



AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
IMAGENS PERIFÉRICAS NO CINEMA FRANCÊS CONTEMPORÂNEO

Catarina Andrade

Recife
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
IMAGENS PERIFÉRICAS NO CINEMA FRANCÊS CONTEMPORÂNEO

Catarina Andrade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, sob orientação da Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon.

Recife
2010

Andrade, Catarina

**As fronteiras da representação: imagens
periféricas no cinema francês contemporâneo /
Catarina Andrade. – Recife: O Autor, 2010.**

117 folhas. : il., fig.

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2010.**

Inclui bibliografia.

**1. Comunicação de massa. 2. Cinema - França.
3. Identidade. 4. Multiculturalismo. I. Título.**

**659.3
302.23**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE
CAC2010-52**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora do Trabalho: Catarina Amorim de Oliveira Andrade

Título: *“As fronteiras da representação – Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo”*.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Professora Dra. Ângela Freire Prysthon.

Banca Examinadora:



Ângela Freire Prysthon



Paulo Carneiro da Cunha Filho



Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis

Recife, 26 de fevereiro de 2010.

Aos que acreditam na delicadeza dos seus sonhos e a
partir deles se renovam.

Agradecimentos

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

A Bruno pela paciência e pelo apoio incondicional.

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

A professora, orientadora e amiga Ângela Prysthon que sempre incentivou minhas aspirações acadêmicas.

Aos professores Paulo Cunha, Felipe Trotta, Vinay Swamy e Joseph McGonagle pelos incentivos.

Aos colegas, professores e funcionários do PPGCOM por estarem ao meu lado, tornando esses dois anos mais agradáveis e felizes.

Aos alunos da disciplina 'Cinema, Cultura e Identidade' com os quais pude compartilhar conhecimento.

Aos amigos Anne-Sophie Lahalle, Frederico Navarra, Bruno Cruz, Alexandre Lemos, Rafael de Paula, Fernanda Martins, Sérgio Rayol, Maíra Cardoso, Gabriela Leite, Ubirajara Lucena, Heron Formiga, Fábio Ramalho, Sylvia Campos, Luana Poroca, Rafaela Cristófoli, Felipe Cavalcanti, Allyson Carvalho, Júlia Barbosa, Gleyce Kelly, Fernando Costa, Fábio Hazin, Taís Moraes, Marcelo Pedroso, além de tantos outros, que estão sempre por perto e, mesmo na ausência, se fazem presentes.

Resumo

Este trabalho pretende investigar a presença e as diferentes formas de representação dos grupos socialmente marginalizados no cinema francês contemporâneo. Para isso, procuro entender 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.

É evidente que, se as sociedades se transformam, os indivíduos 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 e/ou a necessidade de deslocar-se contribuem fortemente para a formação de comunidades multiculturais, multirraciais, sincréticas e, portanto, de sujeitos híbridos, expostos a diferentes culturas, pátrias, hábitos alimentares, religiões.

Essas periferias “cosmopolitas”, portanto, têm sido foco de reportagens, em impressos e na televisão, de obras literárias e cinematográficas. Dessa forma, decidi tomar o cinema francês contemporâneo como base dessas reflexões, por acreditar que a produção abordando as camadas subalternas aumentou consideravelmente na França nas duas últimas décadas, o que resultou em expressivos filmes como *O Ódio* (Mathieu Kassovitz, 1995), *A cidade está tranquila* (Robert Guédiguian, 2000), *A Esquiva* (Abdellatif Kechiche, 2004), *Dias de Glória* (Rachid Bouchareb, 2006), analisados neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: cinema francês, subalternidade, diáspora, pós-colonialismo, multiculturalismo, identidade.

Abstract

This work aims to study the presence and the different forms of representation of marginalized groups in French contemporary cinema. I look then to understand the social, political, cultural and aesthetical transformations in the contemporary world as well as its complex structure, characterized by the emergence of multicultural societies, diasporic subjects, the dilution of boundaries, as well as by the arising of the so-called post-modern man. This man – essentially a product of a post-colonial world process (the diasporas) – is one who is in quest of his own cultural identity and who is constantly interacting with new cultures, trying to adapt his identities to new realities.

It is clear that, if societies change, individuals will change too, and they will establish new forms of relationships with one another, and these relationships will be as complex as the place they inhabit. Besides that, the easiness and/or the need for moving on contribute to the arising of multicultural, multiracial and syncretic communities, and therefore to the coming up of hybrid subjects, who are exposed to different cultures, homelands, feeding habits and religions.

These “cosmopolitan” peripheries, then, have been the focus of many documentaries, both in printed press and television, and have inspired literary and cinematographic works. This way, I’ve decided to choose French contemporary cinema as the object of my reflections, considering that the production concerning the lower classes has considerably increased in the last two decades, resulting in important films such as *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), *La ville est tranquille* (Robert Guédiguian, 2000), *L’Esquive* (Abdellatif Kechiche, 2004), *Indigènes* (Rachid Bouchareb, 2006), which are analyzed in this work.

KEY-WORDS: French cinema, subalternity, diaspora, post-colonialism, multiculturalism, identity.

ÍNDICE

Introdução	8
-------------------	---

Primeira Parte: Do Contexto

1. SUJEITOS DIASPÓRICOS NAS TELAS DO MUNDO PÓS-COLONIAL GLOBALIZADO	19
---	----

2. DESCORTINANDO O EUROCENTRISMO E O ORIENTALISMO	27
---	----

3. AS TENSÕES DO CINEMA REPRESENTADO SOB AS LINHAS INVISÍVEIS DAS FRONTEIRAS	34
--	----

Segunda Parte: Dos filmes

4. ERA UMA VEZ UMA SOCIEDADE EM QUEDA	47
---------------------------------------	----

5. ENCONTRO ENTRE PASSADO E PRESENTE	65
--------------------------------------	----

6. ESQUIVAS	82
-------------	----

7. PEQUENAS HISTÓRIAS DE UMA CIDADE	96
-------------------------------------	----

Considerações Finais	111
-----------------------------	-----

Referências	115
--------------------	-----

Introdução

A partir da década de 1990 é possível perceber na produção cinematográfica francesa um maior apreço pela representação das classes marginalizadas, especialmente quando essa é constituída pelos imigrantes diaspóricos e seus descendentes. O olhar de diversos cineastas se voltou para a periferia, não pela primeira vez no cinema francês¹, mas de forma mais insistente, recorrente e, sobretudo, marcadamente vinculada aos contextos social, político e econômico. Não se pode entender, entretanto, que estes filmes representem um conjunto homogêneo de obras que compartilham uma mesma temática, estética ou ponto de vista, muito menos que façam parte de alguma escola ou movimento de cinema. Cada filme tem uma identidade própria, apesar de compartilharem algumas marcas relevantes como o olhar em direção ao subalterno e o lugar de onde falam seus cineastas.

O interesse em estudar como se dá a representação do subalterno no cinema francês contemporâneo está intimamente relacionado com o aumento do número desses filmes e da projeção e notoriedade conquistadas por essas novas produções (ganhadoras de prêmios de destaque como Cannes, César²). Perceber que as produções que traziam como foco grupos em condições socioeconômicas desfavoráveis – já tão

¹ Pode-se pensar em cineastas importantes, embora tenham atuado em momentos históricos diferentes, como o documentarista Jean Rouch, por exemplo, além de outros como Jean Vigo, Robert Bresson, Jean Renoir, Marcel Carné, François Truffaut etc.

² O César é um importante prêmio anual do cinema francês que privilegia as produções europeias. A cerimônia acontece em Paris no Teatro do *Châtelet* e é conhecida como *La Nuit de Césars*.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

mais comuns no cinema latino-americano³, principalmente, o brasileiro, o argentino e o cubano – estavam se destacando dentro de um cinema que não tinha esta tradição foi uma das principais razões que me conduziram a procurar investigar os motivos da recorrência desses temas nesse cinema e a tentar elaborar uma crítica dessas imagens.

Todavia, além da quantidade e da visibilidade dessa temática no cinema francês contemporâneo, é a relação dessas obras com os contextos cultural, político e social atuais (não só na França, como na maioria dos países da Europa), sobretudo em relação ao problema da imigração (várias culturas, religiões, raças, dentro de uma outra nação) e ao vertiginoso crescimento dos grandes centros urbanos e, conseqüentemente, de suas periferias, que asseguram sua importância e valor.

Grande parte dos personagens subalternos desse cinema, como 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.

Essas 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”

³ Ao longo de dois anos (entre 2003 e 2005) fui bolsista do PIBIC pela UFPE dedicando-me ao estudo do cinema latino-americano, com ênfase na produção brasileira, através dos subprojetos: *A espetacularização da periferia*. *Algumas tendências do cinema brasileiro a partir dos anos 90*, e *O audiovisual brasileiro através de imagens da periferia*.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

(Hall, 2003:89). 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 (2003:31). 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.

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 no cinema francês contemporâneo é a figura deste indivíduo: “isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (2003:32). Esse indivíduo é o ex-soldado, que caminha em meio a uma multidão surda e apressada na Marselha dos dias atuais se confundindo e ao mesmo tempo se destacando nessa densa multidão, retratado no final do filme “Dias de Glória”, do diretor franco-argelino Rachid Bouchareb.

Pode-se dizer, vis-à-vis recentes e recorrentes tumultos nos grandes centros de cidades francesas, como Paris, Lyon, Marselha, que as tentativas das políticas de integração das minorias, sobretudo quando essas provêm de ex-colônias, foram, no mínimo, insatisfatórias. O direito à nacionalidade, uma vez adquirido, não implica apenas em fazer parte, embora marginalizado, de um novo país, mas, antes, pressupõe uma incorporação de novos valores, novas culturas, novas identidades.

Esse pressuposto foi instaurado na década de 1980, por governos franceses, ao promoverem nas ex-colônias um sentimento de pertencimento a uma *francophonie*, que associava países com experiências históricas, para não falar em 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 em suas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

nações. A atitude de “abertura” francesa para outras culturas e a união da metrópole a suas ex-colônias soam como uma espécie de boa ação, de pagamento de uma dívida colonial, se não fosse tão evidente o seu interesse maior: transformar as ex-colônias em aliadas, permitir o livre acesso da economia francesa, gerar privilégios em relação aos 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 à 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, pode-se tentar partir para a análise de filmes franceses como *O Ódio* (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995) ganhador, entre outros prêmios, do César de melhor filme e de melhor diretor no Festival de Cannes, que tem como personagens centrais três jovens da periferia francesa (*banlieue*) em busca de um espaço na sociedade; *A cidade está tranquila* (*La Ville est tranquille*, Robert Guédiguian, 2000), que faz uma espécie de retrato da periferia de Marselha, mostrando o conflito de diferentes personagens por meio do choque entre classes, etnias; mais recentemente, o aclamado pela crítica *A Esquiva* (*L'Esquive*, Abdellatif Kechiche, 2003), que não se preocupa em

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

mostrar os confrontos entre centro/periferia⁴ – apesar de não dispensar uma cena em que a polícia francesa aborda os adolescentes da *banlieue* –, mas em contar a história de jovens alunos que ensaiam uma peça de Marivaux para apresentar no teatro, jovens de nacionalidades mistas, porém unidos por uma identidade que os torna iguais, com as mesmas aspirações, idênticas dificuldades e dúvidas; *A pequena Jerusalém (La petite Jerusalem, Karin Albou, 2005)*, que retrata a história de uma família de judeus na periferia parisiense, trazendo à tona os conflitos religiosos, intensificados com a presença massiva dos imigrantes ou seus descendentes; ou ainda *Dias de Glória (Indigènes, Rachid Bouchareb, 2006)*, que problematiza a conjuntura atual dos imigrantes através de uma retomada histórica do período da Segunda Guerra Mundial, quando a França convocou os “filhos” de suas colônias e ex-colônias para lutar pela pátria-mãe, quer dizer, em favor da Liberdade, Igualdade e Fraternidade francesas e contra o nazismo alemão; entre tantos outros.

Deve-se considerar também que os cineastas dos filmes em questão, e muitos dentre os que estão envolvidos nessas obras, têm uma relação próxima com essas realidades periféricas, com o “outro” ex-colonizado, imigrante e/ou àqueles pertencentes a uma ou mais etnias. Por isso, a história pessoal de cada cineasta merece atenção e caberia ser observada neste estudo, “mas 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 e Stam, 2006).

A discussão de identidade não pode se desvincular da localização do sujeito, nem do que é representado, nem daquele que representa. O fato de

⁴ A ideia de uma periferia, em contraposição a um “centro”, ampliou-se pela quase inexistência atual do espaço físico, ou da divisão espacial, centro/periferia. Hoje, quando se fala dessa dualidade, está muito mais presente o caráter político/econômico do que vêm a representar as duas esferas do que às localizações das mesmas no espaço urbano.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

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 do 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 2006:20)

Nesse sentido, importa confrontar esses conceitos e seus pressupostos com a 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.

A temática desses filmes, bem como seus diretores direcionam 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? podem estar incluídos na definição de Terceiro-Cinema ou Cinema periférico? 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 no cinema francês contemporâneo e como ela(s) pode(m) repercutir, social e culturalmente, dentro de um contexto midiático.

Com o propósito de analisar essas obras, não as desvinculando de seus contextos, este trabalho tem como aparato discursivo as teorias cinematográficas, os Estudos Culturais e a Teoria Pós-Colonial, por serem essas disciplinas que se voltam - dentre uma grande variedade de propostas investigativas que lhes são próprias, garantindo-lhes a inserção

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

em diversos projetos de pesquisas da área de comunicação - para as articulações, negociações e posições ocupadas pela periferia e pelo subalterno na sociedade contemporânea.

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 relacionadas às relações de poder e servem, na maioria das vezes, para reproduzir interesses e ideologias dos dominantes. Escolhi, assim, dentro da produção cinematográfica francesa contemporânea, o estudo da imagem de um grupo social – a periferia – e as relações entre os conceitos de cidade, identidade e comunicação, nos quais estarão presentes as noções de centro, periferia, subalternidade, pós-colonialismo, eurocentrismo, multiculturalismo e outros referenciais associados às teorias do contemporâneo.

Para tanto, dividi o trabalho em duas partes. Na primeira parte busco explorar os conceitos de Terceiro Cinema, *Accented Cinema* e Cinema *Beur*, na tentativa de dar um lugar aos filmes que serão analisados. Também procuro demonstrar de que forma as dimensões históricas são irremediavelmente importantes para se entender as diversas formas de representação das margens que podem ser observadas nos filmes que fazem parte do *corpus* deste trabalho e em tantas outras obras que se inserem no contexto da França atual e que serão citados, embora não examinados minuciosamente.

Já no segundo momento empenho-me em fazer uma análise atenta dos filmes através da discussão de como as questões relacionadas ao meio sócio-político-cultural estão em consonância com o discurso cinematográfico, particularmente, em seus aspectos narrativos e estéticos. A seleção das produções analisadas se dá pelo fato de se apresentarem elucidativas no que se refere à temática e às escolhas teóricas e por servirem como ponto de partida para compreender a presença dos setores

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

marginais no cinema francês contemporâneo como um todo.

Assim, foram examinadas as seguintes produções: *O Ódio* (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995), *A cidade está tranquila* (*La Ville est tranquille*, Robert Guédiguian, 2000), *A Esquiva* (*L'Esquive*, Abdellatif Kechiche, 2003) e *Dias de Glória*, (*Indigènes*, Rachid Bouchareb, 2006).

O Ódio trata dos conflitos, internos e externos, de três jovens, Hubert, Saïd e Vinz, após uma noite de enfrentamentos da polícia com moradores da periferia de Paris, que resultaram no espancamento do jovem Abdel pelos policiais e na perda de uma pistola automática, encontrada por Vinz durante o tumulto. A história se passa em um único dia e tem como foco o sentimento de ódio desses jovens pela polícia, que os julga com preconceito ao invés de protegê-los. A questão da identidade é marcante: cada um dos três personagens principais descende de imigrantes de diferentes origens, o que ressalta a questão de diversas culturas dentro de uma nova. É fato: o ódio que os consome provém de um mesmo ponto, no entanto, a visão que cada um tem do ocorrido e a forma pela qual acreditam poder resolver o problema da violência entre polícia/marginalizados são distintas.

O contraste centro/periferia é evidenciado em *A cidade está tranquila* ao se fazer uma espécie de retrato da vida de personagens habitantes da periferia de Marselha em contraposição à realidade de personagens de outro meio social (políticos, empresários). Num diálogo entre um ex-presidiário negro e a esposa branca de uma pessoa influente da cidade, chega-se a conclusão, de certa forma óbvia, de que a cidade não está tranquila, através do discurso do rapaz que reforça a ideia das distintas visões de mundo, do que as separa e as coloca em conflito. O filme se propõe a mostrar o que vai mal no mundo, dentro de uma realidade específica: a periferia de Marselha, a partir do olhar do subalterno.

Por sua vez, *A Esquiva* não põe em relevo os limites entre classes, nem faz um panorama da violência, apesar de expor uma cena de confronto

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

entre a polícia e os habitantes da *banlieue*. O filme trás o universo do subalterno para o primeiro plano, a partir de uma história banal de um grupo de jovens de uma escola de periferia que devem ensaiar um texto de teatro (a peça de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*) para apresentá-lo aos colegas e familiares. Nada mais comum, em todas as classes sociais, independentemente da cultura, da raça ou religião. Essa produção se destaca, e, portanto, a escolhi, precisamente, por mostrar que os conflitos internos, a chegada à adolescência, a descoberta da sexualidade e/ou do amor, os medos, as dúvidas são comuns a todos os jovens, sejam eles da periferia ou não. O diretor Abdellatif Kechiche deixa de lado uma série de clichês sobre a periferia, ao preferir contar uma história que a tenha como elemento central, mas que mostre que, de certa forma, a identidade cultural do jovem é global. Uma identidade que se unifica principalmente através dos processos midiáticos capazes de criar expectativas idênticas numa variada gama de pessoas.

