite of the perfect folds of the uniform, the soldiers are at risk of merging with the plants and the rocks as the first dance, entitled the dance of the weeds, exemplifies: the machinery is already being colonised by the sand, and the legionnaires move in the wind like the weeds around them. (Beugnet; Sillars, 2014, p.172)

[Mas a relação entre corpos e terra também sinaliza a atração constante do orgânico, a sugestão de que esse corpo coletivo está sendo recuperado pelo mundo natural; que, apesar das rotinas, sempre realizadas com perfeição, apesar das dobras perfeitas do uniforme, os soldados correm o risco de se fundir com as plantas e as rochas como a primeira dança, intitulada a dança das ervas daninhas, por exemplo: a maquinaria já está sendo colonizada pela areia, e os legionários movem-se ao vento como as ervas daninhas ao redor deles]. (Tradução nossa)

⁹⁹ No original: “the dance scene that follows could be read as a rare moment in which the unprocessed trauma of his experience in Djibouti escapes from his body in a series of uncontrolled frenzied movements”.

¹⁰⁰ *Adia* (de Olivier N’Goma), *Safeway Cart* (de Neil Young), *Simarik* (de Tarkan), *The Rhythm of the Night* (de Corona), *Tourment d’amour* (de Francky Vincent).

¹⁰¹ *Billy Budd* (opéra de Benjamin Britten).

Desse modo, pode-se perceber em Claire Denis uma preocupação em trazer ao cinema o tema da diferença, da identidade, da fronteira. Seu olhar Outro e seu olhar sobre o Outro fazem de seus filmes instrumentos de história e de memória ao resgatar nas imagens e nos personagens a lembrança de um passado colonial de opressão e submissão. Denis faz seu espectador adentrar no universo desses personagens, nas memórias de Galoup e em suas próprias,¹⁰² e, a partir daí, conhecê-los sob um novo ponto de vista, o ponto de vista da imagem em detrimento do ponto de vista do discurso. Denis, na verdade, traz ao espectador a própria imagem cinematográfica como discurso, imagens silenciosas, memórias de sentidos, de sentimentos, em que muitas vezes não se pode alcançar todos os detalhes, todas as nuances e, por vezes, resta ao espectador apenas um espectro dessas imagens-lembranças.

¹⁰² É interessante ressaltar também que esse filme não opera somente através das memórias de Galoup, mas da própria Denis, que, ao escolher as terras do Djibouti, faz um retorno a um dos lugares onde morou durante a infância.

Conclusões

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.

Walter Benjamin

As histórias desses filmes que escolhi como *corpus* da minha pesquisa estão no *entre*, assim como seus personagens, seus espaços, seus diretores e a maior parte de seus atores. Estão no *entre* assim como o próprio cinema, como a linguagem escolhida por Claire Denis e Abdellatif Kechiche para contar essas histórias, suas histórias e as histórias do Outro que com as suas se *entrelaçam*. Estão no *entre* porque não possuem um espaço definido, um local de pertencimento definido, uma identidade única e definida. Estão no *entre*, pois ocupam fronteiras geográficas, culturais, étnicas, políticas, econômicas. E a fronteira, como sabemos, é uma linha imaginária, que limita duas ou mais coisas, ao mesmo tempo em que as aproxima, em que permite o contato entre elas, as trocas, as interferências e mesmo os conflitos. São zonas intersticiais, localizadas em divisas invisíveis – mas, muitas vezes, facilmente identificáveis –, de onde nascem os sujeitos híbridos, multiculturais, interculturais.

Homi Bhabha afirma que “os embates acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade” (2007, p.21), realinhando as fronteiras às quais estamos habituados. Quando falamos dessas fronteiras no cinema, ampliamos seu conceito para a perspectiva de Andréa França, uma fronteira que vai para além das físicas ou geográficas, mas que trata “da terra como imagem em movimento e imaginário de um *mesmo*, de um mundo possível, com todas as diferenciações que internamente possibilita” (França, 2003, p.22). A linguagem cinematográfica possibilita a fronteira entre o real e o imaginário, uma vez que o cinema “está *entre* aquilo que diz respeito à realidade, a um estado de coisas histórico, e aquilo que é pura intensidade, uma materialidade sensível – ora luz, ora sombra – formada e determinada” (França, 2003, p.22).

