



## A MULHER E O VERBO, TESOUROS DE UMA CIDADE UTÓPICA

Fátima Sebastiana Gomes Lisboa<sup>1</sup>

O novo cinema francês é caracterizado pelo crítico e historiador Michel Marie como sendo, um cinema de autores e autoras. Um cinema que não tem vergonha de apontar na sua gênese a influencia direta da *Nouvelle Vague* que “finalmente integra o passado colonial Francês de alguma forma”. Este texto é um capítulo do livro de Mauro Baptista e Fernando Mascarello, sobre o cinema mundial contemporâneo. Michel Marie apresenta um quadro do que se costuma chamar na Europa de “exceção cultural francesa”. Esta expressão foi cunhada na França dos anos 90, após um intenso debate no meio artístico, em torno da proteção do produto audiovisual nacional. No período de assinatura dos acordos do *General Agreement on Tariffs and Trade* (GATT) em 1993, nas chamadas negociações do *Uruguai Round*, o meio artístico exige que o governo Francês se posicione favoravelmente sobre a exclusão de obras consideradas de valor identitário e cultural, das regras de livre comércio internacional. O meio cinematográfico francês se posiciona contra o que este chama de “tentativa de transformar a produção nacional em mercadoria ordinária nas trocas comerciais entre as nações”.<sup>2</sup>

É justamente no bojo dessas discussões que uma nova geração de cineastas, muitos oriundos da FEMIS (*Fondation européenne pour les métiers de l'image et du son*), começam a produzir seus primeiros filmes de longas metragens. Esses novos cineastas reivindicam uma “volta ao cinema de autor”, ampliando de forma generosa o olhar autoral para questões intimamente ligadas a sociedade francesa contemporânea e sua diversidade cultural. Contrariamente ao comportamento um tanto quanto misógino dos “jovens turcos” dos Cahiers du Cinéma<sup>3</sup> nessa nova geração surgida nos anos 80-90 cineastas mulheres, que já vinham trabalhando nas produções francesas como assistentes cenaristas etc., passam a filmar seus primeiros filmes e despertam o interesse da crítica. Nesses anos 90 se discute sobre a possibilidade da existência de um “cinema de mulheres” na França.

Minha comunicação não pretende abordar esse suposto “cinema de mulheres”, mas pretendo evocar outra minoria que surgiu também no bojo dessa discussão identitária fomentada pelos acordos do GATT e que assume uma postura crítica com o que poderia ser chamado de “cinema suburbano”, um cinema feito sobre franceses oriundos da imigração e realizado muitas vezes por franceses oriundos da imigração.

---

<sup>1</sup> (CAPES/RIRRA 21 - UPV-III)

<sup>2</sup> Ver “Pour “l'exclusion" culturelle”, in *Le Monde Diplomatique*, Paris, Lundi 1 Novembre 1993.

<sup>3</sup> Lembramos que Agnes Varda foi à única cineasta mulher integrante do grupo a ser reconhecida internacionalmente.



Tomo como ponto de partida para uma discussão mais ampla a obra de dois cineastas, um Francês e outro oriundo da imigração, para perceber como cineastas de universos culturais aparentemente distintos trabalham um tema tão virulento como a integração social contemporânea do passado colonial Francês. A leitura do texto de Michel Marie nas entrelinhas nos dá algumas pistas para abordarmos o novo “cinema de autor” francês, mas preferimos as imagens e os artigos em torno desses cineastas para tratarmos essa obra como “exceção cultural francesa”. Nossa proposta atende a chamada desse seminário que pretende abordar as fronteiras no cinema e do cinema. Tratasse efetivamente de fronteiras, umas ligadas diretamente à condição de francês oriundos da imigração e outras ligadas ao exercício crítico de um cinema de autor em busca de novos parâmetros criativos longe do simples estudo psicológico dos personagens.