O quarto filme, *Dias de Glória*, conta a história de quatro magrebinos, Yassir, Messaoud, Saïd e Abdelkader, que se alistam na resistência francesa pelos motivos mais variados, como ser contra o nazismo e querer lutar ao lado do país que aclama a liberdade ou simplesmente pela recompensa financeira. Essa co-produção entre França, Marrocos, Bélgica e Argélia – indicada ao Oscar de melhor filme estrangeiro (2007) e vencedor do Festival de Cannes (2008) – revela homens cheios de esperança, tentado salvar um país, mas, sobretudo, acreditando poder salvar a si mesmos da condição de subjugados, de inferiores, de selvagens, que lhes foi imposta, tendo como pano de fundo uma França injusta, preconceituosa, discriminadora.

Dessa forma, esses filmes se apresentam como um dispositivo capaz de suscitar a discussão sobre inúmeros pontos de vista dos fenômenos do contemporâneo, situações, fatos e personagens que fazem parte da sociedade. Eles são produzidos por e para uma sociedade que vive um

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

processo de constante mutação. São culturas, identidades, raças, religiões que tentam coexistir, adaptando-se quase que diariamente a uma nova realidade.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Parte 1: Do contexto

*"Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas,
como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto
a partir do qual algo começa a se fazer presente."*
Martin Heidegger

1. Sujeitos diaspóricos nas telas do mundo pós-colonial globalizado

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 fragmentação⁵ 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

⁵ Os conceitos de ‘cidades fragmentadas’, ‘homens fragmentados’, são abordados pelos 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*, Paz e Terra, São Paulo, 2001. O conceito de ‘homem fragmentado’ (homem pós-moderno) é trabalhado, entre outros, por Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, DP&A, Rio de Janeiro, 1997. Steven Connor trabalha profundamente a questão do pós-moderno em: *Postmodernism Culture – An Introduction to theories of the Contemporary*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas. (Bhabha, 2007:241-242)

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, vê-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.

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 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: 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 deslocar-se contribuiu fortemente para a formação de comunidades multiculturais,

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

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.

O deslocamento do sujeito de uma região à outra provoca, decerto, um *descolamento* em relação ao lugar de onde veio e um *ajustamento*⁶ no novo lugar. 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. Se, como diz Stuart 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, 2003:89), 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.

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, eles se unem para combater a dominação, a repressão, a marginalização, a violência. Por esta necessidade de inserção e, sobretudo, de assimilação de numa nova cultura – através de uma conjunção de identidades em busca da sobrevivência – resulta que, quase

⁶ O termo *ajustamento* está sendo empregado por mim nos sentidos de adaptação, assentamento, conformação (entendido de forma mais ampla como resignação). Escolhi esse termo por acreditar que a partir dessa compreensão mais vasta pode-se tentar entender a(s) forma(s) de inserção de um sujeito diaspórico numa nova sociedade.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

sempre, as raízes desses povos diversos vão se enfraquecendo e podem terminar por desaparecer ao longo das gerações. Essa homogeneização, que não se dá inteiramente, e a transformação, para a consequente adaptação à nova cultura, são dois efeitos inerentes do 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, 2003:89)

O filme de Karin Albou, *A Pequena Jerusalém*, ilustra bem a noção dessa interconexão de culturas desenvolvida por Hall. Laura, personagem de Fanny Valette, é uma jovem estudante de filosofia que vive com sua família judia na *banlieue* parisiense. Ela tenta com muito esforço se ajustar à cultura francesa ao mesmo tempo em que leva uma vida moldada pelos preceitos do judaísmo. Laura se distingue dos outros colegas de faculdade no que diz respeito à maneira como compreende a filosofia face à religião. Numa das aulas, o professor de filosofia pergunta aos alunos se a liberdade é alcançada obedecendo-se às leis ou infringindo-as, Laura responde que

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

“devemos obedecer às leis”, fazendo, assim, todos os colegas rirem dela. Paralelamente às suas inquietações, ela se apaixona por um jornalista argelino que está sendo perseguido em seu país e decide viver com seu tio na França. Apesar do envolvimento dos dois, a família do rapaz não aprova o relacionamento do mulçumano com a judia.



FIGURAS 1 e 2 – Imagens de Laura com sua família e com Djamel

FONTE: A PEQUENA JERUSALEM (2005)

Não é à toa que os estudos ligados à teoria do pós-colonial multiplicaram-se nas últimas décadas, uma vez que esta teoria refere-se a um campo interdisciplinar, envolvendo história, economia, literatura, cinema, 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. (Stam e Shohat. In Ramos, 2005:409)

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

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

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

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 Evian⁷), 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 ao invés de estarem no Japão, por exemplo.

Como é sabido, num determinado momento histórico a França também 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 com a ocupação alemã, convocou os argelinos (mais de 300 mil homens, considerando todas as colônias) a lutarem pela pátria-mãe, lhes dizendo que lá também era sua casa, iludindo-os com promessas jamais concretizadas. Apesar desses 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 50 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

⁷ Em 1962, quando terminou a Guerra da Argélia, o Governo Francês (Charles De Gaulle) convocou um referendo e os argelinos votaram majoritariamente pela independência.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

conservação da sua posição dominante na Europa, devido não só ao seu alcance linguístico e cultural em todos os continentes, mas principalmente a sua facilidade de acesso à economia e política dessas nações.

Entretanto, não resta dúvida que o direito à nacionalidade e mesmo à cidadania francesas não fariam, como não fizeram, dos magrebinos imigrantes 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,

[...] 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. (2006:402)

Por conseguinte, se falar em "geografias imaginárias", em termos de mundo, poder-se-ia 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 vai chamar de sujeitos híbridos.

Não me interessa aqui, como fazem alguns críticos de Bhabha, em discutir se o termo "híbrido" (ou "hibridismo") possui uma valência positiva ou negativa, mas considerar esse hibridismo como um fato e buscar conhecer como esses sujeitos híbridos, nem superiores nem inferiores aos outros, se relacionam no mundo contemporâneo, nas sociedades multiculturais pós-modernas.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Nesse sentido, pensando no objeto central deste trabalho – as representações da periferia no cinema francês dos anos 90 até os dias atuais –, não se deve deixar de reconhecer que, quando se presencia recorrentes tumultos e enfrentamentos, envolvendo polícia e marginalizados, nos grandes centros urbanos da França, como Paris, Lyon, Marselha, se infere de imediato que as tentativas das políticas de integração das minorias, ao menos em algum sentido, fracassaram.

2. Descortinando o eurocentrismo e o orientalismo

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 Stam e Shohat, a forma como a Europa situa o Oriente – Próximo, Médio e Distante – reforça a teoria de que ela é o centro e os demais existem apenas a partir dela (2006:21).

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 e Stam, 2006:21)

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

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

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, tornarem-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, 2006:45)

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 (ver Said, 2007:281).

A necessidade da 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 e Stam. In Ramos, 2004:402), assim como o da intocabilidade americana com os ataques do 11 de setembro, em Nova York. Não há dúvidas de que o processo de globalização, pós-Segunda Guerra Mundial, trouxe consigo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

um fenômeno de migração – que até hoje está em curso e não com menos força – cujo vetor de movimento é das ex-colônias em direção as 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 fariam 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 ocidental e não-ocidental, como a América Latina, por exemplo. 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 sobre povos definidos, por este pretense Ocidente, como sócio, econômico, político e culturalmente inferiores, 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 a 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, prepararam o solo do terreno, onde pôde florescer a globalização, gerando,

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

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, 2006:78). 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 alcançaram 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 quando 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 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

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

mesmo tempo, são capazes de experienciá-las, de reconhecê-las e delas fazerem parte, 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, 2006:13)

“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 que não se irá surpreender, de que se será molestado e de que se sairá ileso dessa experiência de contato.

Na verdade, quer-se conhecer o “outro” – como bem demonstra o personagem de Hubert, em *O Ódio* – como um animal no zoológico, acuado, enjaulado, incapaz de agir contra (ou a favor). Hubert denuncia essa forma de olhar da sociedade em direção ao marginalizado ao dizer a uma equipe de televisão que ali não é o Thoiry⁸; e não sem razão Kassovitz coloca uma

⁸ A aproximadamente 40 quilômetros de Paris, o Thoiry é um zoológico onde os animais estão em sua maioria soltos e cuja visita se faz de carro. É uma espécie de Safari, de 150 hectares, muito bem organizado contando com aproximadamente mil animais (130 espécies). Os ingressos custam entre 17 € e 25 €. <http://www.thoiry.net/>

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

grade para separar, isolar, os jornalistas dos marginalizados.

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 à maneira de abordar o Oriente na experiência do Ocidente, uma tentativa de muitos teóricos em trazer o Oriente para um outro plano, "parte integrante da civilização e da cultura *material* europeia" (Said, 2007:28).

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, 2007:41)

O fato de o Oriente se revelar através de um discurso ocidental, resume o Oriente 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

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

existência não é apenas demonstrada, mas permaneceu fixa no tempo e no espaço para o Ocidente” (Said, 2007:161). 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, 2007:73). Quer dizer, um funciona como o espelho ao inverso 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 impulsionando 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 se identifica com facilidade a presença do Oriente no Ocidente e vice e versa. Apesar da miscigenação, 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 os bairros, na maioria das vezes localizados na periferia, tipicamente de uma nação e aqueles que lá habitam procuram viver de acordo com os costumes religioso, alimentar, cultural e, porque não, político de seus países de origem. Gera-se, por conseguinte, e inevitavelmente, uma condição de tensão, 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 aumentou em número e em amplitude, e que as fronteiras passaram a ter um caráter muito mais cultural do que geográfico.

3. As tensões do cinema representado sob as linhas invisíveis das fronteiras

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 deste 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 trás 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 experiência pós-colonial da migração e da diáspora e articulados em uma exploração cultural de novas etnias. (Bhabha, 2007:247)

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, 2007:272). No mundo contemporâneo, essas fronteiras têm-se multiplicado e originado fenômenos sócio-culturais até então inexpressivos. Observando-se de perto esses

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

espaços intersticiais, percebe-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 2007:245)

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

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

da arte e da 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.

O mundo pós-moderno é o mundo da informação, da mídia, ele é dominado pelos meios de comunicação e deles depende para fazer circular pessoas, mercadorias, informações, imagens, sons. Por isso, eles exercem um papel fundamental de garantia de poder e possuem inegável importância na constituição das identidades nacionais. No caso do cinema, o é necessário atentar para os filmes essencialmente colonialistas, cujo protagonista é o colonizador e é ele 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 e Stam. In Ramos, 2004:401)

Dentre os vários meios que servem de suporte à sustentação e disseminação do eurocentrismo, o cinema ocupa um lugar de destaque. Sua própria evolução histórica está atrelada ao desenvolvimento das potências europeias e dos Estados-Unidos, ao imperialismo e à globalização. As periferias cosmopolitas, multirraciais, híbridas, localizadas nos grandes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

centros urbanos mundiais, têm sido foco de reportagens em impressos e na televisão, de obras literárias e cinematográficas. 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.

O que parece mais difícil, entretanto, é tentar localizar este cinema que me empenho em entender e analisar. Muitos teóricos concordam que há um "Cinema Mundial" e um "Terceiro Cinema". O primeiro seria o conjunto de filmes produzidos em países não-periféricos e que, portanto, normalmente, são realizados 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.

*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 properties.*⁹ (Guneratne, 2003:15)

Para entender melhor esses termos, faz-se necessário contextualizar

⁹ 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. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

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 50 e 60, no seio dos países do Terceiro Mundo, como um meio revolucionário de constituir um cinema engajado socialmente. No início, havia um forte discurso de se propor um cinema enquanto um ato de revolução estética, 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, 2003:07).

Note-se que para alguns teóricos o cinema deve ser dividido em três diferentes tipos: *First Cinema*, *Second Cinema* e *Third Cinema*¹⁰. 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*. O Terceiro Cinema, como já foi explorado, tem seus filmes realizados por militantes e, muitas vezes, é caracterizado por um radicalismo político.

Dentro dessas perspectivas de classificação, seria difícil incluir nesses grupos filmes como *O Ódio*, *Dias de Glória*, *A cidade está tranquila* e *A Esquiva*, que serão analisados a seguir, uma vez que não podem se enquadrar especificamente a uma dessas categorias, podendo fazer parte tanto de mais de uma categoria como de nenhuma delas. De qualquer forma, haveria ainda mais duas classificações a serem consideradas e às

¹⁰ Ver Guneratne, 2003, p. 10. Ao invés de utilizar a nomenclatura em inglês adoto denominar os três tipos acima enumerados de Primeiro Cinema, Segundo Cinema e Terceiro Cinema, respectivamente.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

quais cabe relacionar esses filmes: o cinema *beur* e o *accented cinema*¹¹.

O cinema *beur* surge de um embate entre as políticas francesas contemporâneas de imigração e a cultura popular, expressando os efeitos do difícil processo de integração por parte dos marginalizados dentro de uma cultura metropolitana. Como destaca Carrie Tarr,

*By reclaiming theses histories, the beurs are challenging dominant French histories of the nation and working towards a valorization of their own place within a multicultural France.*¹² (TARR, 2005:16)

Enquanto movimento cinematográfico, o cinema *beur* tem sido definido como um cinema de identidade comunitária. *"That is, images and scenes of life relating to this minority group are the central setting for a corpus of beur films"*¹³ (BLOOM, Peter in Shohat & Stam, 2003:47). Hamid Naficy 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 (2001:96).

O termo *beur* vem da palavra *árabe*, em *verlan*: uma espécie de jogo fonético de inversão de sílabas (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 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

¹¹ A tradução mais utilizada é "cinema de sotaque".

¹² 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. (livre tradução da autora)

¹³ Ou seja, imagens e cenas da vida relativa a esses grupos minoritários são centrais no corpus dos filmes *beur*. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

conflitos sociais nas décadas de 70 e 80, 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 se sont identifiés aux marcheurs et rejoindront ce que l'on nommera un temps le mouvement beur.*¹⁴ (ABDALLAH, Mogniss in *Plein Droit* nº55; 2002)

No ano de 1989, a identidade *beur* ressoou fortemente na mídia 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 cresceram na França (Bloom in Shohat & Stam, 2003:44).

*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.*¹⁵ (Bloom in Shohat & Stam, 2003:47)

Todos esses eventos histórico-políticos contribuíram para a realização

¹⁴ 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, se identificaram com os manifestantes e passaram a fazer parte do que por muito tempo se chamou de movimento *beur*. (livre tradução da autora)

¹⁵ 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. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

de filmes tais como: *Le thé à la menthe* (Abdelkrim Bahloul, 1984), *Baton rouge* (Rachid Bouchareb, 1985), *Le thé au harem d'Archimède* (Mehdi Charef, 1985). 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. Dessa forma, no contexto do cinema francês contemporâneo, observa-se uma variada gama de filmes que tratam dos temas que dizem respeito às camadas marginalizadas, embora não se enquadrem obrigatoriamente numa estética *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-identitário é inegável¹⁶, divide o cinema *beur* em três categorias: filmes realizados por cineastas *beur*, quer dizer, pertencentes a uma segunda geração de imigrantes, mas que nasceram e cresceram na França, como Rachid Bouchareb (*Dias de Glória*), por exemplo; filmes dos cineastas emigrantes, que nasceram e cresceram nas colônias e ex-colônias francesas, mas que vivenciam conflitos relativos à identidade nacional; e os filmes realizados por cineastas franceses, que buscam retratar a realidade das comunidades *beur*. (Naficy, 2001:96-97).

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 diaspórica e cultural das sociedades pós-

¹⁶ Farida Belgoul foi porta voz da "Convergence 1984", movimento que reuniu mais 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.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

coloniais, assim como às opções estéticas e cinematográficas de cada cineasta.

Portanto, para tentar compreender e analisar esses filmes, será necessário fazer interagir os conceitos e as definições que pareçam pertinentes, ao invés de restringi-los. Interseccionar essas categorias será, certamente, uma iniciativa ousada, contudo, será também possivelmente mais valioso para pensar essas produções que sofrem variadas influências e que se mostram realmente frutos de um mundo globalizado e multicultural.

Dessa forma, além do cinema *beur*, o *accented cinema*, não especificamente dentro da realidade francesa (pois o cinema *beur* muitas vezes é considerado uma categoria do *accented cinema*), interessa-se 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.*¹⁷ (2001:04)

Igualmente, 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

¹⁷ 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. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

*structures of exile underscore rupture.*¹⁸ (Naficy, 2001:05)

Essas representações da diversidade cultural, linguística e étnica, da dispersão global e da imigração, podem ser melhores analisadas, tanto no cinema como na literatura, se bem compreendidos os termos exílio e diáspora. Como é sabido, 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 possuída e tentar 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, a representação 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, 2001:09) e, conseqüentemente, maior capacidade ou possibilidade de agência¹⁹. De qualquer modo, esse cinema tem sempre como pressuposto o enfoque nas diferenças nacionais, religiosas, culturais, étnicas etc. Igualmente, ele não está relacionado apenas 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 sugere que o *accented cinema* seria uma ramificação do Terceiro Cinema (2001:30-31) *with which it shares certain attributes and from which it is differentiated by certain sensibilities*²⁰

¹⁸ 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. (livre tradução da autora)

¹⁹ Para um maior aprofundamento do termo, ver Bhabha, 1998:239-273.