Com o resgate histórico que fizemos, observamos que

O cinema é o lugar em que, desde seu início, a possibilidade de colocar em operação a máquina do imaginário, e interpretá-la como sujeito, caminhou junto com a promessa de conhecer terras distantes. Neste momento inicial, importava o fascínio pela possibilidade de deslocar-se por diferentes terras (os filmes de Louis Lumière), experimentar outras modalidades de tempo, promover não só *vistas*, paisagens e *atualidades*, como promover também o próprio aparato cinematográfico como instrumento científico-industrial que funciona no atravessamento de fronteiras (do espaço e do tempo), no sobrevoo do mundo. (França, 2003, p.24, grifos do autor)

Em outras palavras, o dispositivo da câmera operou – e segue operando – em atravessar fronteiras, do espaço e do tempo. As múltiplas formas de expressão que possui o cinema fazem dele, provavelmente, o meio midiático que trabalha mais intensamente com o imaginário do espaço, do território e da terra. Assim, o cinema torna-se lugar de identificação, criando novos espaços a partir dos quais podemos pensar e situar novas relações. Além disso, pensar a experiência estética de uma obra enquanto fenômeno comunicacional implica considerar as articulações discursivas que dizem respeito a como esses filmes traduzem em suas narrativas a experiência contemporânea. Segundo Jean-Louis Comolli, “‘Em face da história’, o cinema, portanto, já opera na história, já é história em vias de se fazer traço visível, arquivo, espetáculo” (Comolli, 2015, p.168). O cinema, então, está no *entre* ao operar na fronteira do real com o imaginário, ao falar do real por meio do imaginário; “longe de ‘refletir’ determinado acontecimento, situação, ação ou realidade dada, o filme os constrói (quando não os suscita); ele os produz enquanto eventos filmicos, realidades filmadas” (Comolli, 2015, p.168).

Na perspectiva do intercultural, percebemos a realização dessas possibilidades do cinema. E, mais ainda, compreendemos que, para diretores como Denis e Kechiche, o cinema, enquanto campo midiático, torna-se um instrumento para viajar através da história, da memória individual e coletiva, de modo a construir novos discursos. “No cinema intercultural, alguns diretores tentam transformar o discurso para além da representação, da experiência e do conhecimento do mundo” (Moura, 2010, p.54). Desse modo, esses cineastas promovem ao espectador uma “experiência e um contato com a coisa em si, sem recurso de diálogo ou de roteiro” (Moura, 2010, p.54). O espectador deixa de ser observador, consumidor de um produto midiático, e passa para o outro lado da fronteira – da linha que o limita com o filme –, ele se torna sujeito envolvido na relação com o filme. Esse espectador tem um lugar inscrito na *mise-en-scène* do filme. Ele é o “eu” e o “outro” ao mesmo tempo.

Ao encenar, fabricar e representar a história (Comolli, 2015, p.168), o cinema se inscreve em seu próprio espaço-tempo. Ele torna a história presente, a transforma, possibilita sua recomposição, a partir das frestas que abre, na memória e na história. Portanto, o cinema é um instrumento de identidade e memória, e também é identidade e memória. “O cinema fabrica o mundo, primeiro tempo – em seguida, o substitui” (Comolli, 2015, p.203). Nesse sentido, Ella Shohat e Robert Stam afirmam que as

Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais. Filmes que representam culturas marginalizadas de um modo realista, mesmo que não se refiram a qualquer incidente histórico específico, ainda assim possuem bases factuais implícitas. (2006, p.263)

Os filmes de Denis e Kechiche constituem um tipo de gesto cinematográfico que aproxima as experiências dos objetos, dos corpos, dos espaços. Eles inscrevem e assinalam novas possibilidades de pensar a história, ou, ainda, as histórias, no plural. Essas obras, como vimos, propõem “contranarrativas” e “contraverdades” informadas por uma perspectiva anticolonialista: recuperando e reforçando eventos do passado – *Chocolat* e *Vênus negra* –; articulando o passado como causa de conflitos do presente – *A esquiva* e *Minha terra África* –; reinscrevendo e repensando as identidades – *O segredo do grão* e *35 doses de rum* –; provendo uma discussão sobre as relações, tendo em vista as histórias de opressão – *Azul é a cor mais quente* e *Bom trabalho*. Todos esses filmes possuem em comum o fato de estarem completamente imersos em um mundo moldado e definido pelo pós-colonial, a pós-colonização e a descolonização. Claire Denis afirma, em uma entrevista sobre seu papel de cineasta, que o desejo de fazer um filme é o desejo de olhar os outros, o Outro (Denis apud Mayne, 2005, p.33). Embora também percebamos que por meio desse processo perpassam o olhar sobre si mesmo, que forma o olhar sobre o Outro, e o olhar para o Outro, que modifica o olhar sobre si mesmo. É o *Aqui e acolá*, de Godard e Miéville. Compreender o lá para entender o aqui.