Em guisa de introdução voltamos ao texto de Michel Marie para observarmos sua descrição sucinta do cineasta Abdellatif Kechiche: “Vemos que o César do melhor filme em 2005, atribuído a *L’Esquive*, realizado por Abdellatif Kechiche não foi obra do azar, mas ao contrário foi à concretização de um processo de integração de cineastas de **origem magrebina** no cinema francês”. (grifos nossos)

No momento em que seu filme *L’Esquive*, foi premiado Kechiche teve seu nome em todos os jornais e revistas especializadas em cinema na França inclusive uma entrevista na popular *Telerama* (revista de cinema e televisão conhecida do grande público). Há uma unanimidade na crítica em apresentar a trajetória profissional do jovem cineasta como tendo sido marcada por sua condição de filho de imigrantes, “francês de origem estrangeira”, porém nas entrevistas as respostas de Kechiche apontam uma completa afinidade com a cultura dos meios populares e regionais da França. Quando questionado sobre como tinha entrado em contato com o cinema ele responde o seguinte: “Isso remonta a minha adolescência. Eu cresci numa *cité*<sup>4</sup> em Nice, não muito longe dos estúdios da *Victorine*. Eu ia muito ao cinema, a cinemateca de Nice. Primeiro foram os atores que me impressionaram: Michel Simon, Jules Berry, Harry Baur, Arletty (...) Raimu nos filmes de Pagnol era pra mim um ator vindo de outro mundo.(...) Mais tarde eu aprendi a conhecer os cineastas, de Sica, Pasolini, Pialat, Sautet (...) depois do vestibular, que eu não passei, fui estudar para ser geômetra sem estar motivado. Eu já escrevia cenários, mas tinha sobretudo vontade de

---

<sup>4</sup> Utilizamos o termo francês que pode ser traduzido como “bairro popular” ou “conjunto residencial popular”, dos subúrbios franceses. Esses bairros foram criados nos anos 60-70 para acolherem imigrantes das ex-colônias africanas independentes.



realizar, de uma maneira ou de outra, foi assim que eu me inscrevi no conservatório de Nice para me tornar ator.”<sup>5</sup>

Vemos nessa resposta de Kechiche algumas dessas fronteiras apontadas acima. O cineasta se considera um francês dos meios populares, cresceu numa *cit * em Nice, mas suas referências ao cinema são francesas e populares, Michel Simon, Jules Berry, Harry Baur, Arletty foram atores representantes do clássico popular francês parisiense. Nosso jovem cineasta coroa sua lista de possíveis influencias citando Raimu, que ele considera de outro mundo, um ator de comédias regionalistas assinadas pelo escritor Marcel Pagnol, que por sua vez era um autêntico representante da cultura popular mediterr nea.<sup>6</sup> Então temos nessas palavras de Abdelatif Kechiche duas fronteiras culturais da França historicamente construídas: Paris e a Provence. Podemos então descolar Abdelatif Kechiche do rótulo de simples “francês de origem estrangeira” e darmos um rótulo mais elegante e universal, poderíamos consider -lo como um homem “Mediterrâneo”. Ele cresceu em Nice, era cinéfilo, freqüentador de cineclubes e admirador impressionado pela obra de Marcel Pagnol, intelectual francês que escreveu romances e dirigiu filmes completamente voltados para o homem do Mediterrâneo. O cinema francês descoberto na cinemateca de Nice era o clássico de Arletti, Jules Berry, Michel Simon e Harry Baur, mas o excepcional e de “outro mundo” era o cinema de Marcel Pagnol na interpreta o de Remu. Alem de Marcel Pagnol, as outras referências do cinema europeu citadas por Kechiche foram: De Sica e Pasolini igualmente Mediterrâneos. Podemos situar então uma vertente “mediterr nea” do cinema de autor francês, que pode vir diretamente de Marcel Pagnol e do neo-realismo italiano. O Festival de Cinema Mediterrâneo, que acontece todos os anos em outubro na cidade de Montpellier é a vitrine desse cinema produtivo e atual que redimensiona o olhar da crítica para as fronteiras regionais da França, principalmente aquela, historicamente mais antiga e mais aberta aos estrangeiros,   fronteira do *Mare Nostrum* (geograficamente a Bacia Mediterr nea). O mar mediterr neo berço das civiliza es Greco-romanas, Cristã e Islâmica, que é de todos e não é de ninguém, está representado como área geográfica desse novo cinema francês desconhecido do público internacional. No texto de Michel Marie, o cinema francês do mediterr neo foi apagado pelo “nacional parisiense”. Lendo sua descri o do cinema francês vemos que o produto nacional exportável ainda continua sendo o