²⁰ Com o qual compartilha certos atributos e do qual se diferencia em certas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

(Naficy, 2001:30). 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,

[...] *despite some marked differences, both accented and Third Cinema films are historically conscious, politically engaged, critically aware, generically hybridized, and artisanally produced.*²¹ (2001:31)

A partir dessas considerações, decidi tomar o cinema francês contemporâneo, precisamente a partir da década de 1990, como base para essas reflexões. Significativos filmes que abordam as camadas subalternas – como *O Ódio* (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995), *A cidade está tranquila* (*La Ville est tranquille*, Robert Guédiguian, 2000), *A Esquiva* (*L'Esquive*, Abdellatif Kechiche, 2003), *A pequena Jerusalém* (*La petite Jerusalem*, Karin Albou, 2005), *Dias de Glória* (*Indigènes*, Rachid Bouchareb, 2006), *O Segredo do Grão* (*La graine et le mulet*, Abdellatif Kechiche, 2007), entre outros –, parecem elucidativos para se compreender as mudanças sociais em paralelo às mudanças nas temáticas e nas estéticas cinematográficas.

Os filmes citados possuem algumas características em comum que não devem ser ignoradas. A violência, quando não é evidente, como em *O Ódio*, *Dias de Glória* e até em *A Cidade está tranquila*, é latente, como em *A Esquiva*, uma história de jovens de origens distintas convivendo juntos na periferia; *A pequena Jerusalém*, as dificuldades de uma família de judeus na periferia parisiense, seus conflitos religiosos, intensificados também pela presença de outros *emigrés*; *O Segredo do Grão*, a epopeia de um estivador

sensibilidades. (livre tradução da autora)

²¹ Apesar das marcadas diferenças, tanto o *accented cinema* como o Terceiro Cinema são historicamente conscientes, politicamente engajados, criticamente atentos, geralmente híbridos e artesanalmente produzidos. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

que, com a ajuda de sua enteada, tenta abrir um restaurante de comida típica africana.

O preconceito e o racismo são abordados por essas produções em vários sentidos, não apenas contra o “outro”, mas também provindo dele próprio. A complexidade das novas formas de convívio fixadas na pós-modernidade pelo multiculturalismo e a globalização, por exemplo, que geram uma espécie de estranhamento entre os sujeitos, que não conseguem se compreender, mesmo falando a mesma língua, e estão constantemente absorvidos pelo medo uns dos outros. Para citar as mais importantes. Além das características temáticas é necessário relevar as “vozes” que esses filmes trazem ao público.

Hoje, quando se fala em identidade cultural francesa nela já estão incluídos celtas, iberos, germanos, as mais diversas etnias dos povos africanos etc.; constituindo uma espécie de caldeirão das identidades, chamado comumente de *melting pot*. São povos que transformaram a história e a cultura francesas, gerando uma identidade híbrida própria dessa nação.

Portanto, muitos dentre os cineastas envolvidos com esses temas têm uma relação próxima com as realidades periféricas, com o “outro”, o ex-colonizado, e, em geral, eles pertencem a mais de uma etnia – quer dizer, mesmo tendo nascido na França, como Kassovitz, Guédiguian e Bouchareb, são descendentes de judeu-húngaro, mãe alemã - pai armênio e argelinos, respectivamente. Abdellatif Kechiche, cuja nacionalidade é francesa, nasceu na Tunísia e só chegou à França (Nice) aos seis anos. Por isso, a história pessoal de cada cineasta merece atenção e cabe ser considerada como parte integrante dos filmes.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Parte 2: Dos filmes

"Un enemigo es alguien cuya historia no has escuchado."
(Um inimigo é alguém cuja história se desconhece)
Wendy Brown

4. Era uma vez uma sociedade em queda

Depuis un quart de siècle, à Vaulx-en-Velin, plus encore depuis les émeutes de l'automne 2005 dans des dizaines de quartiers dits « sensibles » du pays, le scénario est connu, trop connu. Une altercation éclate, cette fois-ci entre jeunes et non pas avec les forces de l'ordre, un coup de feu est tiré, un garçon de 20 ans s'écroule et décédera deux heures plus tard, la cité s'embrase dans une bouffée de « haine » incontrôlable, voitures brûlées, enseignes démolies, gare SNCF saccagée. En dépit des incessants appels au calme du maire, socialiste en l'occurrence, ou des « grands frères ». Le lendemain, le silence retombe sur la douleur d'une famille et les souffrances d'un quartier traumatisé.²² (Le Monde.fr ; 16.06.08)

A rebelião narrada acima, no editorial de um dos jornais franceses mais populares, o *Le Monde*, 2008, sob o título *Banlieues, "la rage"*²³, assemelha-se, em detalhes, à história contada, em 1995, no filme *O Ódio* (*La Haine*) do diretor Mathieu Kassovitz. Vencedor, dentre outros prêmios, do César de melhor filme e de melhor diretor no Festival de Cannes, o filme traz como personagens centrais três jovens da periferia francesa em busca de inserção social. O foco da história, que se passa em um único dia, é,

²² Há um quarto de século, em Vaulx-en-Velin, e mais ainda desde as rebeliões do outono de 2005 em dezenas de bairros do país ditos "sensíveis", o cenário é conhecido, demasiadamente conhecido. Inicia-se uma disputa, desta vez entre jovens e não com as forças de ordem, um tiro é disparado, um rapaz de 20 anos é atingido e morre duas horas mais tarde. A cidade está em chamas, exalando um "ódio" incontrolável, carros queimados, demolições, estação SNCF (Sistema Nacional de Caminhos de Ferro) saqueada. Apesar dos incessantes pedidos de calma do prefeito, socialista no ocorrido, ou dos "grandes irmãos". No dia seguinte, cai o silêncio sobre a dor da família e os sofrimentos de um bairro traumatizado. (livre tradução da autora)

²³ Subúrbios, "a ira". (livre tradução da autora)

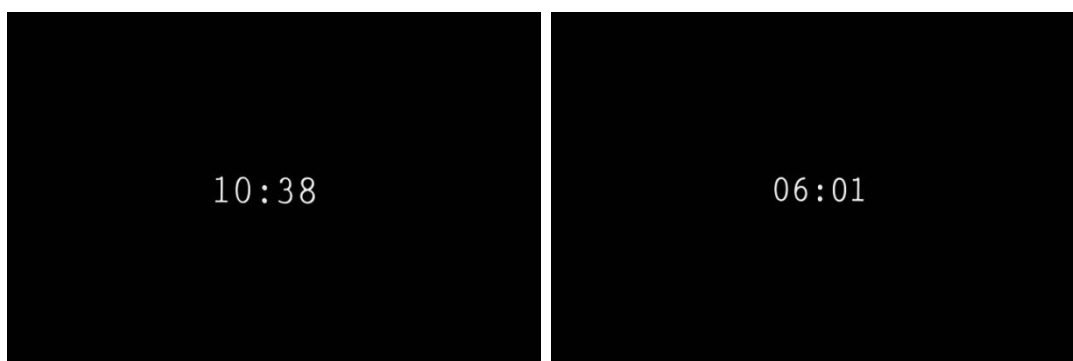
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

evidentemente, o ódio que os jovens Hubert (um negro boxeador), Saïd (de origem árabe, nascido na França) e Vinz (um judeu) sentem da polícia, que os julga com preconceito ao invés de protegê-los, e da sociedade, como um todo, que os discrimina. Confirmando, portanto, que, na França, as políticas de inserção social das várias culturas são não apenas insuficientes, mas, na prática, ineficazes e não atingem os resultados desejados ou previstos.

Os códigos compartilhados por esses indivíduos em suas relações interpessoais na periferia são extremamente distintos dos códigos da sociedade em que estão inseridos, de forma que estão sempre negociando posições e tentando entender as políticas que regem suas relações com os sistemas de dominação. *O Ódio* trata dos conflitos dos três personagens após uma noite de enfrentamentos da polícia com habitantes de uma comunidade periférica de Paris, que resultaram no espancamento do jovem Abdel (hospitalizado, em estado grave) pelos policiais e na perda de uma pistola automática (achada por Vinz durante o tumulto). Esses conflitos são evidenciados tanto no nível intersubjetivo de cada personagem quanto no que concerne à forma como eles interatuam no meio social.

A narrativa do filme é montada com base na relação tempo-espço. As cenas são cortadas pela indicação do tempo; uma tela preta que indica a hora e os minutos, ao longo de um dia. Esses cortes são marcados por deslocamentos de espaço, perguntas sem respostas, sendo seus sentidos completados pelo espectador. O uso do relógio pontuando o momento exato em que se passa a ação contribui para enfatizar que o filme se trata de um acontecimento em curso, um possível/provável instante do presente. O corte súbito, linear em relação ao tempo, porém assimétrico, uma vez que não se dá a cada tempo preciso (por exemplo, a cada 10 minutos), mas de acordo com a importância dos fatos ocorridos em cada momento, produz uma atmosfera de angústia, pela incerteza do que está por vir, e reforça a ideia imediatamente anterior ao corte, tornando, assim, cada ponto de transição muito marcante.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo



FIGURAS 3 e 4 – Relógios que marcam a primeira e a última cena do filme
FONTE: O ÓDIO (1995)

Além dos cortes, há os silêncios prolongados que atuam de forma semelhante nas transições das ações. Um exemplo é a cena em que os jovens saem do hospital, onde está ferido Abdel (personagem de Abdel Ahmed Ghili), conduzidos numa viatura por um policial que começa a repetir o já conhecido discurso de que a polícia não está ali para bater, mas sim para proteger e, então, o negro interrompe com a pergunta seguida de um silêncio (de 1'20''); já interrompido depois de alguns segundos no interior da delegacia: "Ah é, e quem nos protege de vocês?" Uma pergunta que não sugere nada de inédito, desconhecido, mas que serve para reforçar a tensão evidente entre a polícia e os marginalizados.

É entre silêncios e ruídos que se constroem os personagens e a atmosfera do subúrbio onde vivem. O silêncio representando a reflexão: jovens que procuram entender o que está acontecendo em torno deles; ou o ócio: a sensação de que não há o que fazer, inclusive porque no dia em que se passa a história a escola havia sido praticamente destruída durante a noite da rebelião, impossibilitando-os de frequentar as aulas por, talvez, um longo tempo; ou ainda o marasmo: nada parece acontecer, os diálogos travados entre eles parecem não evoluir logicamente, como também os espaços que percorrem parecem ser aleatórios; conversam trivialidades e caminham na estrada, do nada ao nada, sem rumo.

Em contrapartida, as cenas de ruído são bastante fortes. Até mesmo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

na que abre o filme ao mostrar imagens reais de tumultos entre policiais e manifestantes, ouve-se o som diegético proveniente dos enfrentamentos e ao fundo a música de Bob Marley que analisa com precisão: *"They were all dressed in uniforms of brutality"*²⁴. Batidas de portas, barulho de tiro, gritos, e a própria música (acertada trilha sonora – Bob Marley, Isaac Hayes, algumas sequencias líricas e, sobretudo, rap francês) estão, ao longo de todo o filme, interrompendo insistentemente o silêncio do mundo interior de Vinz, interpretado por Vincent Cassel, Hubert, vivido por Hubert Koundé, e Saïd, personagem de Saïd Taghmaoui. Uma espécie de "violência sonora" os persegue, assim como a violência social e física, tornando-se cada vez mais improvável que consigam se libertar de suas condições de periféricos.

Apesar de ter realizado as filmagens em cores, Kassovitz opta por uma versão em preto e branco, possivelmente para evidenciar ainda mais a existência de dois lados, de duas instâncias da sociedade. Além disso, a construção de uma ambiência em tons de cinza releva 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 ríspido, cheio de preconceitos, violento e incapaz de unir as pessoas como simples seres humanos, e sim por sua condição social.

No caso dos três protagonistas são suas diferenças culturais 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 marginalizados socialmente. Por conseguinte, eles permanecem sempre juntos por estarem em contraposição diante de uma mesma ameaça, ou de um mesmo "inimigo", constituindo, assim, "identidades mais defensivas, em resposta à experiência de racismo cultural de exclusão" (Hall, 2003:85)

Segundo Hall, essa formação de uma "identidade defensiva" inclui uma re-identificação do sujeito diaspórico com sua cultura de origem e a

²⁴ Eles vestiam todos uniformes de brutalidade. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

construção de fortes contra-etnias –

[...] como na identificação simbólica (no Caribe, na Índia, em Bangladesh, no Paquistão) da segunda geração da juventude afro-caribenha, através dos temas e motivos do rastafarianismo, como sua origem e herança africana; ou o *revival* do tradicionalismo cultural, da ortodoxia e do separatismo político, por exemplo, entre *alguns* setores da comunidade islâmica. (Hall, 2003:85-86)

Mesmo esse não sendo o tema central do filme, fica visível a preocupação do diretor em destacar as diferenças entre as diversas identidades étnicas e religiosas, embora elas estejam convivendo juntas na tentativa de se estabelecerem enquanto comunidade. O aspecto linguístico, por exemplo, é frequentemente retratado quando a câmera mostra o núcleo familiar dos três principais personagens. A alternância dos idiomas – de suas origens e de onde vivem – principalmente entre Saïd e a mãe, que se comunicam em francês e em árabe, e entre Vinz e a avó, que misturam o francês e o hebraico.

Em se tratando de identidade nacional, uma das suas características mais fortes é o sistema linguístico. É a língua, enquanto sistema social e não individual (Hall, 2003:49), que permite aos indivíduos se tornarem parte de uma comunidade, compartilharem uma mesma cultura. A língua, pode-se dizer, é um dispositivo que permite a operacionalização da cultura. Mais do que pelo aspecto físico, ela torna possível se reconhecer de onde vem um determinado indivíduo, qual a sua origem. De modo que em diversos idiomas o campo lexical da palavra que designa a língua é o mesmo que designa a nacionalidade. Por exemplo, em francês diz-se *Anglais/Anglaise* (inglês/inglesa) e a língua *anglais*, (inglês); em alemão, *Portugiese/Potugiesin* (português/portuguesa) e a língua *Portugiesisch* (português); em italiano *Francese* (francês/francesa) e a língua *francese* (francês); etc.

A língua de um povo também pode remeter a sua história, como. No Brasil, por exemplo, o adjetivo para designar a nacionalidade dos indivíduos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

é brasileiro/brasileira, já a língua é a portuguesa, evidenciando o seu passado de nação colonizada.

Portanto,

A língua pré-existe a nós. [...] Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas sociais. (Hall, 2003:40)

E é também através de uma distinção linguística que os indivíduos se reconhecem e se diferenciam cultural e socialmente. Se a língua assume uma relação direta com o lugar de origem de todos os indivíduos, para os diaspóricos ela também adquire o papel de “elo de continuidade” com a sua raiz. Sobre isso, mas não apenas em relação ao código linguístico, Hall vai afirmar que:

As chamadas “minorias étnicas” de fato têm formado comunidades culturais fortemente marcadas e mantêm costumes e práticas sociais distintas na vida cotidiana, sobretudo nos contextos familiar e doméstico. Elos de continuidade com seus locais de origem continuam a existir. (Hall, 2003:65)

O que diz Hall em relação a essas novas comunidades, que surgem dentro de outras sociedades em função de um movimento diaspórico, é, decerto, irrefutável. Contudo, é preciso não ignorar que no interior dessas “novas comunidades” convivem múltiplas raças, formando núcleos comunitários tão pequenos que podem se resumir a apenas um lar. Tomando a periferia representada em *O Ódio* como exemplo, percebe-se que aquela comunidade retratada é constituída de povos provenientes de distintas partes, inclusive franceses, e é apenas nos núcleos familiares aos quais se tem acesso que se pode notar as tentativas de guardar os vínculos com as culturas de origem.

Dessa forma, a questão da identidade é muito marcante no filme: cada um dos três personagens principais descende de imigrantes de

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

diferentes origens – judeus, magrebinos, negros²⁵ –, o que releva o tema de diversas culturas tentando se adaptar e sobreviver dentro de uma nova. A distinção social é igualmente evidenciada. 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/marginalizados. Não obstante, eles são tratados “homogeneamente” como “outro”, periférico, subalterno²⁶, quer dizer, são todos marginais. Essa ideia estaria compreendida nas generalizações das quais trata Edward Said (2003:31) ao desenvolver o conceito de orientalismo. Para ele, o orientalismo é

²⁵É preciso salientar que os africanos na França são visivelmente distinguidos – e sofrem mais ou menos discriminação por isso – entre os do norte da África, ou magrebinos, que possuem a pele menos escura e as feições “negras” menos marcantes, e os do centro-sul, que têm a tez mais escura. Os magrebinos, em geral, são menos discriminados que os “africanos”, por causa da cor da pele, embora estes muitas vezes sejam vistos como o *bon sauvage*. Inclusive na análise do filme *Dias de Glória (Indigènes, 2006)*, que farei mais adiante, retomarei a esta questão do racismo, a fim de examinar uma cena que ilustra nitidamente essa distinção.

²⁶O conceito do subalterno surgiu na segunda década do século XX quando o teórico-revolucionário italiano Antonio Gramsci, ao escrever seus *Cadernos do Cárcere*, introduz tanto o termo “subalterno” quanto “classes subalternas” – para substituir a palavra “proletariado” criada por Marx, o patrono de toda a ideologia socialista. Com isso, Gramsci possibilitou aos novos teóricos perceber algo até então tido como inquestionável e enxergar que além da opressão da burguesia sobre o proletariado, havia ainda aquelas com bases culturais, étnicas e religiosas.

Nos anos 80, o conceito gramsciano foi reformado por um grupo de pesquisadores, a maioria de origem indiana, liderados pelo historiador Ranajit Guha. Juntos, fundaram o South Asian Subaltern Studies Group (Grupo de Estudos do Subalterno no Sul da Ásia) movidos pela necessidade de reescrever a história da Índia sob o ponto de vista das camadas subalternas, até então quase sempre ignoradas pela historiografia colonial.