Nesse sentido, Claire Denis e Abdellatif Kechiche realizam um trabalho fronteiriço, criam um diálogo entre o “eu” e o “outro”, entre passado e presente, entre colonialismo e pós-colonialismo. Como afirma Bhabha,

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia de novo

como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (Bhabha, 2007, p.27)

Portanto, podemos perceber o conjunto de filmes desse trabalho como imagens e narrativas que contribuem para a construção e a consolidação da identidade francesa contemporânea. Uma identidade cultural marcada por uma multiplicidade étnica, racial, social. Entretanto, são filmes que abordam o multiculturalismo de um ponto de vista crítico ao modelo eurocêntrico, trazendo experiências que redimensionam novos territórios, novas fronteiras. Claire Denis e Abdellatif Kechiche, ao trazerem à tona seus olhares interculturais, ao transitarem entre culturas – especialmente entre as culturas francesa e norte-africana –, redimensionam também novas formas de produção e percepção da imagem cinematográfica. Esses filmes alcançam a dimensão das transformações das relações geradas pelos trânsitos globais e a intensidade que alcançaram no contemporâneo. Arjun Appadurai (2010, p.10, tradução nossa) afirma que “as esferas públicas diaspóricas que tais encontros criam não são mais pequenas, marginais ou excepcionais”.¹⁰³ Para ele, essas esferas são parte da dinâmica cultural da vida urbana na maioria dos países e continentes onde a migração e a mediação de massa estabelecem um novo sentido do global como moderno e do moderno como global (Appadurai, 2010, p.10).

As tensões e opressões, observadas nos filmes entre distintas culturas, legitimam o discurso pessoal dos personagens e dos cineastas, um discurso marcado por um posicionamento identitário e político. Concluímos, a partir das análises, que esses discursos são capazes de romper certas barreiras que inscrevem as histórias dos povos, das comunidades, ou de indivíduos oprimidos, segundo o ponto de vista dos opressores. Portanto, eles articulam a linguagem cinematográfica com identidade, história e memória. Comolli diz que “o que se filma, pois, é sempre uma relação real entre duas presenças, relação entre aquele que é filmado e aquele que filma” (2015, p.177). Diríamos que, no caso de Denis e Kechiche, há uma relação entre três presenças, pois podemos incluir nessa relação também o espectador. Ao realizar um cinema de sentidos (Marks, 2000), esses filmes projetam para fora da cena um olhar, um som, um cheiro, um sabor, uma história, uma memória. Nesse momento, uma ausência se faz presente na percepção do espectador. Ele não sente

¹⁰³ No original: “the diasporic public spheres that such encounters create are no longer small, marginal, or exceptional”.

efetivamente o sabor e o cheiro do cuscuz em *O segredo do grão*, por exemplo, mas ele o percebe por meio de uma articulação de sentidos, “recriando comunidades africanas diaspóricas através das memórias do cheiro e do gosto e dos rituais de cozinha” (Marks, 2000, p.110, tradução nossa).¹⁰⁴

Sob essa perspectiva, o cinema intercultural nos leva a compreender os filmes de Denis e Kechiche como dispositivo de memória, uma vez que, para Bergson (2011), toda percepção já é memória. Nesse sentido, se o mundo material consiste em imagens que atuam e reagem umas sobre as outras (Bergson, 2011), as memórias, enquanto imagens-lembranças, também. Ainda, a memória é o local de encontro entre passado e presente, onde o presente é percebido como consequência do passado e onde o passado é revisitado a partir das relações estabelecidas no presente. Desse modo, ao trazerem à tona essas histórias e as memórias a elas relacionadas, esses filmes constituem imagens que se acrescentam às histórias já conhecidas ou consolidadas, deslocando as narrativas estabelecidas, promovendo novas perspectivas e novos olhares, que contribuem para uma compreensão mais ampla da sociedade francesa contemporânea. Eles evidenciam as tensões entre desterritorialização e reterritorialização (García Canclini, 2008), próprias do *descolamento-ajustamento* e reformulam os conceitos de “nação”, “terra”, “pertencimento”, reforçando, e até inventando, novos espaços de identificação.