<sup>5</sup>[http://www.telerama.fr/cinema/23146rencontre\\_avec\\_abdelatif\\_kechiche\\_realisateur\\_de\\_la\\_graine\\_et\\_le\\_mulet.php?xtor=RSS-20](http://www.telerama.fr/cinema/23146rencontre_avec_abdelatif_kechiche_realisateur_de_la_graine_et_le_mulet.php?xtor=RSS-20) (Acessado em 23/05/2010)

<sup>6</sup> O sentido de popular aqui está ligada a tradi o cultural regional do mediterr neo. O modo como o homem mediterr neo se apropriou da língua francesa, seu sotaque e sua tradi o oral, que engloba vários dialetos e léguas regionais do sul da França. Os filmes de Marcel Pagnol não foram exportados como produto francês justamente por reivindicar uma est tica da diferença. Porem a crítica cinematográfica dos anos 50, (Positif e Cahiers du Cinema) reconheceu o valor autoral da obra deste escritos e cineasta.



“made in Paris”, porém cada vez mais os festivais internacionais concedem prêmios a esse cinema deslocado do eixo Paris-Cahiers du cinema.

### *O outro de Paris*

Foi difícil saber detalhes sobre a vida de Jean-Paul Lilienfeld o outro cineasta que trato nesse trabalho. Em suas entrevistas sobre seu filme *La journée de la Jupe*, Lilienfeld ao contrário de Kechiche, não teve que justificar suas origens. Pelo sobrenome podemos supor que tem origem judaica. Também numa entrevista do cineasta ao jornal do PRIMO, da União de Patrões e Profissionais Judeus da França, ele dá indícios de sua origem modesta sem mencionar sua origem étnica. O cineasta começou a carreira artística como ator, em seguida realizou documentários para a televisão, telefilmes e duas comédias para o cinema.

*La Journée de la jupe* foi seu primeiro grande projeto. Inicialmente não obteve financiamento para ser rodado para o cinema. Após 18 meses de tentativas nas agências de fomento, Lilienfeld apresentou seu roteiro a emissora de televisão franco-alemã Arte obtendo assim o financiamento para realização do filme com tempo reduzido para ser lançado primeiramente na televisão. *La journée de la jupe* foi então primeiramente considerado um telefilme e sofreu o preconceito da crítica especializada por este fato, além de ter sido lançado na televisão. O filme foi um enorme sucesso de audiência e teve sua projeção no cinema promovida pelas salas de *art et essai* em todos o país. Muitas chamavam o público para não aderirem ao boicote que a crítica parisiense sugeriu quando classificou o filme como um simples telefilme. O público foi em massa às salas de cinema e apesar desse suposto boicote, foi um grande sucesso num circuito que aparentemente era fechado e cinéfilo. Houve sessões destinadas aos professores que quisessem levar seus alunos e grandes debates em torno de um tema da educação nas áreas de grande concentração de imigrantes, considerado “sensível e complexo”. Jean-Paul Lilienfeld é portanto um francês que cresceu numa *citée* dos subúrbios de Paris chamada Creteil, muito conhecida das páginas policiais dos jornais. Não encontramos nenhuma referência sobre suas influências cinematográficas, mas sabemos que sua carreira foi essencialmente voltada para a televisão. Seu filme *La journée de la Jupe* poderia ser caracterizado como sendo fruto desse “cinema suburbano” na classificação dada por Michel Marie, se não tivesse a engenhosa idéia de transformar a mise en scene de sua estória em um “*Huis clos*”, pois 80% da narrativa se passa na sala de teatro onde a professora de francês tenta dar uma aula sobre Molière, para um grupo de alunos jovens oriundo da imigração. Não é um filme sobre a violência física nesses bairros populares contrariamente ao famoso *La Haine* (Mathieu



Kassovitz,-1995) sucesso popular dos anos 90 e iniciador desse estilo de “cinema sobre o subúrbio” mas sim sobre a violência simbólica em torno do universo do imigrante e de seus descendentes.