O esforço teórico dos cientistas indianos em muito se apoiou nas interpretações da obra de Gramsci produzidas na Inglaterra dos anos 70, por autores como Raymond Williams, Stuart Hall, E. P. Thompson, Christopher Hill e Rodney Hilton. Estes intelectuais associaram os Estudos Culturais a um ramo das teorias da Comunicação nascido na Alemanha, a Teoria Crítica. Com isso, a ideia do “subalterno” passou a ser interdisciplinar, plural, a ponto de sofrer críticas internas. Hoje, o subalterno é entendido como tudo o que emerge a reboque da cultura de massa, como formas periféricas.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

[...] antes a *distribuição* de consciência geopolítica [...]; a *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica (o mundo é composto de duas metades desiguais, o Oriente e o Ocidente), mas também de toda uma série de 'interesses que [...] o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa vontade ou intenção de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é sobretudo um discurso que não está absolutamente em relação correspondente direta com o poder político ao natural, mas antes é produzido e existe num intercâmbio desigual de vários tipos de poder, modelado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político, [...] intelectual, [...], cultural [...], moral (como as ideias sobre o que "nós" fazemos e o que "eles" não podem fazer e compreender como "nós" fazemos e compreendemos). (2003:40-41)

Quer dizer, "eles" são o que "nós" dizemos que são e, portanto, lhes cabe a parte que "nós" estabelecemos para "eles". Como exprime Said, não há apenas a distinção geográfica, mas uma distinção muito mais evidente da condição que o sujeito ocupa na sociedade, como ele é visto e tratado pelos que detém o poder. No subúrbio específico de *O Ódio*, talvez nos subúrbios da França em geral, há uma mistura de raças, culturas, que coexistem num estado de conflito permanente dentro da própria periferia, e está em relação a um "centro" que detém o poder. Contudo, apesar das dessemelhanças, essas pessoas são vistas como uma massa homogênea e, de certa forma, elas se unem para combater a dominação, a repressão, a marginalização. Por esta necessidade de inserção e, sobretudo, de assimilação de uma 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 das gerações.

O diaspórico vive constantemente o dilema da identidade. Por um lado precisa incorporar algumas características do local onde vive a fim de facilitar o delicado e difícil processo de adaptação, que chamo de *ajustamento*; por outro, é induzido, pela família e pela própria sociedade

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

que aspira a preservar uma identidade nacional através das identidades individuais, a conservar as particularidades de sua identidade de origem. Sendo assim, infere-se, como Hall que “em condições diaspóricas as pessoas geralmente são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas” (2003:76). Desse modo, o sujeito diaspórico, produto dos processos de globalização, do pós-colonialismo, precisa dialogar com duas ou mais identidades, deixando de pertencer a uma nação, no velho sentido, ou, como alguns compreendem esse fenômeno, fazendo parte de mais de uma nação simultaneamente.

No filme, os personagens exemplificam com alguma clareza esse fenômeno da contemporaneidade. É com esforço que os três amigos “constroem” suas identidades a partir de mais de um referencial. As negociações de convivência são firmadas a todo instante, mas não sem conflitos e não sem concessões. No filme as tentativas de convívio, de *ajustamento* e de *descolamento* também são ressaltadas quando os três amigos vão ao centro de Paris, para Saïd receber o dinheiro de uma dívida.

Tendo Paris como pano-de-fundo, pois somente então sabe-se que se trata de uma periferia parisiense, o filme transfere seu eixo de ação para o centro da capital francesa. Vinz, Hubert e Saïd estão lá, na glamorosa metrópole, que não apenas os devora, mas os traga para o interior de suas ruas cinzentas por onde circula um número assustador de veículos e pedestres.



FIGURAS 5 e 6 – Vinz, Saïd e Hubert no centro de Paris e na *banlieue*
FONTE: O ÓDIO (1995)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

A mudança de cenário, da *banlieue* para o centro, é acompanhada da mudança de som, ouve-se mais ruído de circulação nas ruas, um som mais equilibrado, constante, mais ameno aos ouvidos, sem tantos altos e baixos.

Todavia, a mudança mais contundente se dá no plano psicológico dos personagens e não no plano exclusivamente fílmico. Enquanto na periferia Vinz, Saïd e Hubert são reconhecidos e saudados pelos amigos e colegas, no centro de Paris, ao contrário, eles funcionam como meros figurantes sociais e muitas vezes nem são percebidos. Até mesmo a relação com a polícia é distinta, pois ao passo que na periferia a polícia os conhece e tem a função de conter esses jovens que se mostram enquanto ameaça à estabilidade social e política, na cidade, eles são retratados apenas como três jovens anônimos em meio à multidão agitada que circula nas ruas, metrô, trens.

A relação que os três firmam entre si e também com o mundo em volta é intermediada por uma arma que fora perdida por um policial e encontrada por Vinz na noite do confronto. De posse dessa pistola, Vinz contempla uma real possibilidade de inverter as posições e se colocar como ameaça a seus opressores. Com a arma, Vinz se sente um gângster e acredita que será respeitado pelos amigos, pela polícia e pelas pessoas da comunidade onde vive, se conseguir matar um policial. Para isso, Vinz se “reconstrói” aos moldes Travis Bickle – personagem interpretado por Robert De Niro, no filme *Taxi Driver*, 1976, dirigido por Martin Scorsese. Kassovitz torna essa relação entre os dois personagens ainda mais evidente ao filmar Vinz diante do espelho, “brincando” de Travis Brickle, com a mão em forma de pistola apontada para sua imagem refletida, ameaçando, assim, a si mesmo.

Outro momento parecido, mas inspirado no personagem *inspetor Canardo* da história em quadrinhos *Une enquête de l'inspecteur Canardo*, é quando Saïd, também na frente de um espelho, se diz, imitando uma “voz”

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

de pato: *Canardo, senhor Canardo. Vou acabar com vocês todos. Você, ele, ela...* Aqui igualmente Kassovitz escolheu intencionalmente esse personagem. Canardo²⁷ é um detetive depressivo e moralmente decadente, fumante inveterado e alcoólatra, de temperamento *blasé*, que dirige um velho Cadillac, vive rodeado de pessoas miseráveis e frequenta os lugares mais sinistros e incertos.



FIGURAS 7 e 8 – Vinz, em Ó Ódio, e Travis Bickle em Taxi Driver
FONTES: Ó ÓDIO (1995) E TAXI DRIVER (1976)

Na sequência do enredo do filme, a pistola perdida pela polícia passa a ter um papel fundamental. Na cena em que Vinz entra no hospital com a arma escondida nas costas, a câmera se coloca na altura da pistola e acompanha desta posição a entrada dos três amigos que tentam visitar Abdel. Vinz passa a reagir aos insultos dos policiais, assumindo uma postura de quem está, ou pode estar, no poder. Ele reage, enfrenta, não se acanha diante dos militares nem de seus amigos, que no início não entendiam a mudança no comportamento de Vinz e só mais tarde se darão conta de que estavam correndo perigo caso a posse da arma fosse descoberta. Entretanto, o estado do jovem Abdel continua bastante grave. Com a iminência da morte de Abdel somada à posse da pistola, Vinz vislumbra a possibilidade de revanche; ideia que fica clara quando, já em Paris, numa

²⁷ Em francês o nome Canardo é relativo ao substantivo *canard* que significa *pato*, animal que encarna o personagem do detetive. A palavra *conard*, parônimo de *canard*, quer dizer imbecil, cretino.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

discussão com Hubert, Vinz afirma que “se o Abdel morrer, eu equilibro a balança e mato um policial!”.

Enquanto Vinz e Hubert foram para Paris sem um propósito explícito, Saïd tenta recuperar o dinheiro da dívida. Para isso, precisa encontrar um traficante cujo codinome é Astérix. No final, mesmo encontrando Astérix, Saïd não consegue reaver o dinheiro. No seu luxuoso apartamento, o traficante, ao descobrir que Vinz porta uma pistola, propõe uma roleta-russa, ocasionando uma estressante discussão e os três amigos são expulsos de lá de mãos vazias. O jogo da roleta-russa se torna mais um elemento que pode aproximar *O Ódio* dos filmes de gangster.

Por outro lado, ao se olhar para Saïd, Vinz e Hubert, não se parecem com os personagens estereotipados dos filmes desse gênero, pois nem possuem as mesmas “virtudes” nem os mesmos desejos e objetivos. A todo instante, Kassovitz procura reforçar a ideia de que esses personagens estão tomados pelo ódio contra um sistema opressor, uma sociedade injusta onde, ao que parece, não há espaço para eles.

Ao saírem do apartamento de Astérix, devido às confusões em que estão sempre se metendo, Hubert e Saïd são levados à delegacia. Cenas de torturas, com direito à explicação, e racismo confirmam a “teoria” de Hubert de que o ódio só é capaz de promover mais ódio. Nos olhares dos personagens, policiais e periféricos, vê-se estampado o sentimento que dá nome ao filme, numa tentativa de mostrar a origem do ódio, suas formas de manifestação e suas consequências.

Não conseguindo pegar o último trem de volta para casa, caminham pelas ruas da cidade e terminam por entrar em uma galeria de arte. Ao chegarem, são notados, mas não há nenhum tipo de discriminação aparente. Todavia, uma conversa com umas moças termina em discussão e os três amigos “descontam”, neste momento, toda a raiva que sentem da sociedade, ao mesmo tempo em que os que estão na galeria passam a demonstrar preconceito e racismo contra eles. Enquanto todos estavam

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

concordando, a presença deles não era um problema, mas na primeira divergência eles passam a ser indesejados e também agem com preconceito e racismo. "*Dicho de otro modo, el 'otro' está bien, pero solo mientras su presencia no sea invasiva, mientras ese otro no sea realmente 'otro'.*" (Žižek, 2009:57)

É num clima de animosidade e troca de insultos que eles são expulsos do local e, quando já estão fora, a câmera permanece no interior mostrando o alívio dos que estão dentro. Nesse instante, o preconceito é ratificado pela



FIGURA 9 – Imagens do trio discutindo com o diretor da galeria que os expulsa
FONTE: O ÓDIO (1995)

frase do diretor da galeria: "*C'est le malaise des banlieues*"²⁸. É evidente a sensação de que os periféricos representam um mal inexorável, uma doença, um tumor, com o qual se precisa conviver, não há escolha; embora, quando é possível, extirpa-se, fecha-se as portas para eles. Vê-se, claramente, a separação de classes, a presença de um inimigo onipresente, e qualquer tentativa de conciliação, ou convivência, entre as diferentes ordens sociais é sempre abortada por algo que gera ainda mais ódio.

²⁸ É a moléstia (ou o incômodo) da periferia. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Este racismo explicitado pelo filme está baseado no desconhecimento do “outro” ou ainda, como afirmam Shohat e Stam, “no medo do ‘outro’ (associado a um ‘eu’ selvagem e sombrio que foi reprimido)” (2006:50). 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 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. 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.*²⁹ (2009:56)

Como se percebe, a pós-modernidade estabeleceu novas e complexas formas de convívio – possibilitadas, por exemplo, pelo multiculturalismo e pela globalização – que geram uma espécie de estranhamento entre os sujeitos, que não conseguem se compreender, mesmo falando uma mesma língua, e estão constantemente absorvidos pelo medo uns dos outros. O poder e o discurso eurocêntricos construíram um Oriente aos moldes da visão ocidental, 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.³⁰

²⁹ Uma política que renuncia a dimensão autenticamente constitutiva do político, posto que recorre ao medo como principio 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. (livre tradução da autora)

³⁰ Ver Edward Said, *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*, 2007.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Outra cena de extrema intolerância, onde se percebe também a vontade de Vinz em vingar as injúrias sofridas, é logo após a confirmação da morte de Abdel. No telão dentro de uma estação metrô, os amigos observam silenciosamente as imagens da guerra civil na Bósnia. Em seguida aparece uma foto do jovem Abdel e a notícia de sua morte. Os três saem do metrô discutindo com Vinz, que encarara um policial com desejo de matá-lo e até imagina-se lhe dando um tiro. Vinz fica para trás e Saïd e Hubert encontram um grupo de *skinheads*, que começam a agredir os dois. Vinz chega com a arma e faz um dos *skinheads* (interpretado pelo diretor Kassovitz) de refém. Vinz demonstra a sensação de poder que a arma lhe trás, a possibilidade de vingança, o tão desejado “respeito”, a obtenção de um suposto controle da situação. Em outras palavras, *tudo* que ele não possui normalmente. Entretanto, ele não consegue atirar. Os amigos ficam aliviados e os três retornam para a *banlieue*, num trem vazio, cada um em um banco, em silêncio profundo.

Esse silêncio, após o duro dia dos protagonistas, retoma ao início do filme quando a voz do narrador anuncia (o personagem de Hubert):

*C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un immeuble de cinquante étages. Le mec, au fur et à mesure de sa chute, se répète sans cesse pour se rassurer: "jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien". Mais l'important c'est pas la chute, mais l'atterrissage.*³¹

A crítica à banalização da vida e da violência contra não importa quem seja é tema central de *O Ódio*. Pessoas que “caem” numa sociedade também fadada à queda, como se pode constatar ao longo do filme. Apesar de não ser documental, *O Ódio*, escrito, dirigido e editado por Kassovitz, é baseado em uma história real³² e trata do momento contemporâneo,

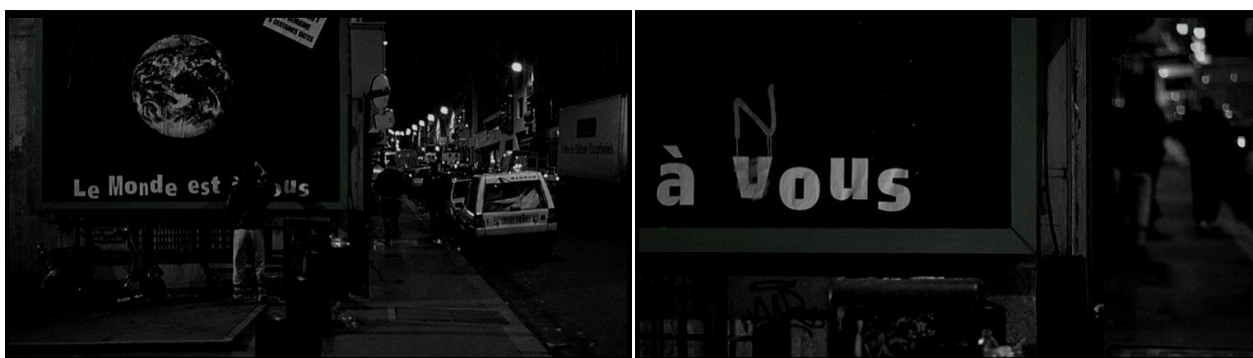
³¹ É a história de um homem que cai de um prédio de cinquenta andares. O cara, ao longo da queda, repete sem parar, para se reconfortar: “até aqui está tudo bem, até aqui está tudo bem, até aqui está tudo bem”. Mas o importante não é a queda, mas a aterrissagem. (livre tradução da autora)

³² A história do filme foi inspirada no caso do jovem Makomé M'Bowolé morto por

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

tentando mostrar que os sistemas sociais estão em crise (em queda), mas que o momento pior desta crise ainda está por vim (a aterrissagem), levando, assim, o espectador a se questionar onde é que se vai chegar com tanta violência e tanto ódio. No início, há cenas reais de confrontos e manifestações reforçando a aproximação com a realidade. No fim, há cenas realistas, que podem estar acontecendo neste momento em diversas periferias por todo o mundo.

No cenário da periferia parisiense, Kassovitz mostra os sujeitos diaspóricos: em sua maioria, indivíduos obrigados a negociar com novas culturas, a adaptar suas identidades a uma nova realidade, mas conservando algo de suas origens, ainda que seja pouco exteriorizado. Para Saïd, Vinz e Hubert, quando estão dentro de suas casas, deixam de estar propriamente na França e vivem uma realidade mista, onde se cultua outras religiões, se ensinam outros costumes, se comem outros alimentos. Mas o que se vê nesses personagens, igualmente, é 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) e ele troca o “v” pelo “n” resultando em: “*Le monde est à nous*” (O mundo é nosso).



FIGURAS 10 e 11 – Imagens da pichação de Saïd em um cartaz Paris
FONTE: O ÓDIO (1995)

A última cena do filme representa o clímax da violência e banalização

um policial com um tiro na cabeça, em Paris, no ano de 1993.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

da vida desses que, não por própria escolha, habitam a periferia: a morte “por acaso”, ou, usando as palavras de Saïd em outro momento do filme: “*on est fermé dehors*”³³. Quando Hubert, Vinz e Saïd voltam de Paris, Vinz já está convencido, graças ao esforço dos outros dois, de que a vingança não ajudará a trazer Abdel de volta à vida, e desiste do plano de matar um policial, entregando, então, a arma a Hubert. Ao se despedirem, Hubert vê Vinz e Saïd serem abordados por três policiais, Vinz reage e o policial começa a ameaçá-lo apontando uma arma para sua cabeça. Hubert se aproxima por trás e Saïd fica parado, olhando, do outro lado do carro com as mãos sobre capô. Subitamente, a arma dispara, atingindo a cabeça de Vinz, que cai morto no chão. Os outros policiais desaparecem da cena, ficando apenas o que disparou a arma, sem reação, depois de esboçar um sorriso pálido – o marcador do tempo, na tela preta, passa das “06:00” para às “06:01”.

A vingança, então, se torna obrigatória. Hubert, que, dos três, sempre demonstrou ser o mais prudente, saca a arma e aponta para a cabeça do policial, revelando no olhar o ódio que tanto condena. Ele, que sempre se esforçara para convencer os amigos do contrário, decide atirar no policial, que, ao mesmo tempo, também aponta a arma para ele na tentativa de se defender. Nesse ínterim, Saïd, apavorado, fecha bem os olhos, como a sociedade, por medo, talvez, da aterrissagem. Escuta-se o narrador que retoma a fala do início do filme, mas agora já não conta a história de um homem que cai, “mas de uma sociedade que cai”; e, uma vez que os homens “caem”, morrem, como Vinz, só resta à sociedade “cair” também. Entra a voz do narrador: “*C’est l’histoire d’une société qui tombe et qu’au fur et à mesure de sa chute se répète sans cesse pour se rassurer*”³⁴.