Fica evidente nos corpos que ocupam esses filmes que, no mundo de hoje, como afirma Said, “ninguém é mais *uma* coisa só” (2011, p.510). Ou seja, os rótulos – negro, mulher, árabe, *beur* etc. – são apenas pontos de partida que, “seguindo-se uma experiência concreta, mesmo que breve, logo ficam para trás” (Said, 2011, p.510). Desse modo, fica claro nos filmes o que Said descreve como o pior e mais paradoxal legado do imperialismo que, ao consolidar a mescla de culturas e identidades em uma escala global, permitiu “que as pessoas acreditassem que eram, apenas, sobretudo, exclusivamente brancas, pretas, ocidentais ou orientais.” (Said, 2011, p.510). Percebemos, a partir dessas obras, um mundo localizado entre o velho e o novo, entre antigas e novas formas de pensar a identidade. Esse *entre*, como vimos, expressa tensões, irresoluções, contradições, que ficam explícitas no desenvolvimento das análises dos filmes. Denis e Kechiche parecem querer não apenas revelar e reforçar essas tensões, irresoluções e contradições, mas relacionar seu espectador a elas. Said nos diz que “o pensamento e a experiência moderna têm nos ensinado a ser sensíveis ao que está envolvido na representação, no estudo do Outro” (Said, 2007, p.435-436). Isso parece de fato ser uma

¹⁰⁴ No original: “recreating African diasporic communities through memories of smell and taste and rituals of cooking”.

preocupação dos diretores aqui estudados. Há neles um claro desejo de pensar o Outro sendo, também, mesmo que em diferentes aspectos, Outro.

Assim, esses filmes levaram-me a alguns lugares. Lugares familiares, terras estrangeiras, lugares-imagens que se somam e se perdem em mim, como espectadora e como pesquisadora dessas imagens. Os corpos resistentes que ocupam essas imagens articulam uma memória sensória que, por vezes, não consegui definir, apenas perceber. A aventura por essas paisagens transculturais nos coloca como Outro, nos faz compreender o desejo do Outro, seus conflitos, sua possível história. São filmes sobre contemplação, mas, sobretudo, sobre contato, encontro. Então, concluo esta parte da aventura com as palavras de Frantz Fanon:

Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos.

Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro, seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraíndo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu. (Fanon, 2008, 103)

Referências bibliográficas

ABDALLAH, Mogniss H. *Mais qu'est-ce que la Marche pour l'Égalité ?* Bref rappel historique. Mar. 2000. Disponível em: < <http://1libertaire.free.fr/Mogniss39.html> >. Acesso em: 10 Set. 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexão sobre as origens e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Catarina. *As fronteiras da representação – imagens periféricas no cinema francês contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2014.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large*. Londres: University of Minnesota Press, 2010.

ASIBONG, Andrew. Claire Denis's Flickering Spaces of Hospitality. *L'Esprit Créateur*, v.51, n.1, p.154-167, 2011. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/esp/summary/v051/51.1.asibong.html>>. Acesso em: 10 Set. 2016.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora, 2008.

BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In. YOEL, G. (Org.). *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Orgs). *Filmes da África e da diáspora – objetos de discursos*. Salvador: Edufba, 2012.

BAMBA, Mahomed. Jean-Rouch: cineasta africanista? In: *Devires – Cinema e Humanidades*. v.6, n.1, p.92-107. Belo Horizonte: Fafich, 2009.

_____. O cinema na África: dos contos ancestrais às mistificações cinematográficas. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERGHAHN, Daniela; STERNBERG, Claudia. *European Cinema in Motion*. Migrant and diasporic film in contemporary Europe. Nova York: Palgrave, 2010.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEUGNET, Martine; SILLARS, Jane. Beau travail: Time, Space and Myths of Identity. *Studies in French Cinema*, v. 1, n.3, p.166-173, Jan. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1386/sfci.1.3.166>>. Acesso em: 10 Set. 2016.

