

Catarina Andrade > ***Chocolat e Minha Terra África: reflexões sobre identidade e pertencimento em contexto pós-colonial***

Chocolat and White Material: reflections on identity and belonging in a post-colonial context

**Resumo**

Este artigo se interessa por uma reflexão sobre identidade e pertencimento em contexto pós-colonial a partir dos filmes da cineasta francesa Claire Denis: *Chocolat* (1988) e *Minha terra África* (2009). As duas obras nos parecem centrais para ampliar discussão de identidade e pertencimento no mundo pós-colonial, pois ambas dizem respeito a um “corpo estrangeiro” que busca seu lugar, suas protagonistas se interrogam sobre ser Outro; enquanto a noção de fronteira – seja geográfica ou não – se faz pano de fundo das suas histórias. Para tanto, tomamos esses filmes dentro da perspectiva do cinema intercultural (MARKS, 2000) a fim de compreender como se estabelecem as relações de identidade e pertencimento em um contexto pós-colonial, a partir das histórias individuais dos personagens articuladas a histórias e memória culturais.

**Palavras-chave:** Claire Denis. Cinema intercultural. Identidade. Memória. Pós-colonialismo.

**Abstract**

This paper is interested in a reflection on identity and belonging in a postcolonial context from the films of the French filmmaker Claire Denis: *Chocolat* (1988) and *White Material* (2009). The two works seem to us central to expanding discussion of identity and belonging in the postcolonial world, since both relate to a “foreign body” that seeks its place, its protagonists question themselves about being Other; while the notion of frontier - whether geographical or not - becomes the backdrop to their stories. To do so, we take these films from the perspective of intercultural cinema (MARKS, 2000) in order to understand how the relations of identity and belonging are established in a postcolonial context, from the individual stories of the characters articulated to cultural stories and memories.

**Keywords:** Postal stamp. Materiality. Surface. Alterity. Analogy.

> Professora Adjunta no Departamento de Letras/UFPE e na Pós-graduação Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual, da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Doutora em Comunicação com ênfase em Cinema Francês pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com mestrado em Comunicação (2010), graduação em Comunicação Social/Jornalismo (2005) pela Universidade Federal de Pernambuco e Curso Superior em Estudos Franceses/Língua e Literatura pela Université Nancy 2. É professora e tem experiência nas áreas de Ensino de Língua Estrangeira (Francês), Comunicação e Artes, Interpretação Cinematográfica, atuando principalmente nos seguintes temas: subalternidade, cinema francês contemporâneo, cinema intercultural, cinema mundial, literatura francófona, imagens periféricas, memória e representação. Foi coordenadora e curadora no Cineclubes da Aliança Francesa do Recife de 2013 a 2017. É pesquisadora no Grupo de Estudos Franceses de Aquisição de Língua e Literatura (GEFALL) e no Grupo Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação (LEVE). É autora do livro *As Fronteiras da Representação: Imagens Periféricas no Cinema Francês Contemporâneo* (2014) e coautora dos livros *Comunicação e Interculturalidade – Educação, novas tecnologias e linguagem* (2018); *Cinema, Globalização, Transculturalidade* (2013); *Filmes da África e da Diáspora* (2012).

Não se deve fixar o homem, pois o seu destino é ser solto (Fanon, 2008, p. 190).

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

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

Esta cineasta, portanto, nos interessa especialmente por seus filmes proporcionarem a discussão sobre identidade e pertencimento – discussão que acreditamos ser uma das mais importantes no mundo contemporâneo –, a partir dos debates propostos pelos estudos pós-coloniais. Na impossibilidade de dar conta de toda a obra da cineasta, este artigo propõe uma reflexão sobre identidade e pertencimento em contexto pós-colonial a partir dos filmes: *Chocolat* (1988), primeiro longa de Denis, que traz uma narrativa autobiográfica em que a protagonista retorna à África em busca de compreender algumas memórias de infância; e *Minha terra África* (2009) cuja protagonista, uma francesa produtora de café que parece ter escolhido a África par sua casa, reivindica seu lugar em terras africanas. As duas obras parecem centrais para ampliar discussão de identidade e pertencimento no mundo pós-colonial, pois ambas dizem respeito a um “corpo estrangeiro” que busca seu lugar, suas protagonistas se interrogam sobre ser Outro,

a ideia de fronteira – seja geográfica ou não – se faz pano de fundo das suas histórias.