Assim, a câmera volta-se para Saïd, com o rosto estampado de medo

³³ Estamos presos do lado de fora. (livre tradução da autora)

³⁴ É a história de uma sociedade que cai e que ao longo de sua queda se repete se parar para se reconfortar. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

e o narrador prossegue: “*jusqu’ici tout va bien, jusqu’ici tout va bien, jusqu’ici tout va bien. L’important c’est pas la chute,*”³⁵. Fade back. Ouve-se o tiro, mas não se vê qual dos dois disparou a arma. O narrador conclui: “*mais l’atterrissage.*”³⁶ Com isso, percebe-se uma preocupação, do início ao fim do filme, em focar o olhar e a reflexão do espectador nas consequências (a aterrissagem) da violência, do ódio, do preconceito, alimentados por todos nas sociedades atuais. Nota-se que não há uma intenção em apontar que lado estaria certo, a polícia ou o periférico, mas em mostrar como funciona o ciclo do ódio em todas as esferas, trazendo consequências irremediáveis para todos. Kassovitz construiu o enredo cuidadosamente, sem tomar partido ou querer justificar a violência proveniente da periferia. O diretor apresenta um ódio forte o suficiente para destruir vítima e algoz.



FIGURAS 12 e 13 – Imagens das últimas cenas do filme quando Hubert decide vingar a morte de Vinz
FONTE: O ÓDIO (1995)

³⁵ Até aqui está tudo bem, até aqui está tudo bem, até aqui está tudo bem. O importante não é a queda. (livre tradução da autora)

³⁶ Mas a aterrissagem. (livre tradução da autora)

5. Encontro entre passado e presente

*Un film est une œuvre d'art, pas un pamphlet politique qui ne dure qu'un instant alors qu'un film doit rester intéressant des décennies plus tard.*³⁷
Marjanje Satrapi³⁸

Ao ler esta frase de Satrapi, não pude deixar de pensar no filme do francês, descendente de argelinos, Rachid Bouchareb, *Dias de Glória* (*Indigènes*, 2006). Sobretudo pelo seu caráter não-panfletário e por acreditar que ele continuará a ser um filme interessante, pelo menos pelas próximas décadas. A importância histórica de um filme como *Dias de Glória* é inegável, pois, embora seja uma produção bastante recente, está praticamente sozinho no universo dos filmes que se propuseram a tratar do tema: a participação dos habitantes das colônias francesas na Segunda Guerra Mundial no intuito de liberar a França da ocupação alemã. Em uma entrevista Bouchareb afirma: "Avec *Indigènes*, on raconte comment plus de 300.000 soldats des colonies se sont engagés pour libérer la France : cela n'a jamais été dit"³⁹.

Apesar de o filme estar isolado no que diz respeito ao seu tema específico, outras produções francesas contemporâneas têm se voltado para a representação das classes marginalizadas. No caso específico de *Dias de Glória*, pode-se dizer que, embora o filme retrate o período do final da

³⁷ Um filme é uma obra de arte, diferentemente de um panfleto político que dura somente um instante, um filme deve permanecer interessante dezenas de anos mais tarde. (livre tradução da autora)

³⁸ Marjane Satrapi é escritora iraniana, autora, entre outros, da HQ autobiográfica *Persépolis*.

³⁹ Com o filme *Dias de Glória* contamos como mais de 300 mil soldados das colônias se engajaram para liberar a França: isso jamais havia sido dito. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Segunda Guerra Mundial, ele traz, de certa forma, uma temática do contemporâneo. Está claro que uma das principais intenções do diretor é levantar a questão das relações estabelecidas com os imigrantes, ou seus descendentes na França atual. Para isso, Bouchareb tenta construir uma espécie de ponte histórica entre os últimos momentos da guerra e o momento atual em que vivem esses imigrantes na França. Uma evidente intenção de contar o presente (que está praticamente ausente no filme, a não ser pelas cenas finais) enquanto uma consequência direta do passado.

Em *Dias de Glória*, como em outras produções que tratam atualmente dos sujeitos cultural, social e etnicamente marginalizados, o preconceito e o racismo são temas-chave, sendo largamente explorados pelos diálogos e imagens. Num primeiro momento, o filme pode parecer com muitos outros filmes de guerra. A começar pelo título que coincide com a tradução para o inglês *Days of Glory* e diverge completamente do original em francês, *Indigènes*; no que se refere às imagens, há grandes planos, estética bem cuidada, lembrando algumas tomadas de filmes do Steven Spielberg, com efeitos especiais nas grandiosas cenas de batalhas; e no que diz respeito ao conteúdo, sobretudo quando se pensa no discurso patriótico bastante reforçado pelo cinema de guerra hollywoodiano. Entretanto, há praticamente uma ausência da exploração de cenas de violência que enfatizam a crueldade e os horrores da guerra através do derramamento de sangue.

Bouchareb decide, ao contrário, mostrar uma violência interior, que se configura dentro dos próprios personagens ou no seio de um mesmo exército, o francês. Tendo como cenário uma guerra extremamente desumana, que matou milhares, marcada pelo nazismo alemão, contra o qual a França também lutou, o filme opta por tratar da discriminação e da xenofobia no interior de uma mesma pátria. Dessa forma, *Dias de Glória* distingue-se de outros filmes de guerra, por tratar de um (possível) diálogo entre um país e seus imigrantes; em outras palavras, de um diálogo entre dominantes e

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

dominados.

Saïd (Jamel Debbouze), Abdelkader (Sami Bouajila), Messaoud (Roschdy Zem) e Yassir (Samy Naceri) partem de suas pátrias para lutar pela França, como se franceses fossem, com uniformes, armas, alimentação fornecidos pelo exército francês, tendo como promessa uma recompensa financeira e a cidadania francesa e, pelo menos, um sonho em comum: escapar da dura realidade que é a vida nas colônias.

Essa é precisamente a história de *Dias de Glória*. O filme, cuidadosamente produzido, chega às telas do cinema de todo o mundo num momento de crise social, e de identidade, num momento em que as políticas francesas de inserção social já não dão conta das complexas relações estabelecidas na pós-modernidade. O filme de Bouchareb adverte que, para tentar resolver os conflitos atuais, não basta pensá-los isoladamente, mas deve-se fazer um apelo ao passado, à gênese do problema.



FIGURA 14 – Abdelkader, Messaud, Yassir e Saïd orando após uma batalha sangrenta

FONTE: DIAS DE GLÓRIA (2006)

Indigènes, título original de *Dias de Glória* quer dizer, segundo o dicionário francês *Le Robert Micro* (Le Robert, 2006), aborígene, autóctone,

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

exótico, ou aquele que pertence a um grupo étnico existente num país de além-mar antes de sua colonização. Com o uso, o verbete tornou-se pejorativo, afinal, os *indigènes* são os negros, os árabes, os primitivos, os tribais, os bárbaros.

Nesse sentido, o filme retrata a história de quatro *indigènes* provenientes do norte da África: Yassir, que vem acompanhado do irmão e deseja arranjar-lhe um bom casamento após receber a recompensa financeira; Messaoud, que se apaixona por uma jovem francesa, mas rapidamente eles perdem o contato por causa da censura do exército francês; Saïd, aparentemente o mais ingênuo do grupo, que decide engajar-se à infantaria com o intuito de sair da miséria em que vivia; e Abdelkader, o único alfabetizado entre os quatro, cujo interesse é lutar contra o nazismo e fazer uma carreira militar.

Essa co-produção entre França, Marrocos, Bélgica e Argélia – indicada ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 2007 e vencedor do Festival de Cannes em 2008 – revela homens cheios de esperança, tentado salvar um país, mas, sobretudo, acreditando poder salvar a si mesmos da condição de subjugados, de inferiores, de selvagens, que lhes foi imposta, tendo como pano de fundo uma França injusta, preconceituosa, discriminadora.

São impactantes as formas utilizadas pelo diretor para ilustrar as baixas na infantaria do exército francês composta principalmente de argelinos e marroquinos, em que os homens são mortos quase como insetos pelos poderosos armamentos alemães; e, no final do filme, do enorme grupo, que foi se reduzindo ao longo da narrativa, resta apenas um único homem.

Como no filme de Mathieu Kassovitz, *O Ódio*, os créditos iniciais de *Dias de Glória* trazem diversas imagens, vídeos da época, em preto e branco, de cenas relativas à vida nas colônias. Cidades pobres, pessoas montadas em camelos, outras executando trabalhos árduos, outras dançando, cenários desérticos, partidas e chegadas, cenas de comércio etc.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Ao fundo, uma música cantada em árabe faz o espectador penetrar no universo a ser explorado. Sobre essas imagens em movimento, surge o título *Indigènes* em francês e em árabe. Em seguida, vê-se uma fotografia da Argélia em 1943 e, a partir de então, começa a história do filme.



FIGURAS 15 e 16 – Imagens das baixas do exército e do Coronel observando de longe a batalha

FONTE: DIAS DE GLÓRIA (2006)

É evidente que o diretor utilizou essas imagens de arquivo não apenas no intuito de situar o espectador no período retratado, mas, sobretudo, com a intenção de aproximá-lo da realidade; “imagens reais, histórias reais”. Segundo Stam e Shohat, “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” (2006:263).



FIGURAS 17 e 18 – Imagem da abertura do filme e da passagem do preto e branco ao colorido

FONTE: DIAS DE GLÓRIA (2006)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Ainda que o filme não seja um documentário, e sim uma ficção baseada em fatos reais, Bouchareb, com essas imagens iniciais, cria uma atmosfera documental, garantindo uma maior credibilidade à narrativa. Dessa mesma maneira, a cada passagem de uma localidade a outra, há a imagem do local fixa na tela, em preto e branco, como uma fotografia, com o nome da cidade e a data em que os fatos ocorreram. Essa imagem vai ganhando cor e movimento e, então, a câmera aproxima para os personagens.

Há uma transição da imagem fotográfica para a cinematográfica, permitindo ao espectador ver o que está acontecendo no interior daquela paisagem retratada, deslocando-o, assim, no tempo e no espaço. A fotografia o transporta de um universo a outro, do ficcional ao real, do estático ao cinemático, e, uma vez no universo do real, lá permanece sem dificuldade, compreendendo, assim, as imagens subsequentes como parte deste mesmo universo. Além disso, parece-me que esta passagem de uma imagem histórica, uma fotografia, estática e imutável de um acontecimento, para uma imagem em movimento, elabora um discurso de uma imagem em construção, o que significaria que ela ainda poderia ser transformada.

Esta ideia de transformação da imagem, de uma história inalterável para uma história a ser construída, remete mais uma vez às referências que o filme estabelece com o presente. Quer dizer, Bouchareb tenta montar uma lógica onde a mudança entre as relações e os diálogos possíveis entre opressor/oprimido só é capaz de ser estabelecida no momento atual e jamais no passado, que já está consumado.

Seguindo o mesmo raciocínio, há ainda outra questão importante a ser verificada. Ao fazer a escolha deste recurso fotografia-cinema X real-imaginário, não estaria o diretor levantando a problemática da manipulação? Uma vez que a imagem fixa se transforma em realidade, em movimento, não seria possível uma transformação da própria história que

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

está sendo retratada? Para admitir esta possibilidade de mudança, faz-se necessário pensar o filme em relação ao presente.

Ao longo de toda a história, o autor parece propor esta reflexão, e a sua necessidade em mostrar este momento do passado está intimamente ligada a uma situação de difícil solução no presente. A maior motivação desses soldados, que a cada batalha hasteiam a bandeira francesa e cantam o hino da pátria-mãe, parecia ser a de conquistar um lugar na sociedade, de ter dignidade, de não ser vistos como selvagens.

A cena da bandeira francesa sendo hasteada pelos soldados recrutados nas colônias é recorrente. Após a primeira batalha, onde morre um enorme contingente de soldados africanos, a câmera mostra, através do binóculo de um militar de alto escalão, o cenário de terra seca e de pouca vegetação, uma encosta rochosa de onde começa a surgir a bandeira da França onde estão estampadas as cores branco, azul e vermelho significando, respectivamente, igualdade, liberdade e fraternidade, símbolos da revolução francesa e pilares da afirmação social e política desta nação. Segurando no mastro, um soldado de pele negra acompanhado de outros companheiros que, contentes com a vitória gritam, sob o pavilhão tricolor, "*Vive la France!*". De uma maneira geral, os soldados recrutados das colônias são mostrados no filme como bravos miseráveis que vieram de um lugar muito pobre em busca de uma oportunidade para obter uma vida digna. São homens cheios de esperança que cantam sob a bandeira francesa logo nas primeiras cenas do filme quando estão sendo recrutados:

Nós somos africanos e viemos de longe / Viemos das colônias
para salvar a pátria / Abandonamos tudo lá: parentes, casas,
cidades e guardamos no coração um fervor invencível /
Porque queremos hastear a bandeira da nossa França unida /
E se alguém quiser nos separar estamos aqui para morrer...
(trecho extraído da legenda do DVD do filme)

Apesar de a maioria falar mal o idioma do colonizador, eles cantam o hino em francês. É patente o discurso do dominante contido na letra do

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

hino. O discurso eurocêntrico e colonialista sendo reproduzido pelos próprios oprimidos imbuídos de uma (falsa?) esperança de integração numa “França unida”. Ao reproduzir a ideologia do opressor, eles se tornam ainda mais frágeis, mais vulneráveis, uma vez que eles legitimam, de certa maneira, esta ideologia que os discrimina e os oprime.



FIGURA 19 – Soldados *indigènes* após vencer a batalha
FONTE: DIAS DE GLÓRIA (2006)

Por outro lado, em diversos momentos, alguns personagens demonstram ter consciência dessa relação de opressão e levantam questões importantes, demonstrando sempre o intuito do diretor de entender, ou analisar, o presente em contraposição ao passado. Por exemplo, no momento em que o Cabo Abdelkader diz aos outros soldados africanos: “pensei que com a guerra, ganharíamos os mesmos direitos que nossos irmãos do exército Francês”.

Esse conjunto de cenas, que explora a política de soberania da metrópole, através, sobretudo, de elementos nacionalistas como a bandeira e o hino, sendo exposto em relação analógica ao presente, remete ao pensamento de Said quando afirma em sua obra *Orientalismo*:

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

[...] as sociedades humanas, ao menos as culturas mais avançadas, quase nunca ofereceram ao indivíduo algo que não fosse imperialismo, racismo e etnocentrismo para lidar com "outras" culturas. (2007:277)

Neste sentido, percebe-se que, apesar de estarem engajados numa mesma guerra e a favor de uma mesma nação, os soldados franceses e os colonos não são tratados com igualdade, ao contrário, o preconceito é sempre explícito, inclusive denunciando uma espécie de "escala humana" onde *français*, *pieds-noirs*⁴⁰ e *indigènes* estão dispostos hierarquicamente. O Sargento Martinez (Bernard Blancan), *pied-noir*, prefere não se referir à sua vida fora da França, evita se comunicar em árabe, como os outros soldados. Em *Pele negra, máscaras brancas* Frantz Fanon afirma que:

No Exército colonial, e especialmente nos regimentos senegaleses de infantaria, os oficiais nativos são, antes de mais nada, intérpretes. Servem para transmitir as ordens do senhor aos seus congêneres, desfrutando por isso de uma certa honorabilidade. (FANON, 2008:34)

Dentro do exército, há até mesmo um sistema de cotas de promoções destinadas a cada "categoria" desta "escala humana". Numa cena, esteticamente muito bem cuidada, em que o Coronel fala aos combatentes antes do confronto, enquanto se escuta suas palavras de encorajamento, a câmera caminha, lentamente, da esquerda para a direita, mostrando os soldados em posição de sentido, vestidos com o mesmo uniforme, mas separados hierarquicamente: primeiro os franceses, em seguida os *pieds-noirs* e, por último, os *indigènes*, sendo estes ainda divididos entre não-negros e negros, aparecendo respectivamente nesta ordem.

Esses africanos negros, segundo demonstra o filme, estão sempre para lá de um segundo plano, tanto no sentido imagético quanto no plano

⁴⁰ Este termo é usado para designar os franceses de origem europeia que se instalaram na África do Norte, particularmente na Argélia, até a independência deste país.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

social. Até mesmo o próprio Bouchareb, que aparenta querer fazer um filme que vai de encontro ao discurso europeu em prol de retratar a guerra sob o ponto de vista dos colonos africanos, não destaca nenhum personagem negro. De outra parte, ele faz questão de enfatizar a divisão desigual dos alimentos entre os africanos. Depois de terem lutado na Itália (1944) e terem possibilitado à França, que pela primeira vez, desde a derrota de 1940, ganhou das tropas alemãs, reconquistar a confiança dos Aliados, os soldados partem em direção à pátria-mãe num navio. Seria a primeira vez que a grande maioria deles estaria em solo francês. Um sonho?