BEUGNET, Martine. *Cinema and Sensation (French Film and the Art of Transgression)*. Illinois: SIU Press, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

BLOOM, Peter. Beur cinema and the politics of location: french immigration politics and the naming of a film movement. In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert (Eds). *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick/ New Jersey/ Londres: Rutgers University Press, 2003.

BORTZMEYER, Gabriel. La vie d'Adèle : Chapitre 1 et 2, Abellatif Kechiche. *Débordements*, 14 Out. 2013. Disponível em: <<http://www.debordements.fr/spip.php?article218>>. Acesso em: 10 Set. 2016.

BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana. J'ai pas sommeil e code inconnu: violência e a imunização dos espaços transnacionais. In: BRANDÃO, Alessandra., CORSEUIL, Anelise.; LIRA, Ramayana. (Orgs). *Cinema, globalização, transculturalidade*. Blumenau: Nova Letra, 2013.

BENNET, Ray. The Secret of the Grain (La graine et le mulet). *The Hollywood Reporter*. 9 Abr. 2007. Disponível em: < <http://www.hollywoodreporter.com/review/secret-grain-la-graine-le-15795>>. Acesso em: 10 Set. 2016.

CADÉ, Michel. Hidden Islam: The role of the religious in beer and banlieue cinema. In DURMELAT, Sylvie; SWAMY, Vinay. *Screening Integration – Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*. Londres: University of Nebraska Press, 2011.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Le cinéma et son langage*. Paris: Éditions de Vive Voix, 2005.

CHATEAU, René. *Le cinema français sous l'occupation*. Paris: Éditions René Château, 1995.

COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. In: YOEL, G. *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2008.

CUVIER, George. *Recherches sur les ossements fossiles*, v.1, Paris, Deterville, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Coleção Cinema I. Lisboa, Assírio e Alvim, 2009.

_____. *A imagem-tempo*. Coleção Cinema II. São Paulo, Brasiliense, 2005.

DENNISON, Stephanie (Org). *World Cinema – as novas cartografias do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus, 2013.

DOOLEY, Kath. Foreign Bodies, Community and Trauma in the Films of Claire Denis: Beau Travail (1999), 35 Rhums (2008) and White Material (2009). *Screening the past*. Set. 2013. Disponível em: <<http://www.screeningthepast.com/2013/09/foreign-bodies-community-and-trauma-in-the-films-of-claire-denis/>>. Acesso em: 10 Set. 2016.

DUDLEY ANDREW, James. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

DURMELAT, Sylvie; SWAMY, Vinay. *Screening Integration – Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*. Londres: University of Nebraska Press, 2011.

ESPOSITO, Claudia. Ronsard in the Metro: Abdellatif Kechiche and the Poetics of Space. *Studies in French Cinema*, v.11, n.3, p.223-234, Jan. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1386/sfc.11.3.223_1>. Acesso em: 10 Set. 2016.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. In: *Devires –*

Cinema e Humanidades. v.6, n.1, p. 12-29. Belo Horizonte: Fafich, 2009.

_____. JR ou a vida sonhada. In: *Devires – Cinema e Humanidades*. v.6, n.1, p. 30-33. Belo Horizonte: Fafich, 2009.

FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos*. Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.

GARDE-HANSEN, Joanne; HOSKINS, Andrew; READING, Anna. *Save As... Digital Memories*. Palsgrave Macmillan, Nova Iorque, 2009.

GUNERATNE, Anthony; DISSANAYAKE, Wimal. (Orgs.) *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003a.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003b.

HARGREAVES, Alec G. From “Ghettoes” to Globalization: Situating Maghreb-French Filmmakers. In DURMELAT, Sylvie; SWAMY, Vinay. *Screening Integration – Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*. Londres: University of Nebraska Press, 2011.

HAYWARD, Susan. Claire Denis's “Post-colonial” Films and Desiring Bodies. *L’Esprit Créateur*, v.42, n.3, p.39-49, 2002. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/article/264865>>. Acesso em: 10 Set. 2016.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural – reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Espaço e imagem*. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

JEANCOLAS, Jean Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris: Armand Colin, 2011.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens no cinema*. São Paulo: Senac, 2009.

KILBOURN, Russel J. A. *Cinema, Memory, Modernity. The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. Nova York/Londres: Routledge, 2010.