Explicando seu filme ao jornal da UPPJF, quando questionado sobre o lugar da chamada “terceira geração de imigrantes” na França, isto é, sobre os netos dos imigrantes do pós-guerra e pós-descolonização, Lilienfeld responde que:

Primeiramente também existem nessa turma do colégio, jovens da primeira e da segunda geração. A imigração não parou nos anos 60. Isso também não é tão simples como se pensa, preto no branco!

A primeira geração sabia por que ela imigrava, mas também de onde ela vinha. A terceira não está em casa em lugar nenhum. Nem aqui, nem no lugarejo idealizado do país de origem. Eles não são bem recebidos por lá, nem por aqui. Eles só existem estando dentro de suas *cités* dos subúrbios.

A primeira geração sofreu as humilhações cotidianas, o racismo quase institucional. A terceira sofreu o racismo, entretanto ela não está mais preparada para aceitá-lo.

Tudo isso que eu vejo, eu compreendo e desaprovo. Mas também existe, ao mesmo tempo, uma posição de vítima que é bem cômoda. (...) cada um fica no seu canto e não se fala mais no problema.

Sim esses jovens são discriminados e temos que lutar contra isso. Não basta a simples explicação da derrota evidente.

Ou então os Armênios, seguidos dos judeus, deveriam estar no mais baixo escalão das sociedades, depois das exterminações que eles foram vítimas, sabemos que não é o caso. Nestas comunidades encontramos todas as camadas sociais. Hoje existe um forte retorno ao comunitarismo porque infelizmente “nós” fizemos as pessoas evoluírem em circuito fechado. Quem é o “nós”? As instituições que agruparam os imigrantes por países, às vezes por etnias, estando persuadidas de estarem fazendo o bem. Mais o “nós”, é também a evolução natural que fez com que alguns moradores das Cites, tivessem filhos que se realizaram e puderam deixá-las.

As fronteiras de Jean-Paul Lilienfeld são as *cités*, mas também o etnocentrismo, o sectarismo e todos os ismos discriminatórios, e bem pensantes.

O ponto comum entre estes dois cineastas artesãos do cinema, que vão construindo uma carreira na peregrinação de uma cidade do Mediterrâneo ou nos arredores de uma *citée* de Paris<sup>7</sup>, é a certeza de que na integração as fronteiras nunca deixarão de existir. Para ambos a mediação para a aproximação dessas fronteiras está na língua, no verbo e no olhar feminino sobre o problema da imigração. Nos filmes de Abdelatif Kechiche são as mulheres que transmitem suas heranças culturais: a professora do filme *L'Esquive* que faz os alunos da Cité lerem e representarem a peça de teatro *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux,<sup>8</sup> colocando-os em contato com o clássico atemporal teatro francês, de Molière, Racine, Corneille, Marivaux et Musset onde os temas da vida cotidiana são apresentados em diálogos críticos, irônicos e sarcásticos. Onde a língua francesa se apresenta da forma mais culta e ao mesmo tempo simples, de fácil entendimento para o leitor atento. Mulheres como a jovem Lydia que se encanta tão fortemente pelo personagem da criada que quer virar aristocrata e manda fazer um vestido de baronesa a um costureiro chinês do bairro. Ela o

<sup>7</sup> Jean-Paul Lilienfeld, foi criticado por falar de fora da “citée”, visto que ele também é um desses “nós” que através da ascensão social deixou a *citée* de Creteil.

<sup>8</sup> Escritor e teatrólogo francês que produziu obras essencialmente para a Comédia Italiana entre 1722 e 1740.



veste imediatamente exibindo-o pela *cit *, transformando assim o espaço temporal da diegese do filme, hora no século XVIII de Marivaux, hora no século XX. Quando Lydia tira o vestido ela retorna a sua dura realidade de jovem presa ao olhar masculino interesseiro e ao olhar feminino enciumado.