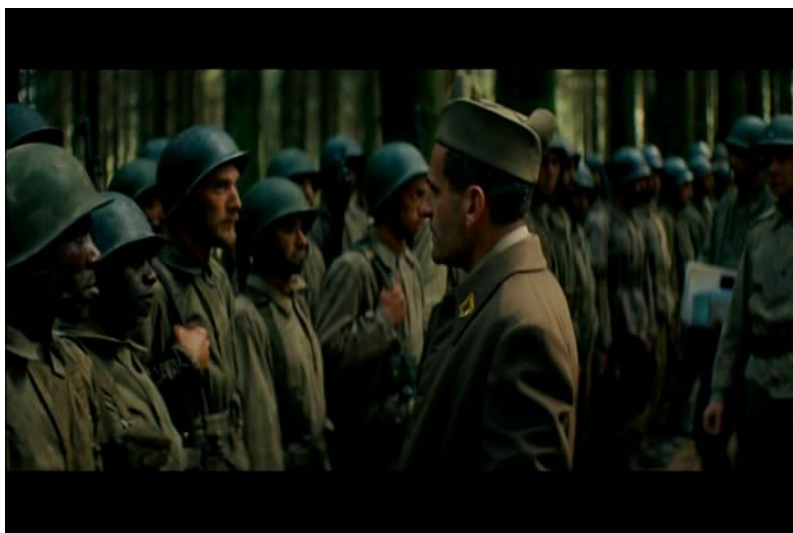


FIGURA 20 – Soldados perfilados de acordo com suas etnias
FONTE: DIAS DE GLÓRIA (2006)

Uma das cenas mais marcantes nesse sentido é quando os soldados estão todos em fila no refeitório no porão do navio. Todos os homens estão se servindo e tudo está correndo muito bem até o momento em que um negro é impedido de pegar um tomate. O homem que está servindo segura vigorosamente a mão do negro e diz que o tomate não é para ele. O Sargento chega e manda o soldado negro avançar. Ele abaixa a cabeça e prossegue sem pegar o tomate.

Nesse momento, o Cabo Abdelkader, que está logo atrás, questiona porque o tomate não é para todos. Instala-se, por conseguinte, um

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

sentimento de revolta entre todos os soldados por serem tratados com distinção uma vez que estão lutando juntos pela liberação de um mesmo país. O Capitão tenta conter o tumulto, mas Abdelkader toma partido do negro e diz que não há razão que explique a diferença na comida dos soldados, uma vez que as balas dos alemães não os diferenciam. A racionalidade do argumento não deixa saída para o Sargento que decide procurar o seu superior e este, por temer uma revolta maior dos colonos, determina que todos os soldados comam, a partir de então, a mesma coisa.



FIGURAS 21 e 22 – Os tomates não são para todos
FONTE: DIAS DE GLÓRIA (2006)

Apesar de ser uma cena bastante improvável, pois é difícil acreditar tanto no enfrentamento entre o Cabo e seus superiores quanto na concessão do Capitão, esta é uma cena emblemática do discurso de Bouchareb neste filme. O fato da conquista pelo enfrentamento, naquele momento da guerra, atenta para uma possível superação da situação no momento em que vivem atualmente esses soldados aposentados e seus descendentes na França.

Entretanto, a cena termina com o general anunciando que em breve estarão na pátria-mãe, a que ele se refere como *chez nous*⁴¹, e os incita a cantar *La Marseillaise*, o hino francês. Sendo o Sargento e o Capitão filmados em contra *plongé*, os soldados cantam em *plongé*, enfatizando

⁴¹ Nossa casa.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

ainda mais as diferenças hierárquicas. Podem-se constatar duas coisas importantes nesta tomada: primeiramente, a diversidade do exército de colonos, retratada nos adereços das vestimentas dos soldados que evidencia as distintas etnias, e, secundamente, os olhares que exibem uma mistura de seriedade e esperança.



FIGURA 23 – Todos cantam “*La Marseillaise*”
FONTE: DIAS DE GLÓRIA (2006)

Ao chegarem à França, as diferenças ganham dimensão nova e mais expressiva. Mesmo tendo sido recebidos calorosamente pelos marselhenses os *indigènes*, ao contrário dos franceses, não conseguem obter uma licença para visitar suas famílias. Paralelamente a isso, o soldado Messaoud apaixona-se pela francesa Irène, que retribui seu amor e sua expectativa de se reencontrarem após a guerra. Esse sonho é interrompido logo no início pela censura do exército que não permite a comunicação entre não-franceses e franceses, bloqueando as cartas que o casal tenta inúmeras vezes enviar. Irène ainda tenta inutilmente procurar os correios do exército, mas eles nem mesmo explicam o porquê da falta de comunicação. Assim, os dois prosseguem separados, cada um achando que o outro o esquecerá.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Mas é na noite que passaram juntos que Irène atenta para a tatuagem no peito de Messaoud: "*pas de chance*"⁴². As três pequenas palavras, que contêm, entretanto, um profundo significado, escritas no idioma do colonizador levam a refletir sobre algumas questões fundamentais na relação entre opressor/oprimido, eu/outro. Nas palavras de Edward Said:

O oriental era, portanto, associado a elementos na sociedade ocidental (os delinquentes, os insanos, as mulheres, os pobres) que tinham em comum uma identidade mais bem descrita como lamentavelmente estrangeira. Os orientais raras vezes eram vistos ou olhados; eram devassados, analisados não como cidadãos, nem como um povo, mas como problemas a serem resolvidos ou confinados ou – como as potências coloniais cobiçavam abertamente o seu território – conquistados. [...] Como o oriental era membro de uma raça subjugada, ele tinha de ser subjugado: era simples assim. (2007:281)



FIGURA 24 – Messaoud: *pas de chance*
FONTE: DIAS DE GLÓRIA (2006)

Essa passagem de *Orientalismo* evidencia uma política de opressão e

⁴² Azarado.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

violência – inclusive nos âmbitos étnico e cultural – ao longo da história, desde o dia em que o Oriente e o Ocidente se encontraram. Ratifica que as relações estabelecidas no passado foram mantidas até o presente, tornando-se ainda mais doentias e problemáticas. O otimismo e a esperança existentes nos soldados no início de *Dias de Glória* se transformam em medo, decepção, desespero. O filme revela uma esperança insustentável, pois está baseada nas palavras contidas no discurso do dominador francês. Quando o soldado Saïd diz “*J’ai libéré un pays. C’est mon pays. Même si ne l’avais jamais vu avant. C’est mon pays*”⁴³, fica claro que ele está repetindo as mesmas palavras do Coronel, que os impulsiona a cantar o hino da França no navio, confirmando o discurso de todo o poder político francês da época.

Dessa forma, parece ser central no filme o tema da (des)igualdade. Mesmo vestindo o mesmo uniforme, erguendo a mesma bandeira, cantando o mesmo hino, lutando contra o mesmo inimigo, apenas as balas alemãs, como bem lembra o Cabo Abdelkader os trata com isonomia. O racismo e a discriminação pelos motivos mais diversos são insistentemente explorados, inclusive nos sérios diálogos muito bem construídos, sobretudo pelo Cabo Abdelkader; destacando-se dos demais do grupo por gostar de ler e se interessar em estudar para evoluir dentro do próprio exército e por falar corretamente o francês.

Percebe-se distinções em todos os níveis, hierarquia, cor, raça, nacionalidade. Assim, no final do filme vê-se Abdelkader, 60 anos mais velho, chegando a um cemitério na Alsácia e olhando com muito sofrimento para o túmulo dos seus companheiros mortos pela guerra. Figuram apenas seus nomes e a data da morte, não há registro da data do nascimento, nem de suas origens e por detrás das lápides, a insistente bandeira que eles tanto ergueram. São apenas *indigènes* que morreram lutando pela França.

⁴³ Eu libertei um país que é o meu país. Mesmo sem nunca ter pisado nele, é o meu país. (tradução do DVD do filme)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Um cemitério de *indigènes* esquecidos pela história. *Dias de Glória*? Eles não experimentaram nenhum.

Contudo, o presente não é menos duro do que o passado. Abdelkader, ao sair do cemitério, caminha em meio à multidão de um grande centro urbano, provavelmente Marselha. Ele é o indivíduo descrito por Stuart Hall, “isolado, exilado ou alienado”, em meio à multidão de uma “metrópole anônima e impessoal” (2003:32). Abdelkader representaria, assim, todas as vítimas do racismo colonial e pós-colonial,

[...] aqueles cujas identidades foram forjadas no caldeirão colonial: os africanos, os asiáticos e os povos nativos das Américas, assim como aqueles que foram deslocados pelo colonialismo, como é o caso dos asiáticos e dos caribenhos na Grã-Bretanha ou os árabes na França. (2006:45)



FIGURA 25 – 60 anos mais tarde, Abdelkader diante do túmulo dos seus companheiros

FONTE: DIAS DE GLÓRIA (2006)

Abdelkader observa ao seu redor uma sociedade que não o vê nem o integra plenamente enquanto cidadão. A câmera o filma em meio a uma multidão turva e, apesar do personagem se localizar quase no centro da

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

imagem, ele está também ao fundo, por isso não se vê de imediato com facilidade. Neste último momento, Bouchareb parece querer trazer o espectador, de maneira ainda mais patente, e até óbvia, para o momento presente e o vínculo com o passado se torna, enfim, inevitável. Fica mais do que evidente no filme que a França, enquanto potência europeia, eurocêntrica e colonialista, embora lutasse contra o nazismo, agiu com o mesmo preconceito e discriminação com o “outro” (os africanos, neste caso) com que a Alemanha nazista agia com os judeus.



FIGURA 26 – Abdelkader caminha na anônima multidão
FONTE: DIAS DE GLÓRIA (2006)

Estima-se que 300 mil soldados do exército francês da Segunda Guerra Mundial vieram das colônias, sobretudo do norte e oeste da África e da Indochina. É sabido que a repercussão do filme impulsionou, na época, o presidente Jacques Chirac a colocar em prática o pagamento de pensão a diversos ex-combatentes africanos, assim como as reformas acerca desses salários. Durante sua candidatura à presidência, Nicolas Sarkozy também mencionou as tropas coloniais e lhes rendeu uma homenagem⁴⁴.

⁴⁴<http://www.algeria.com/forums/literature-film-litt-rature-cin-ma/16876-indig->

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

O título *Dias de Glória*, aparentemente mal traduzido para o inglês e o português, torna-se bastante apropriado considerando que, graças a esses povos árabes a França experimentou, durante a Segunda Guerra Mundial, memoráveis dias de glória. Portanto, acredito que o filme, mesmo tendo um caráter de exposição de uma dívida colonial da metrópole, não seja um filme panfletário. Nascido em Paris, mas descendente de argelinos, Bouchareb buscou realizar uma produção verdadeiramente engajada e apresentar uma narrativa de forma menos passional e mais franca possível.

6. Esquivas

Identificamos-nos com o outro exatamente no ponto em que ele é inimitável,
no ponto em que se esquia da semelhança.
Slavoj Žižek

Desde a década de 1980, a produção cinematográfica francesa tem sido marcada por cada vez mais numerosas produções que se convencionou chamar de '*cinéma beur*' ou '*cinéma de banlieue*'. Filmes como *Laisse béton* (Roger Le Péron, 1983), *Thé à la menthe* (Abdelkrim Bahloul, 1984), *Le thé au haren d'archimède* (Medhi Charef, 1985), *Baton Rouge* (Rachid Bouchareb, 1985), 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.

*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.*⁴⁵ (Bloom in Shohat & Stam, 2003:47)

Esses filmes promoveram a consolidação do movimento *beur* e formaram uma espécie de terreno fértil onde muitos outros puderam florescer. Do mesmo modo que Rachid Bouchareb encontrou seu lugar nesse cinema realizando diversos filmes que enfocam os marginalizados, outro cineasta que merece destaque nesse âmbito é Abdellatif Kechiche,

⁴⁵ O exílio forçado, a família, a tradição, a vida em conjuntos habitacionais e as várias formas de delinquência, sobre o plano-de-fundo da longa história do colonialismo francês, são as temáticas que ligam muitos desses filmes. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

cujo primeiro longa *La faute à Voltaire*, 2000, já alcançou o grande público e ganhou, além de outros, dois prêmios no Festival de Veneza. Suas outras produções, *L'esquive* (A Esquiva, 2003) e *La graine et le mulet* (O Segredo do Grão, 2007) não foram menos notáveis e concederam a Kechiche um lugar privilegiado dentro do cinema francês contemporâneo.

Neste capítulo, portanto, pretendo me dedicar a um estudo aprofundado de *A esquiva*, filme vencedor de quatro Césars em 2005 e que obteve indiscutivelmente mais sucesso do que muitos outros do mesmo gênero. *A Esquiva* narra a história de um grupo de adolescentes de diferentes origens étnicas, vivendo 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*⁴⁶, para os pais, os professores e os outros colegas.

Apesar de acompanhar algumas das características dos filmes de *banlieue*, como as tensões que se estabelecem na periferia em relação a um centro dominante, o filme revela-se consistente por focar as oposições dessas tensões no universo da linguagem. É na justaposição da linguagem do século XVIII do texto de Marivaux a uma linguagem contemporânea, cheia de *argot*⁴⁷ e *verlan*, característica da *banlieue*, onde 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.

A câmera filma, em uma pequena sequência de primeiros planos, um grupo de amigos que discutem uma vingança contra outros meninos que se apoderaram de alguns objetos de um deles. Os jovens enraivecidos planejam, entre outras coisas, "quebrar a cara dos filhos da puta". Aproxima-se deles Krimo (Osman Elkharraz), aparência calma e melancólica. Os outros perguntam se Krimo vai acompanhá-los. Sem mudar

⁴⁶ O jogo do amor e do acaso

⁴⁷ Gíria

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

de fisionomia ao longo de toda a cena, ele responde que vai buscar seu *nunchaku*. Krime corre na frente da câmera e aparece o título do filme: *L'esquive*. Está marcada a primeira esquiva de Krime. Dali ele segue para a casa da namorada, Magali (Aurélien Gane), que, aborrecida por ele não ter se comunicado com ela nos últimos dias, termina o imaturo relacionamento.



FIGURAS 27 e 28 – Imagens da sequência em que o grupo discute a vingança
FONTE: A ESQUIVA (2003)

Pouco tempo depois, Krime se encontra com Lydia (Sara Forestier) que experimenta seu vestido, um traje do século XVIII, para utilizar na 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 Lisette⁴⁸ e com ar de muita alegria, Lydia pergunta diversas vezes aos amigos se eles gostam do vestido, se ela está bonita etc, enquanto caminha em direção ao local do ensaio.

Num terreno localizado entre edifícios de um conjunto habitacional, do tipo HLM (*Habitation à Louer Modéré*⁴⁹), 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 irritada por

⁴⁸ Personagem que Lydia representará na peça *Le jeu de l'amour et du hasard*.

⁴⁹ O sistema de habitação HLM, de baixo custo, foi criado no pós-guerra, década 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.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

causa do atraso da amida e da presença de Krimo, 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*, e que não apenas se preocupou com a linguagem em suas obras, mas, de certa maneira, também foi responsável por novas utilizações do francês padrão⁵⁰.

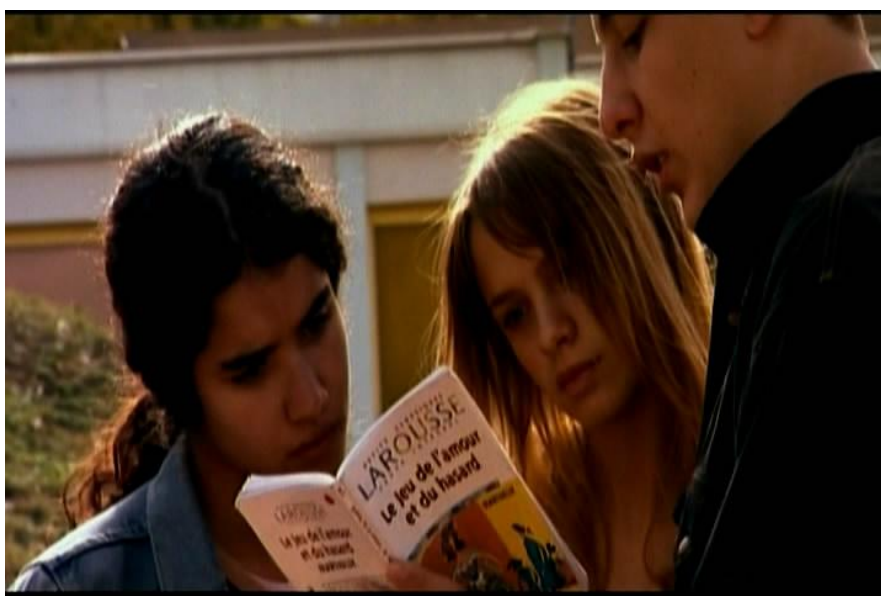


FIGURA 29 – Imagem de Frida, Lydia e Rachid no ensaio
FONTE: A ESQUIVA (2003)

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*

⁵⁰ 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. (Le Petit Larousse CD ROOM)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Washignton, a justaposição dos diferentes registros da língua francesa serve também para desconstruir o estereótipo de uma periferia necessariamente violenta (2007:59).

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 uma violência (entre outros sentimentos, como o amor, por exemplo) própria do jovem de uma maneira quase universal e não necessariamente do "jovem marginalizado". O *jeu de l'amour* se inicia quando Krime 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 Krime, 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 a esses jovens.



FIGURA 30 – Frida e Lydia representando Silvia e Lisette
FONTE: A ESQUIVA (2003)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

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 casar-se 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 etc, "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

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

in the imaginary of the French nation on the other.
(2007:62)⁵¹

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, 2007:107)

Além disso, não se pode 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 se vê confrontos entre 'centro/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 se pensar 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.

⁵¹ Ao apresentar esta explicação, Kechiche cria um elaborado aparato retórico que 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. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

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. (2007:61)⁵²

Segundo Robert Stam, *"the oppressed know the mind of the oppressors better than the oppressors know the mind of the oppressed"*⁵³. E é com esses "jogos de linguagem", essa alternância de registros linguísticos, que o filme deixa bastante evidente essas palavras de Stam. Paralelamente conclui-se 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 que imaginário o 'centro' tem da 'periferia', ao 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 uma história de amor: a súbita paixão de Krime 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, Krime deseja o papel de Arlequin. Assim, ele procura Rachid e o propõe 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

⁵² 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. (livre tradução da autora)

⁵³ O oprimido conhece melhor a mente do opressor do que o opressor conhece a do oprimido. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

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 Lydia para memorizar suas cenas e eles decidem ensaiarem juntos. Os dois chegam ao terreno 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.