KLINE, Jefferson T. *Unraveling French Cinema: From L'Atalante to Caché*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2010.

LOPES, Denilson. *A delicadeza. Estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UNB, 2007.

_____. *No coração do mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2012.

_____. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

LORIMIER, Julie. De la danse comme révélateur: Denis Lavant dans *Beau travail*. *24 Images*, n.167, p.30-31, 2014. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/71889ac>>. Acesso em: 10 Set. 2016.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2008.

MARIE, Michel. Os últimos 20 anos do cinema francês. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

MARIVAUX, Pierre. *La vie de Marianne*. Paris: Poche, 2007.

MARKS, Laura. A memória das coisas. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

_____. *The Skin of the Film*. Londres: Duke University Press, 2000.

MAROH, Julie. *Le bleu est une couleur chaude*. Grenoble: Glénat, 2013

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo Francês. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2008.

MAULE, Rosanna. A dialética da identidade transnacional e o desejo feminino em quatro filmes de Claire Denis. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

MAYNE, Judith. *Contemporary film directors – Claire Denis*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

MCCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather*. New York: Routledge, 1995.

MILLER, Toby; STAM, Robert. *A Companion to Film Theory*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2003.

MOGNISS H., Abdallah. *J'y suis, j'y reste!* Les luttes de l'immigration depuis les années 60. Paris: Éditions Reflex, 2000.

MOURA, Hudson. Le cinema émergent et ses pratiques interculturelles. In: *8 Colloque Brésil-France*. Institut de la Communication et des Médias (Université Stendhal), Grenoble, 29-30 Set. 2006. Disponível em: <http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2006-supplement/MOURA-Hudson/home.html>. Acesso em: 20 Abr. 2012.

_____. O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

MRABET, Emna. Contestation et défense des droits humains chez les cinéastes Abdellatif Kechiche et Rabah Ameur-Zaïmeche. *Studies in French Cinema*, v.14, n.2, p.119-131, 2014. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14715880.2014.910985>>. Acesso em: 10 Set. 2016.

MUNRO, Jenny. Denis, Caven, Fassbinder: Reading performance intertextuality in 35 Rhums (2008). *Studies in French Cinema*, v.13, n.1, p.61-74, Mar. 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1386/sfc.13.1.61_1>. Acesso em: 10 Set. 2016.

NAFICY, Hamid. *An accent tend cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

_____. Situando o cinema com sotaque. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

NDIAYE, Pap. *La condition noire*. Essai sur une minorité française. Paris: Calmann-Lévy, 2008.

NORINDR, Panivong. The cinematic practice of a “cinéaste ordinaire”: Abdellatif Kechiche and french political cinema. *Contemporary French and Francophone Studies*. v.16, n.1, p.55-68, 2012. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17409292.2012.638845>>. Acesso em: 10 Set. 2016.

PALMER, Tim. *Brutal Intimacy – Analyzing Contemporary French Cinema*. Nova York: Wesleyan, 2011.

POWRIE, Philip; READER, Keith. *French Cinema: A Student's Guide*. Londres, Bloomsbury Academic, 2003.

RAMOS, Fernão P. (Org). *Teoria contemporânea do cinema*. v.I. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. “Il est arrivé quelque chose au réel.” *Cahiers du Cinéma*, n.545, p.62–63, Set. 1995.

_____. *Estética e política*. A partilha do sensível. Porto: Dafne, 2010.

REIS, Levilson. An ‘Other’ Scene, an ‘Other’ Point of View: France's Colonial Family Romance, Protée's Postcolonial Fantasies and Claire Denis' ‘Screen’ Memories. *Studies in European Cinema*, v.10, n.2-3, p.119-131, Set. 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1386/seci.10.2-3.119_1>. Acesso em: 10 Set. 2016.

ROUCH, Jean. Sobre Alberto Cavalcanti e Jorge Bodansky. In: *Devires – Cinema e Humanidades*. v.6, n.1, p. 34-39. Belo Horizonte: Fafich, 2009.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SANTIAGO, Silviano. *The Space in-Between*. Essays on Latin American Culture. Londres: Duke University Press, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert (Eds). *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick/ New Jersey/ Londres: Rutgers University Press, 2003.