O filme também é um “hui clos” num bairro dos excluídos de Paris de forte concentra o de imigrante. Lydia é escolhida para representar um dos papeis principais da peça de Marivaux. Krimo, o protagonista masculino do filme, está apaixonado e quer ficar o mais próximo possível de Lydia, por isso ele decide comprar o papel de Arlequim destinado a seu amigo de turma. Ele propõe ao amigo pequenos objetos oriundo de furtos para que este lhe deixe entrar no seu lugar na peça. Porem a astúcia de Krimo será desmascarada pois os diálogos da peça não despertam nenhum interesse no jovem, que não os compreende e nem sabe declin -los de forma correta. Lydia se prop es a ensiná-lo e acaba passando por uma moça fácil e fútil aproveitadora dos sentimentos puros dos rapazes.

Lydia devora a peça de Marivaux até perder completamente suas marcas de classe, ela recita os diálogos sem nenhum sotaque, imitando o que para ela poderia ser a forma de falar de uma mulher do século XVIII. Nesse ponto o cineasta sugere que uma cultura pode ser absorvida pelo outro, como uma simples personagem teatral pode ser absorvida por um ator. Lydia diz a Krimo que quer ser atriz para ser muitas pessoas diferentes, o jogo social da representa o está presente nos diálogos de Abdelatif Kechiche. Mas o cineasta nos faz viajar também no universo das mulheres da chamada “segunda gera o de imigrantes” como a mãe de Krimo, que apática na sua condi o de mulher de presidiário, insiste em manter os laços familiares entre pai e filho, levando e trazendo notícias da prisão onde o pai de Krimo está cumprindo pena. Ela é econ mica nas palavras, mas seu olhar   complacente das mudanças sofridas pelo filho na descoberta do amor. O verbo, a palavra para a mãe de Krimo, são as reminiscências dos sonhos da família em comprar um barco a partir ao longe, mas também a vontade de rearticular a família em desintegra o.

O cinema de Abdelatif Kechiche   generoso, e não complacente com a idéia de fazer a apologia do retorno dos imigrantes a seus países de origem. Ele trata da integra o, dos caminhos e descaminhos desse movimento em busca do reconhecimento em quanto igual. O subúrbio de Paris é um microcosmo de um problema nacional, e há uma identidade entre o universo da jovem Lydia de “*L’Esquive*” e o da jovem Rym (Hafsia Herzi) de seu outro filme “*La Graine et Le Moulet*” que se passa na cidade de Sete no sul da França. Ambas não aceitam de forma passiva a condi o de vítima de um sistema colonial que obrigou seus pais e antepassados a serem condenados a não



terem raízes. Elas buscam suas raízes e, a exemplo do que afirmou o historiador Marc Bloc, promovem raízes horizontais feitas de vários ramos e não raízes verticais, profundas porem frágeis. As mulheres de Kechiche, sabem que a integração passa pelo bem falar, e pelo bem representar, que são marcas da sociedade francesa herdadas da corte de Luis XIV e denunciadas por Pierre Bourdieu, ao longo de sua produção acadêmica.

Kechiche através de suas personagens femininas nos mostra que é impossível lutar contra a sociedade das aparências, ele reutiliza escritores como Molière e Mariveaux como atemporais, presentes na cultura francesa que também foi absorvida pelas antigas colônias. Um imagem da França que nutriu sonhos de liberdade em todo mundo ocidental, mas também uma imagem da corte parisiense, seus palácios de pedra e cartão, dos cenários das peças teatrais e dos clássicos do cinema. Molière e Mariveaux são representantes da sociedade de corte tão bem estudada por Norbert Ellias. Mas finalmente o que é a sociedade contemporânea da comunicação e da aparência, se não uma projeção hollywoodiana dessa sociedade de Corte? A comédia francesa é representado nas fantasia de arlequim e de princesa, de Krimo e Lydia mas também na festa de inauguração do barco restaurante de *La Graine et le Moulet*, onde a nata da sociedade do sul da França, se reúne para experimentar o banquete dos excluídos. Este é o grande questionamento do cinema de Abdelatif Kechiche. As fronteiras temporais e geográfica são criações humanas, a cultura é cumulativa e resiste independentemente dessas fronteiras por meio da oralidade.