Krimo mostra sua incapacidade de seduzir Lydia via 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 em 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”, mas Krimo diz “...ma bouche avec la tienne”⁵⁴, reforçando o fato do personagem funcionar apenas como uma maneira de conquistar Lydia. Em outras palavras, Krimo 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 está representando Lisette, entende o legítimo galanteio como um erro de

⁵⁴ “Vossa boca na minha” e “Minha boca na sua” (livre tradução da autora). O uso do pronome “vossa” é próprio da linguagem formal, enquanto o pronome “sua”, da linguagem informal.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

representação. Então, de maneira desajeitada, ele tenta beijá-la, mas Lydia se esquia e os dois caem no chão. Num ímpeto de coragem, Krime diz que quer namorá-la e mais uma vez Lydia se esquia ao dizer que vai pensar.



FIGURAS 31, 32, 33 e 34 – Imagens de Krime e Lydia no ensaio
FONTE: A ESQUIVA (2003)

A esquiva 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 Frida discutem dentro do carro, enquanto os três esperam ansiosos pelo resultado. Neste momento, passa uma viatura da polícia local que pára para interpellá-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

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

“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 (como é bastante retratada 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,

*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.*⁵⁵ (2007:63)



FIGURAS 35 e 36 – Imagens da abordagem policial
FONTE: A ESQUIVA (2003)

A longa sequência da intervenção policial – aproximadamente cinco 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 que 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,

⁵⁵ Numa entrevista com Michaël Mélinard, Kechiche insistiu que a cena policial é precisamente a representação uma situação vivida quotidianamente na própria comunidade que serviu de cenário ao filme. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

quando este exige que Lydia entre no carro para falar com Krimo e ainda quando, anteriormente, segurara Frida pela garganta exigindo dela uma resposta e tomando seu celular como garantia.

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*”⁵⁶; seguindo, portanto, o mesmo princípio do discurso de Marivaux em seu *Le jeu de l’amour et du hasard*.



FIGURA 37 – Crianças imitando pássaros
FONTE: A ESQUIVA (2003)

⁵⁶ Fizemos uma longa viagem para chegarmos a nós mesmos. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

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



FIGURAS 38 e 39 – Krimo observa do lado de fora da escola e parte sozinho
FONTE: A ESQUIVA (2003)

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 vêem também algumas pinturas feitas pelo pai que está na prisão. Através da câmera quase imóvel vê-se a saída de Lydia da cena, carros estacionados em frente ao edifício, um velho passeando com o cachorro.

Assim sendo, da primeira à última cena, Kechiche desejou 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 construiu, através de uma história envolvendo o

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

ambiente da escola (sendo esta uma 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, culturais e traspõe até mesmo os limites nacionais.

Filmado com uma câmera digital para se adequar ao orçamento – um quinto da avaliação inicial em 12 anos de busca por produtores – (Swamy, 2007:64), *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. E, ao representar alguns jovens da periferia articulando 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/periferia podem ser mais bem compreendidas para que possam ser superadas.

7. Pequenas histórias de uma cidade

Devo tomar nota de como encontrei o meu lugar. O que importava era ter uma visão do Vieux Port, que se obtém dos pisos superiores. Ao passar na rua, avistei uma mesa desocupada na sacada do segundo piso.
Mas, por fim, não passei do primeiro andar.
Walter Benjamin (1995:250)

A questão da identidade, e dos conflitos em torno de sua formação, também é retratada no filme de Robert Guédiguian *A cidade está tranquila* (*La ville est tranquille*, 2000). Sendo uma das produções mais expressivas do diretor – que em outras obras também voltou seu olhar para os imigrantes e periféricos – *A cidade está tranquila*, apesar de ser uma história fundamentada nos conflitos internos dos personagens, expõe também os choques dos sujeitos entre si e em relação à cidade, neste caso, Marselha. Ao fazer uma espécie de retrato da periferia de Marselha, Guédiguian mostra os dramas cotidianos dos diferentes personagens e o choque entre classes e etnias.

Muito mais do que pano de fundo, a cidade se constitui igualmente um personagem, estando ela também sujeita aos problemas patentes e em busca de superá-los. Estão reunidas, nesse contexto, as histórias de várias pessoas, vivenciadas ao mesmo tempo, em diferentes pontos da cidade, que em algum momento se cruzam. São eles: Michèle, operária que trabalha exaustivamente para tentar salvar sua filha das drogas; Paul, ex-estivador, que abandona os colegas de trabalho numa greve e se torna taxista; Viviane, uma professora de piano burguesa que já não suporta mais o discurso de falsa-esquerda do marido; Abderamane, ex-prisioneiro que

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

tenta aconselhar seus irmãos e amigos do subúrbio, para que consigam algo melhor no futuro; Gérard, homem misterioso, mas que, por amizade, ajuda Michèle; Sarkis, uma criança que toca órgão e que busca, através de pequenos concertos públicos ao ar livre, ganhar dinheiro para comprar um piano; entre outros.

O contraste centro/periferia também é evidenciado ao esboçar um retrato da vida de alguns moradores do subúrbio de Marselha contrapondo com a realidade de personagens de outro meio social (políticos, empresários). Através de cortes bruscos entre cenas que retratam realidades antagônicas, Guédiguian busca revelar os abismos sociais que separam as pessoas recriando suas vidas numa cidade onde coexistem distintas classes sociais, que vivem de acordo com os padrões que lhes foram destinados. Como, por exemplo, a cena em que se vê Paul conversando com prostitutas num cenário de ruas decadentes e, em seguida, se passa a um coquetel que reúne políticos e empresários no terraço de um luxuoso apartamento com vista para o mar. Dessa maneira, a partir de uma narrativa linear, Marselha é retratada neste filme como um cenário de luta de classes, numa paisagem de crise econômica, desemprego crescente, prostituição, drogas e violência.



FIGURAS 40 e 41 – Cenas de Paul no porto e de um coquetel às margens do Mediterrâneo
FONTE: A CIDADE ESTÁ TRANQUILA (2000)

Por meio de uma narrativa delicada e intimista o cineasta tece a vida

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

desses personagens demonstrando, assim, que “a vida individual significativa está sempre incrustada em contextos culturais e é somente dentro destes que suas ‘escolhas livres’ fazem sentido” (Hall, 2003:80). Talvez por isso, o fato de estarem à margem da sociedade – num contexto dominado pelas estruturas sociais do mundo industrial contemporâneo – os une e os impulsiona a redefinirem-se enquanto sujeitos sociais, mas não lhes permite transpor verdadeiramente as barreiras de suas condições de periféricos.

Ao contrário, apesar das tentativas de união empreendidas pelos personagens, a violência e a crise econômica estão sempre presentes, separando-os, distanciando-os uns dos outros e de si mesmos, enfraquecendo, desse modo, as possibilidades de superação da condição de subalternos. Lembrando as palavras de Bhabha: “os sujeitos estão sempre colocados de forma desproporcional em oposição ou dominação através do descentramento simbólico de múltiplas relações de poder” (BHABHA, 1998:113). Em vários momentos do filme, pode-se observar o desejo do diretor de colocar em relevo essas oposições e dominações tão próprias do mundo contemporâneo.

A história da cidade. Tudo começa com as belas imagens de um longo *travelling* que se aproxima pouco a pouco da cidade de Marselha ao som de uma música tranquila que mistura trechos de composições de Satie e Bach. A câmera dá ao espectador uma visão panorâmica da cidade, começando pela vista do porto; cartão postal de Marselha e local revisitado pelos personagens ao longo de toda a história. Sob esta primeira perspectiva a cidade parece estar tranquila, o sol brilha forte e ilumina edifícios e monumentos. Suavemente, ao som da música clássica tocada ao piano, a câmera, ainda no mesmo *travelling*, revela a cidade mais de perto, seus prédios, a belíssima catedral Sainte-Marie-Majeure, às margens do Mediterrâneo, e percorre, assim, todo o cenário balneário até chegar a um parque, no alto, onde uma criança, Sarkis, ao órgão, toca para uma atenta

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

plateia sentada na grama.

Nesta primeira cena, diferentemente de todas as outras que darão continuidade ao filme, Marselha é representada como uma bela cidade mediterrânea. Se essa cidade muitas vezes é vista, inclusive pela imprensa francesa, como um exemplo de harmoniosa convivência entre as múltiplas culturas e etnias que lá habitam, no filme de Guédiguian, a cidade é vista dentro de um cenário de decadência e fracasso, tanto no sentido da intolerância étnica, da falta de perspectiva, da presença das drogas e da criminalidade, como também por suas ruas sujas, edificações abandonadas, desativação do porto etc.



FIGURAS 42, 43, 44 e 45 – *Travelling* de abertura chegando a Sarkis tocando órgão
FONTE: A CIDADE ESTÁ TRANQUILA (2000)

Sendo o próprio diretor um cidadão marselhês, ao longo dos seus mais de 25 anos como cineasta, diversas vezes situou seus filmes na cidade de Marselha e, mais precisamente, na comunidade periférica de *L'Estaque*. Segundo o professor e pesquisador Joseph McGonagle, "up until 2005, all

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

*his films were set in or around Marseilles*⁵⁷ (2007:231). A cidade de sólidas estruturas arquitetônicas, vista logo nas primeiras imagens, rapidamente se transforma numa frágil Marselha, submersa no mundo do crime, das drogas, e marcada por sérios abismos sociais e culturais. Para tanto, o diretor contrapõe as cenas ensolaradas do *travelling* que dá início ao filme, às insistentes imagens obscuras.

O declínio da cidade se reflete no declínio dos personagens e das relações que estabelecem uns com os outros.

*All relationships are breaking down, regardless of social background, whether it be middle-class couple Yves and Viviane, or working-class Michèle and Claude. People are generally loss.*⁵⁸ (McGONAGLE, 2007:233)

Guédiguian se utiliza do jogo claro/escuro para contrapor as distintas realidades dos personagens, suas diferenças econômicas, sociais e culturais. Por exemplo, logo no início do filme, depois de mostrar o jovem aspirante a pianista, Sarkis, tocando num parque ensolarado e dá, então, um corte súbito seguido da imagem de uma das personagens centrais, Michèle (Ariane Ascaride). A música pára, a cena escurece.

A história de Michèle. De cabeça baixa, em meio aos peixes que ela maneja com as mãos nuas, Michèle está constantemente com aparência exausta e raramente esboça um sorriso. Pode-se imaginar o cheiro desagradável do seu local de trabalho e de como os odores dos peixes também devem estar impregnados nela. Com ela, vêem-se outras mulheres em condições semelhantes: um trabalho duro e ingrato. Mas em sua casa a realidade consegue ser ainda mais difícil. Michèle tem uma filha, Fiona, viciada em drogas e uma neta, Améline, de pai desconhecido, a quem ela tenta salvar do infeliz destino. Para isso, ela trabalha numa indústria

⁵⁷ Até 2005, todos os seus filmes [de Guédiguian] foram rodados em Marselha. (livre tradução da autora)

⁵⁸ Todos os relacionamentos estão se rompendo independentemente do meio social: seja o casal de classe média, Yves e Viviane, ou o de operários, Michèle e Claude. De maneira geral, as pessoas estão perdidas. (livre tradução da autora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

peixeira e, mais tarde, se submete à prostituição para conseguir as drogas para a filha que já não consegue sequer reagir ao vício.

Após trabalhar durante toda a madrugada, Michèle volta para casa ao amanhecer e, normalmente, chegando ao apartamento escuro, localizado em um condomínio popular, ela se depara com a pequena Améline chorando, com Fiona drogada, que não cuida de si mesma nem do bebê, e com seu marido, Claude, homem amargo, desempregado há três anos e que se tornou alcoólatra. Michèle contrasta sua aparência envelhecida, sua pele enrugada e ressecada do sol, seu olhar melancólico e por vezes vazio com atitudes de extrema delicadeza. Quando ela pega o bebê no colo e canta uma cantiga de ninar enquanto dá o leite na mamadeira, seus olhos se enchem de esperança. Neste momento, não se consegue saber se Michèle é uma sobrevivente do caos ou se ela está adaptada a ele.



FIGURA 46 – Michèle e a pequena Améline
FONTE: A CIDADE ESTÁ TRANQUILA (2000)

Se seu presente parece ser duro, ele não se distingue muito do passado. Ainda na adolescência, Michèle conheceu o amor e a morte. Ela viveu um romance com seu amigo de infância Gérard (interpretado por

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

Gérard Meylan que, como Ariane Ascaride, participou de vários filmes do diretor) que terminou num aborto sangrento, jamais esquecido pelos dois, que quase a levou à morte. Depois de muitos anos sem encontrar Gérard, Michèle decide pedir ajuda, pois a filha já não consegue mais sair de casa em busca da droga, os remédios já não são suficientes e as síndromes de abstinência são constantes. O reencontro dos dois parece ser tão triste quanto a separação.

Como seu trabalho na peixaria não é suficiente para comprar a droga que a filha precisa, Michèle decide se prostituir, a exemplo da própria Fiona. É no porto, junto com outras prostitutas, que conhece o taxista Paul (Jean-Pierre Darroussin), um ex-operário que desistiu de enfrentar o sistema lutando pelos seus direitos ao lado dos companheiros, para comprar um táxi e tentar uma vida melhor. Eles já haviam se encontrado em outro momento quando a moto de Michèle estava sem gasolina na estrada a caminho de casa e Paul pára a fim de ajudá-la.

A história de Paul. A primeira impressão que se tem é que Paul é uma espécie de anjo da guarda, um protetor de Michèle, sempre presente nos momentos difíceis. No entanto, Paul é um homem comum, fracassado economicamente e desiludido emocionalmente, sem vocação para gestos nobres ou heróicos, tanto que cobra de Michele o “programa” pelo dinheiro que lhe houvera dado para comprar a droga da filha. A partir daí, eles se encontram sucessivamente e, dessa forma, Michèle consegue manter Fiona longe das ruas.

Entretanto, Paul parece gostar verdadeiramente de Michèle esboçando até mesmo certo ciúme numa das vezes em que ela se encontra com Gérard para pegar a droga. Inclusive, o “amor” de Paul fica evidente quando ele visita os pais no final de semana e conta que conheceu uma mulher e que está apaixonado por ela. Para conseguir pagar as dívidas referentes ao automóvel e à licença de taxista, Paul trabalha dia e noite, cometendo, ainda, irregularidades, como cobrar pela manhã a tarifa

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

noturna, o que acarreta na perda de sua licença.

É dentro do taxi, porém, que as vidas do ex-operário, e agora chofer, e a do burguês esquerdista, Yves, separadas por profundos e quase intransponíveis abismos sociais, se encontram. Ao sair de um requintado coquetel que reuniu as classes dominantes da decadente Marselha, Yves e sua esposa Viviane tomam o taxi de Paul e começam a discutir o também decadente relacionamento conjugal. Ela, uma professora de música que já não suporta mais o discurso de esquerda do marido que, contraditoriamente, frequenta os mesmos ambientes dos mais reacionários de direita; ele, um homem em declínio fisicamente, socialmente, ideologicamente, que tenta seduzir moças mais jovens diante da própria esposa que afirma amar.

Em outro momento, o diretor faz um corte brusco, também no intuito de contrapor as distintas esferas, passando de Gérard comprando drogas no porto, numa cena em tom azul-acinzentado, para Yves acompanhado de uma desconhecida, em uma conversa à beira do Mediterrâneo, sob a luz amarelo-alaranjada do sol. Em um curto monólogo, o burguês, parece definir-se, quando diz com convicção:

Nós somos... como direi? os cirurgiões estéticos das metrópoles. Removemos os tumores, apagamos velhas rugas para trazer de volta a juventude, a vida. Graças a nós, esta cidade muda de natureza, de sexo. Claro, é uma cidade operária há séculos. Tudo bem. Fazer dela uma cidade turística, com indústrias de ponta, pesquisas avançadas etc, isso não dará emprego a pessoas que foram arruinadas com o abandono desse porto.

A imagem de Gérard se confronta com a imagem de Yves e ambas com o discurso de Yves. Guédiguian parece querer trazer o problema da crise e suas implicações sociais e econômicas a todo custo para dentro do enredo, seja em forma de imagem, uso de cores e jogos de claro/escuro, seja através dos discursos dos personagens. Dessa maneira, ele constrói uma espécie de mosaico onde todos os segmentos sociais se mostram

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

interdependentes, quer dizer, todos estão de certa maneira vivendo uma realidade distinta, mas que só é possível estar nesta determinada posição porque, apesar de todos estarem posicionados diferentemente, eles estão em consonância. Pode-se dizer que eles estão harmoniosamente em desarmonia. E é esse declínio coletivo, cujos efeitos e consequências são quase os mesmos, independentemente de classes sociais, origens étnicas etc., que Guédiguian pretende relevar.

O diretor impõe a imagem da ruína em que vivem essas pessoas, fazendo questão de mostrar como elas estão fragmentadas e sufocadas em um sistema que é, ao mesmo tempo, explorador e condescendente. Ele angustia o espectador, colocando os personagens em situações extremas, das quais não conseguem livrar-se, como se estivessem presos numa rede no fundo do oceano, debatendo-se, morrendo aos poucos. E devido a esta impossibilidade de fuga ou de mudança, é que Michèle, para tentar salvar a neta e a si própria, toma uma decisão drástica: aplica em Fiona uma overdose que a leva à morte.