_____. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. Fanon, Algeria, and the Cinema: the politics of identification. In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert (Eds). *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick/ New Jersey/ Londres: Rutgers University Press, 2003.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

_____. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

TARR, Carrie. Class acts: education, gender, and integration in recent french cinema. In DURMELAT, Sylvie; SWAMY, Vinay. *Screening Integration – Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*. Londres: University of Nebraska Press, 2011.

_____. *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

VERTOV, Dziga. In: ROUCH, Jean. Grande Albert, o “cine-mágico”. *Devires – Cinema e Humanidades*. v.6, n.1, p.38. Belo Horizonte: Fafich, 2009.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia – seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Filmografia (em ordem alfabética)

35 rhums [35 doses de rum] (Claire Denis, 2008)

À propos de Nice [A propósito de Nice] (Jean Vigo, 1930)

Accident d'automobile (Auguste e Louis Lumière, 1903)

Annabelle Butterfly Dance (Dickson, 1895)

Arrivée d'un train à Perrache (Auguste e Louis Lumière, 1896)

Arrivée du train en garre de la Ciotat (Auguste e Louis Lumière, 1895)

Banshun/Pai e filha (Yasujiro Ozu, 1949)

Barque sortant du port (Auguste e Louis Lumière, 1895)

Baton rouge (Rachid Bouchareb, 1985)

Beau travail [Bom trabalho] (Claire Denis, 1999)

Berlin: Panoptikum – Fredrichstrasse (Auguste e Louis Lumière, 1896)

Beur, blanc, rouge (Mahmoud Zemmouri, 2006)

Brooklyn: Fulton Street (Auguste e Louis Lumière, 1896)

Caché (Michael Haneke, 2005)

Chocolat (Claire Denis, 1998)

Chouchou [Xuxu] (Merzak Allouache, 2002)

Chronique d'un été [Crônica de um verão] (Edgar Morin e Jean Rouch, 1961)

Constantinople: Panorama de la Corne d'Or (Auguste e Louis Lumière, 1897)

Danse serpentine (Auguste e Louis Lumière, 1896)

Démolition d'un mur (Auguste e Louis Lumière, 1896)

Enfants annamites ramasant des sapèques devant la Pagode des dames (Auguste e Louis Lumière, 1902)

Enfants jouant aux biles (Auguste e Louis Lumière, 1896)

Entr'acte (René Clair, 1924)

Entre les murs [Entre os muros da escola] (Laurent Cantet, 2008)

Entre nos mains (Mariana Otero, 2010)

Exils [Exílios] (Tony Gatlif, 2004)

Fièvre (Louis Delluc, 1921)

Hiroshima mon amour [Hiroshima meu amor] (Alain Resnais, 1959)

I Want to Go Home [Quero ir para casa] (Alain Resnais, 1989)

Ici et ailleurs [Aqui e acolá] (Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, 1976)

Inch'Allah dimanche (Yamina Benguigui, 2001)

Indigènes [Dias de Glória] (Rachid Bouchareb, 2006)

Inguélézi (François Dupeyron, 2004)

J'accuse (Abel Gance, 1919)

Jaguar (Jean Rouch, 1967)

L'année dernière à Marienbad [O ano passado em Marienbad] (Alain Resnais, 1961)

L'argent (Marcel l'Herbier, 1928)

L'Atalante [O Atalante] (Jean Vigo, 1934)

L'esquive [A esquivia] (Abdellatif Kechiche, 2003)

L'homme orchestre (George Méliès, 1900)

L'Impressionniste fin de siècle (George Méliès, 1899)

L'une chante, l'autre pas [Uma canta, a outra não] (Agnès Varda, 1977)

La chienne [A cadela] (Jean Renoir, 1931)

La chute de la maison Usher [A queda da casa Usher] (Jean Epstein, 1928)

La faute à Voltaire [A culpa é de Voltaire] (Abdellatif Kechiche, 2000)

La femme de nulle part (Louis Delluc, 1922)

La fille de l'eau (Jean Renoir, 1925)

La graine et le mulet [O segredo do grão] (Abdellatif Kechiche, 2007)

La grande illusion [A grande ilusão] (Jean Renoir, 1939)

La haine [O ódio] (Mathieu Kassovitz, 1995)

La Marseillaise (Jean Renoir, 1938)

La petite Jérusalem [A pequena Jerusalém] (Karin Albou, 2005)

La pointe courte (Agnès Varda, 1956)