Esse tipo feminino veiculador da mensagem transformadora também está presente em “*La journée de la Jupe*”, de Jean-Paul Lilienfeld, as mulheres estão no centro da mediação entre o ser francês e o outro. Molière e Mohamed se enfrentam num choque de culturas onde não há vencedores nem vencidos, mas muitas vítimas. Entretanto as mulheres são as sobreviventes, e resistentes, os homens permanecem vítimas de seus jogos de violência simbólica e de guerra.

Sonia é uma professora de literatura francesa que está à beira de uma crise depressiva, por causa de seu trabalho e de sua relação pessoal. Numa aula no teatro do colégio, onde estudaria a vida e a obra de Molière, em meio à indiferença e indisciplina de seus alunos ela descobre um revolver, na mochila de um dos durões da turma. Sonia confisca o revolver e decide dar sua aula sobre Molière com o revolve em punho. O silêncio é conquistado pela atitude violenta da professora. A partir desse ato o universo de cada personagem vai ser desvendado e os dramas sociais serão apresentados numa espécie de “terapia coletiva” teatralizada. Utilizando a citação cinematográfica Lilienfeld faz um mergulho no universo de Luis Buñuel e nos apresenta um “Anjo exterminador” às avessas. Em seu *Huis clos*, não se trata da elite aristocrata presa numa festa



mundana, mas do baixo escalão da sociedade confrontando seus problemas de identidade e de integração social. No espaço de um dia, sobre a ameaça de um revolver, os jovens enfim aprendem quem era Molière e a importância de seu teatro pra cultura francesa.

Lilienfeld ao contrário de Kechiche, não projeta um espaço utópico onde as diferenças étnicas seriam amenizadas, ele opta pelo realismo da denúncia e sofre as consequências desse engajamento. Seu filme criou polêmica, não recebeu prêmios na França, somente Izabele Adjani obteve o Cezar de melhor atriz, mas “*La Journée de la Jupe*”, despertou debates em torno da utopia de Jules Ferry sobre a escola pública e laica na França. A tão falada “educação nacional francesa”, uma instituição de mais de 100 anos que resiste às mais violentas pressões políticas, econômicas e sociais. Com seus erros e acertos ela resiste e segue promovendo o encontro das diferenças. Nos filmes em questão, o lema francês da igualdade, fraternidade e liberdade segue sendo uma utopia de contornos frágeis necessitando da ação dos agentes sociais para sua realização. No caso desse novo cinema sobre o subúrbio são as personagens femininas que, em meio ao poder de uma realidade fálica e belicista, cultivam esse ideal igualitário no dia a dia da sociedade. Apresentando esses novos agentes sociais, cinema francês dos filhos dos imigrantes se posiciona a favor da utopia transformadora, promovendo o debate e a reflexão em torno das várias culturas que compuseram o “império colonial francês” e que hoje se esforça para compor a França contemporânea.

### *Bibliografia*

BEUGNET Martine. *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*. Paris: L'Harmattan, 2000.

LEJEUNE, Paule. *Le cinéma des femmes: 105 femmes cineastes d'expression française (France, Belgique, Suisse) 1895-1987*. Paris: Lherminier, 1990.

MICHEL, Marie. "Os últimos 20 anos do cinema francês (1986-2006)", in *Cinema mundial contemporâneo*, Mauro Baptista et Fernando Mascarello (ed.), Papirus editora, Campinas, 2008, pp. 57-70.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris: Armand Colin [collection « 128 »], 2005.

MARIE, Michel, Ed. *Le Jeune cinéma français*. Paris : Nathan [collection « 128 »], 1998.

PRÉDAL, René. *Le Cinéma français depuis 2000*, Paris: Armand Colin, 2008.

—. *Le Cinéma français des années 90*. Paris: Armand Colin, 2008.