Um dos encontros mais contundentes do filme, todavia, parece ser o de Abderamane e Viviane. A união dos dois, e o breve romance, se destaca dos outros relacionamentos, pois o que os motiva a ficarem juntos está acima de suas condições sócio, cultural, étnica e, portanto, eles poderiam representar uma possibilidade de superação, de trânsito, entre as diferentes classes. Com base no contexto do filme, vale reforçar as palavras de Stam e Shohat:

No lugar de uma dicotomia simples entre opressores/oprimidos encontramos na realidade uma variedade enorme de relações complexas de dominação, subordinação e colaboração. Sem dúvida há pontos extremos nesses campos de força – tanto do lado dos poderosos quanto dos excluídos. (2006:447)

As histórias de Abderamane e Viviane. Num diálogo entre a professora de piano burguesa, Viviane (Christine Brücher), e o ex-

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

presidiário, Abderamane (Alexandre Ogou), percebe-se alguns conflitos e possíveis pontos de junção entre dois pontos de vista distintos da cidade/sociedade. No início da cena, os dois estão na varanda do luxuoso apartamento de Viviane olhando para a cidade. Tudo está escuro nesta cena: o fim do pôr-do-sol, o homem negro, a varanda mal iluminada, a cidade com as luzes ainda apagadas. Viviane, no entanto, está vestida de branco. Abderamane e a paisagem da cidade se misturam em tons de cinza; Viviane não. Ela está de fora, representando mais o espectador (aquele que vê qualquer ato; testemunha⁵⁹) do que um interlocutor (aquele que fala com o outro; colocutor⁶⁰).



FIGURAS 47, 48, 49 e 50 – Cenas de Abderamane e Viviane
FONTE: A CIDADE ESTÁ TRANQUILA (2000)

A cena progride para o interior da casa: Viviane de frente para a câmera sentada ao piano e ele em pé, de costas; Ela testemunhando uma

⁵⁹ Dicionário Aurélio

⁶⁰ Idem.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

realidade, ele descobrindo-a. Enquanto Abderamane fala da sociedade e de como tudo na cidade pode se transformar dependendo do ponto de vista (daquela varanda, por exemplo, ou da rua), a câmera esta suspensa por trás dele, captando no olhar de Viviane uma mistura de tristeza, culpa, arrependimento, como se estivesse sendo repreendida por alguma atitude errada.

Abderamane caminha em sua direção – vê-se uma enorme prateleira repleta de livros, muitas partituras em cima do piano, um apartamento ricamente decorado com cortinas e artefatos – e conclui (óbvio?) que a cidade não está tranquila, que o mundo visto dali é diferente do mundo visto pela maioria das pessoas em outros pontos, e observa:

Daqui de cima está tudo bem. Tudo fica bonito. [...] O mundo vai mal. Marselha é magnífica daqui da sua casa. Na casa dos meus pais, havia um pôster do pôr-do-sol. O Caribe. Você não precisa de pôster. Vendo daqui parece que tudo vai bem no mundo.

Esse momento, sem dúvida, salienta ainda mais as oposições: o escuro e o claro, o iluminado e o sombrio, as distintas visões de mundo, o que separa e coloca em conflito os indivíduos de uma mesma sociedade. O filme, dentro da realidade específica da periferia de Marselha, propõe-se, então, mostrar o que “vai mal” no mundo, o que está por trás do intrincado “jogo” das distinções. Ao se surpreender com as palavras do ex-presidiário, é como se a professora de música não esperasse que ele tivesse habilidade intelectual suficiente para (re)conhecer com clareza o problema. Com efeito, absorvida pela visão eurocêntrica, é natural para Viviane pensar que ele, “o outro”, deveria ser como ela o vê/espera/imagina, deveria atender às suas expectativas burguesas e ao seu olhar. Em contrapartida, para Abderamane, o difícil não é reconhecer o desequilíbrio social, mas desenvolver mecanismos para superá-lo, uma vez que o “outro” é sempre visto como inferior, ou seja, incapaz de conhecer si mesmo e o mundo. Sobre isso, observam Stam e Shohat:

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

O discurso eurocêntrico é complexo, contraditório e historicamente instável. Espécie de composição múltipla, ele dá origem a um modo de pensar que deriva seus princípios de uma série de tendências ou operações intelectuais que se reforçam mutuamente. (2006:21-22)

De fato, Abderamane surpreende Viviane, mas o discurso dela, incluindo-se no lado dos poderosos, soa como um reconhecimento de culpa e de um pedido de desculpas: “Tem razão. Sempre nos achamos mais inteligentes que os outros. Que temos um olhar mais objetivo, mais neutro. Mas nos esquecemos de onde estamos olhando”. As palavras de Viviane reforçam um dos argumentos centrais do filme: a ideia da separação das classes e do preconceito em torno delas; reforçam também a importância da posição do observador, do lugar de onde se vê, de onde se fala, em relação ao objeto observado.

Nesse sentido, vale destacar alguns momentos onde o diretor cria diálogos expressando nitidamente esses contrastes: um irmão que não aceita a irmã, árabe, namorar um francês; o fato de Michèle não ser capaz de avaliar se um homem negro é bonito ou feio e revelar que jamais se relacionou com um homem de origem não-francesa. Esse mesmo debate em relação aos franceses “puros” é retomado de forma muito mais impactante, e agressiva, numa reunião da FN⁶¹, da qual participa o marido de Michèle, Claude. Um dos organizadores da reunião olha para a plateia constituída por um elevado contingente de desempregados e lhes propõe o seguinte argumento:

Diante da globalização, da mestiçagem, do apodrecimento da cultura dos nossos ancestrais, queremos defender nossa identidade regional, nossa identidade nacional e dentro da civilização europeia. A Europa não vai até a Turquia nem até o Marrocos. Então, o que é preferência nacional? [...] Não é que não gostemos dos estrangeiros. Nós gostamos deles. Mas preferimos os franceses. É simples, assim.

⁶¹ Front National (partido de extrema direita, ultraconservador e xenófobo).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

E por ser, assim, tão simples como fala um dos chefes do partido, é que um dos companheiros de Claude, numa noite em que estão colando cartazes contra os imigrantes nas ruas, se depara com Abderamane e seus amigos voltando da praia e atira contra eles. Abderamane morre. Assim como Fiona, por overdose, e como Gérard, que tira sua própria vida. Nesse sentido, Guédiguian transforma Marselha em uma espécie de panela de pressão. Muitas vezes ele corta a cena em momentos de grande tensão e em outras ele trata desses conflitos de maneira quase natural, como na cena em que Michèle mata a filha (um segundo aborto?) por overdose. O diretor coloca o espectador diante de uma sociedade doente, onde a morte é muito mais provável do que a cura, dado o estado da enfermidade. Entretanto, apesar de estar claro que Guédiguian não promete nenhum *happy end*, ele proporciona a expectativa de esperança, depositada no personagem que inicia e termina o filme, o jovem Sarkis.

A história de Sarkis Alexandrian. Sarkis é um jovem pianista de 10 anos, que começou seus estudos de música na Geórgia e agora está no conservatório de Marselha. Sempre acompanhado do pai, Sarkis aparece pouquíssimas vezes ao longo do filme e em nenhuma delas sequer fala. No entanto, parece ser o personagem mais representativo da busca e realização de sonhos. Se, desde o início da narrativa, ele toca em troca de ajuda para comprar um piano, no final do filme, ele consegue, enfim, o desejado instrumento. Guédiguian apresenta Sarkis como o mito da esperança: uma criança que persevera e alcança seus objetivos através do próprio esforço. Contudo, o diretor não expõe esse clichê, que quase chega a confortar o espectador – pois, afinal, de uma maneira ou de outra, todos os outros personagens encontram a tragédia – de uma forma tão fácil ou neutra.

O piano passa na avenida amarrado em cima de um caminhão segundos após o suicídio de Gérard. Não há cortes. Na mesma tomada, a câmera passa do tiro que Gérard dispara dentro de sua boca, para o rosto

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

escandalizado do jovem que presenciou essa morte e em seguida ela prossegue, como se estivesse através do olhar de um pedestre desatento, para o transporte do piano. Guédiguian contrapõe, assim, a morte à possibilidade de uma vida melhor. Finalmente, o piano chega com dificuldade nas ruas estreitas do subúrbio onde vive Sarkis. O enorme instrumento de cauda é armado na rua, em frente à casa do jovem que começa a tocar com um sorriso de satisfação no rosto. O pai esboça um choro de alegria pela realização do filho e todos em volta apreciam a música. As pessoas que passam vão parando e, por causa da disposição das casas (dispostas em diferentes altitudes), forma-se uma espécie de grande teatro, que remete as belas óperas. A câmera acompanha a música e, de baixo para cima, vai desvelando a cena até que a tela fica branca.

Assim sendo, *A cidade está tranquila*, do mesmo modo que iniciou, termina com uma cena que exprime realmente tranquilidade. Da mesma forma das primeiras cenas, em que o diretor aproxima o espectador da cidade e de seus problemas, no final, ele o afasta dela. A diferença é que, agora, já se tem consciência dos problemas que atormentam a cidade. E, se Sarkis traz esperança, ela jamais será plena. Enfim, através desses múltiplos retratos que Guédiguian expõe, ele parece buscar não a representação dessas histórias individuais, mas as possibilidades dessas histórias interagirem, tornando-se assim uma única história, coletiva, a história de uma cidade que vive uma profunda crise.

Não se pode deixar de considerar, certamente, que o olhar de Robert Guédiguian sobre a opressão dos dominantes em relação aos dominados está em conformidade com a sua origem, pois, como o próprio diretor afirma, ele é filho “*de mère allemande et de père arménien, venant donc d’un peuple génocidaire et d’un peuple génocidé*”⁶². Portanto, é necessário prestar atenção a essa Marselha que serve de cenário para a maioria dos

⁶² De mãe alemã e pai armênio, logo proveniente de um povo genocida e de um povo ‘genocidado’. (livre tradução da autora).

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

seus filmes, cujas histórias são normalmente duras, mas, paradoxalmente, possuem uma delicadeza, uma beleza, que poderiam ser explicadas pela ausência de mocinhas e heróis, por apresentar personagens comuns que, como as pessoas do mundo real, são capazes das atitudes mais sublimes e das mais torpes.



FIGURAS 51, 52 e 53 – Gérard dispara o tiro na boca enquanto o piano é transportado do outro lado da rua. Sarkis finalmente consegue seu piano
FONTE: A CIDADE ESTÁ TRANQUILA (2000)

Considerações Finais

Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas,
minha alma cheia de desejo e estar na origem do mundo,
e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos.
Frantz Fanon

Tendo em mente que a fronteira é o local onde duas ou mais coisas se limitam, mas também se aproximam, pude compreender melhor o(s) lugar(es) que ocupa(m) esses filmes que busquei analisar. Nessas zonas intersticiais, nessas divisas 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,

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. (1998:21)

As quatro produções apreciadas ao longo deste estudo se mostram, no mínimo, interessadas pelas questões relativas às novas formas de convívio sócio-cultural da contemporaneidade. *O Ódio*, *Dias de Glória*, *A Esquiva* e *A cidade está tranquila* estão localizados num momento sócio-político-econômico de extremo valor, uma vez que se está vivendo a consequência das políticas imperialistas, coloniais, globalizadas, dentro de uma sociedade multicultural, híbrida, que essas mesmas políticas tornaram

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

possível. Ao retratar a periferia, esses diretores desempenham, de certa maneira, um papel social expressivo e seus filmes, paralelamente, apresentam no lugar de um Terceiro Mundo tratado com condescendência pelos olhares eurocêntricos, outro muito mais consciente do lugar que ocupa na sociedade. A partir das análises, pode-se inferir que esses cineastas se vêem como parte da trajetória nacional e parecem avaliar de forma reflexiva sua própria posição em relação às pessoas que buscam representar.

Assim, o cinema, enquanto meio de comunicação de massa, ao trazer o subalterno para o primeiro plano, possibilita a propagação da imagem do periférico e, algumas vezes, do seu discurso. Portanto, a preocupação com a identidade – e com as crises das identidades –, e as formas como ela é abordada, garante a esses filmes uma posição de destaque dentro da esfera cinematográfica mundial. Embora não estando completamente descoladas da visão eurocêntrica, essas obras não exibem o “outro” a partir da visão dicotômica de que, como já referi, o “eu” possui apenas aspectos positivos e o “outro” negativos, mas retratam todos os indivíduos enquanto sujeitos sociais que sofrem em conjunto, mesmo que de formas distintas, as rupturas do mundo contemporâneo.

Igualmente, os filmes analisados parecem se preocupar muito mais pelos conflitos estabelecidos nos campos pessoal e, principalmente, social, do que pela divulgação de determinados discursos, sejam estes favoráveis ou não ao “outro”. Ao explorar esses conflitos, entretanto, os filmes não constroem um “contra-eurocentrismo”, onde o marginal estaria no centro como única vítima do sistema, até porque todos parecem ser vítimas, mesmo aqueles que manipulam o sistema, como Yves em *A cidade está tranquila*, todos são retratados como vítimas de suas próprias ideias inclusive.

Como se vê, porém, a discussão sobre a identidade não pode se desvincular da localização do sujeito, nem do que é representado, nem

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

daquele que representa. O fato de um diretor de cinema trazer para o primeiro plano as classes subalternas não quer dizer que ele esteja *descolado* da visão eurocêntrica. A representação do periférico por si só não pressupõe a ideologia dessa classe, muito menos a crítica das relações de poder opressor/oprimido visto que, inúmeras vezes, a escolha desse “outro” pode ser apenas um meio eficaz de difundir a visão dominante. Parece-me claro, a partir dessas obras que foram brevemente discutidas neste trabalho, que existe certo *descolamento*, que se quer evidente, da visão eurocêntrica por parte dos diretores.

De todo modo, é interessante salientar que esses diretores também ocupam um lugar de fronteira porque eles não estão situados dentro de um Primeiro Cinema, e também não fazem parte de um cinema que poderia ser chamado de marginal. Apesar de suas identidades híbridas, entendo que não se pode falar aqui em auto-representação e, mesmo se o fosse, “o direito à representação própria tampouco garante uma representação não-eurocêntrica” (SHOHAT e STAM, 2006:279).

Diante disso, percebe-se que um dos aspectos mais importantes desses filmes é o fato de eles revelarem uma sociedade heterogênea e em constante mutação, fragmentada pelos colapsos gerados na modernidade e intensificados na pós-modernidade, uma sociedade globalizada e multicultural.

Nessas obras, nota-se que o multiculturalismo 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 os desafios e, por causa da intolerância em relação ao que não é espelho, a consequência desse acesso, consubstanciada na incapacidade de estabelecer estratégias novas e eficazes de convivência, gerando ainda mais crises e elevando a problemática da identidade na pós-modernidade ao primeiro lugar na fila dos debates urgentes.

Por isso, essas dimensões históricas são de extrema relevância para

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

se entender as diversas formas de representação das margens e elas estão, sem dúvida, em consonância com o discurso cinematográfico, sobretudo com os discursos narrativo e estético, dos filmes apreciados neste estudo. Assim sendo, ao se importarem com o tema da diferença cultural, essas obras reforçam o argumento de Bhabha de que a questão da diferença cultural emerge em momento de crise social e, no caso do cinema, essas temáticas possuem uma dupla força, pois se dão em formas discursiva e imagética.

Em suma, ao realizar esta pesquisa, compreendi ainda melhor que não se trata de um estudo exclusivamente voltado para o leitor acadêmico, nem apenas para os interessados pelo campo da comunicação/cinema, pois essas inquietações que possuo, e que, ao término desta etapa de estudos, tampouco se tornaram menos numerosas, dizem respeito às percepções de mundo de uma forma tão abrangente que pode despertar o interesse de pessoas de vários domínios. Mesmo quando não se dá conta disto, o cinema condiciona o olhar do espectador sobre o objeto que ele retrata (e sobre aqueles que também estão implícitos na imagem e pertencem, portanto ao campo extra-diegético) e, dessa forma, ele solidifica algumas bases do pensamento sobre as quais também se constroem os discursos. Por conseguinte, o cinema demonstra ser um meio eficaz de reproduzir, construir e difundir ideias e visões de mundo, operando nos contextos social, político, econômico e cultural e possibilitando, entre eles, diversas formas de diálogo.

Referências

- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2008.
- BEN JELLOUN, Tahar. *O racismo explicado à minha filha*. Trad. Mônica Seincman. São Paulo, Via Lettera Editora, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CANCLINI, N. Garcia. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1994.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- CUNHA FILHO, Paulo C. *Imagem, alteridade e autonomia subalterna. Nota sobre a sobrevivência dos estereótipos nas representações estrangeiras do Brasil*. São Paulo, Compós 2006.
- DUDLEY ANDREW, J. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- GUNERATNE, A. & DISSANAYAKE, W. (org) *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural – reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.
- JOHNSON, Richard et al. *O que é, afinal, estudos culturais ?*. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2006.
- LOPES, Denilson. *A delicadeza. Estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UNB, 2007.
- MARIVAUX, Pierre de. *Le jeu de l'amour et du hasard*. Paris: Librio, 2003.
- McGONAGLE, Joseph. *The End of an Era: Marseilles at the Millennium in Robert Guédiguian's La Ville est tranquille (2001)*. In: *Studies in French Cinema Journal Volume 7*, 2007. Disponível em: <http://research.ncl.ac.uk/crif/sfc/journal%20v7-8.htm>
- NAFICY, H. *An Accentend Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.
- PRYSTHON, Ângela. *Cosmopolitismos periféricos. Ensaio sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço, 2002.
- RAMOS, Fernão P. Org. *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume I. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- SAID, Edward W. *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.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO
Imagens periféricas no cinema francês contemporâneo

SHOHAT, Ella e STAM, Robert (eds). *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick/ New Jersey/ Londres: Rutgers University Press, 2003.

STAM, Robert & SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

SWAMY, Vinay. *Marivaux in the Suburbs: Reframing language in Kechiche's L'Esquive (2003)*. In: *Studies in French Cinema Journal Volume 7*, 2007. Disponível em: <http://research.ncl.ac.uk/crif/sfc/journal%20v7-8.htm>.

TARR, Carrie. *Reframing difference: beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

XAVIER, Ismail. (organizador) *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

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.