La question humaine [A questão humana] (de Nicolas Klotz, 2007)

La règle du jeu [A regra do jogo] (Jean Renoir, 1937)

La règle du jeu [A regra do jogo] (Jean Renoir, 1939)

La Religieuse [A Religiosa] (Jacques Rivette, 1966)

La sortie de L'usine [A saída da fábrica] 1895 (Auguste e Louis Lumière, 1895)

La Sourriante Madame Beudet (Germaine Dulac, 1923)

La vie d'Adèle [Azul é a cor mais quente] (Abdellatif Kechiche, 2013)

La vie est à nous (Jacques Becker, 1936)

Le bonheur (Marcel l'Herbier, 1935)

Le collier de la reine (Gaston Ravel, 1929)

Le crime de Monsieur Lange [O crime de Monsieur Lange] (Jean Renoir, 1935-36)

Le débarquement du congrès de photographie à Lyon (Auguste e Louis Lumière, 1895)

Le petit soldat [O pequeno soldado] (Jean-Luc Godard, 1960)

Le silence (Louis Delluc, 1920)

Le squelette joyeux (Auguste e Louis Lumière, 1897)

Le thé à la mente (Abdelkrim Bahloul, 1984)

Le thé au harem d'Archimède (Mehdi Charef, 1985)

Le village de Namo, Panorama pris d'une chaise à porteur (Auguste e Louis Lumière, 1900)

Le voyage à la lune (Georges Méliès, 1902)

Leçon de boxe (Auguste e Louis Lumière, 1895)

Les glaneurs et la glaneuse [Os catadores e eu] (Agnès Varda, 2000)

Les maîtres fous [Os mestres loucos] (Jean Rouch, 1955)

Les perles de la couronne [As pérolas da coroa] (Sacha Guitry, 1937)

Les quatre cents coups [Os incompreendidos] (François Truffaut, 1959)

Les statues meurent aussi [As estátuas também morrem] (Alain Resnais, 1953)

Lions Love (Agnès Varda, 1969)

Lions, Jardin zoologique de Londres (Auguste e Louis Lumière, 1895)

Loin du Viêtnam [Longe do Vietnã] (Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda e Claude Lelouch, 1967)

Mater Dolorosa (Abel Gance, 1917)

Minha terra África (Claire Denis, 2009)

Moi, un noir [Eu, um negro] (Jean Rouch, 1958)

Mon oncle d'Amérique [Meu tio da América] (Alain Resnais, 1980)

Nanook of the North [Nanook do Norte] (Jean Rouch, 1922)

Napoléon (Abel Gance, 1927)

Negres aschantis: danse du sabre II (Auguste e Louis Lumière, 1897)

Néron essayant des poisons sur des esclaves (Auguste e Louis Lumière, 1896)

Nuit et brouillard [Noite e neblina] (Alain Resnais, 1955)

Orfeu Negro [Orfeu do Carnaval] (Marcel Camus, 1959)

Porte de Lilas [Por ternura também se mata] (René Clair, 1957)

Repas de bébé (Auguste e Louis Lumière, 1895)

Ressources humaines [Recursos humanos] (Laurent Cantet, 2000)

Russia: Moscow, Rue Tverskaïa (Auguste e Louis Lumière, 1896)

Sans toi, ni loi [Sem teto, sem lei] (Agnès Varda, 1985)

Sous les toits de Paris [Sob os tetos de Paris] (René Clair, 1930)

Taris (Jean Vigo, 1931)

The Birth of a Nation [O nascimento de uma nação] (David Griffith, 1915)

The Great Train Robbery (Edwin Porter, 1903)

The Jazz Singer (Alan Crossland, 1927)

Trois huit (Philippe Le Guay, 2001)

Trouble every day (Claire Denis, 2001)

Un homme de tête (George Méliès, 1898)

Veille d'armes (Marcel l'Herbier, 1935)

Venise: Panoram du Grand Canal pris d'un bateau (Auguste e Louis Lumière, 1897)

Venus noire [Vênus negra] (Abdellatif Kechiche, 2010)

Vue prise d'une baleinière en marche (Auguste e Louis Lumière, 1901)

Welcome [Bem-vindo] (Philippe Lioret, 2009)

White Material [Minha terra África] (de Claire Denis, 2009)

Zéro de conduite [Zero em comportamento] (Jean Vigo, 1933)