Dito isso, também nos parece essencial levar em consideração a própria história da cineasta e de que forma(s) ela compartilha as histórias dos personagens dos seus filmes. Assim, devemos ressaltar que Denis tem a África como parte da sua história, não somente no que diz respeito às suas escolhas temáticas e estéticas, à sua escolha de protagonistas negros, mas também à sua própria experiência de vida. Por ser seu pai um oficial francês e administrador colonial, a cineasta, nascida em Paris, em 1948, cresceu na África; na maior parte do tempo nos Camarões, mas também na Burkina Faso e no Djibouti. Como aponta Judith Mayne, “os filmes de Denis estão totalmente imersos num mundo moldado e definido pelos resultados da colonização e descolonização” (2005, p.XI, tradução nossa). Segundo Rosana Maule, “sua representação de identidade cultural está fundada na crítica do conceito ocidental de alteridade, uma posição consolidada por sua experiência pessoal como uma ‘criança da África’ que recebeu uma educação antirracista, assim como pela leitura de Franz Fanon” (MAULE, 2010, p. 346).

Nesse sentido, acreditamos que devemos observar as obras de Claire Denis tanto a partir desse “lugar de fala” da cineasta, quanto das temáticas, e, ainda, das escolhas estéticas inscritas nessa relação entre o olhar e o que se quer dar a ver. Como definiram Alessandra Brandão e Ramayana Lira a propósito dos filmes de Claire Denis,

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

Esses personagens representam os indivíduos que se encontram nas fronteiras culturais, sociais. Não estamos tratando aqui do sentido geográfico de fronteira, mas do seu aspecto mais amplo, enquanto marco de divisa que não altera a paisagem, que não podemos ver, mas que sabemos que existe. As pessoas que habitam as fronteiras geográficas experienciam, vivem de fato, os dois “lados” da fronteira, muitas vezes sem perceber, visualmente falando, que o fazem, mas tendo a certeza de que de cada lado há povos diversos, sob governos diversos, culturas e religiões diversas, legislações diversas, e assim por diante. O mesmo acontece quando pensamos no sentido não geográfico da fronteira. Ele é tão evidente quanto o geográfico – inclusive por ambos em geral não serem concretos, no aspecto do visível.

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

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

Desse modo, essas obras parecem revelar um cinema no qual a dimensão de fronteira está presente nos personagens, nos espaços, nas temáticas abordadas e, inclusive, em sua autora. Para Laura Marks (2000), é uma característica do cinema intercultural a utilização de histórias individuais que, na verdade, estão servindo para representar histórias coletivas. Por conseguinte, buscaremos por meio das histórias individuais – de France (*Chocolat*) e de Maria Vial (*Minha terra África*) – promover um debate a propósito das histórias coletivas de dominação (colonial e pós-colonial) que nelas estão contidas em diversos níveis.

Ademais, esses filmes exprimem as condições diaspóricas criticando e procurando compreender tanto a sociedade do opressor como a do oprimido. Eles tratam de representar as circunstâncias de *descolamento-ajustamento*<sup>1</sup>, abrangendo, sobretudo, problemáticas como as do território e a da territorialidade através da vida no exílio.

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. (NAFICY, 2001, p. 5, tradução nossa)

Essas representações da diversidade cultural, linguística e étnica, da dispersão global e da imigração podem ser melhor analisadas se bem compreendidos os termos exílio e diáspora. Como se sabe, ambos dizem respeito ao trauma, à ruptura, à coerção e envolvem sempre a dispersão de pessoas no sentido de afastamento físico do seu local de origem, de sua pátria. Além disso, tanto na diáspora como no exílio, os indivíduos necessitam construir suas identidades paralelamente a uma anterior já existente, tentando estabelecer um diálogo entre as duas. Por outro lado, é importante realçar que a diáspora é um fenômeno coletivo, diferentemente do exílio que, em geral, ocorre individualmente. Portanto, as representações de diaspóricos e exilados podem ter características completamente distintas, pois, uma vez que a diáspora só se dá na coletividade, as pessoas envolvidas normalmente têm mais consciência étnica (NAFICY, 2001, p. 9) e, por conseguinte, maior capacidade ou possibilidade de agência.

1 O termo *descolamento-ajustamento* tenta dar conta do processo de deslocamento do sujeito de uma região à outra, o que provoca, decerto, um descolamento em relação ao lugar de onde veio e um ajustamento (nos sentidos de adaptação, assentamento, conformação e, até, resignação) ao novo lugar. 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.

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

Para compreender as imagens dos filmes em questão e as complexas relações que os personagens articulam com o território, partiremos do conceito de *intercultural cinema* [cinema intercultural], definido por Laura Marks, em seu livro *The Skin of the Film*, como um cinema que aponta para um contexto que não pode estar confinado a uma única cultura (MARKS, 2000, p. 6-8). Marks explica ainda que os diretores que se caracterizam como interculturais são os que se identificam com mais de uma cultura e podendo possuir mais de um repertório cultural (MARKS, 2000, p. 6-8). Além disso, o cinema intercultural preocupa-se em criar novas imagens a partir de uma memória dos sentidos, ou seja, imagens multissensoriais, e enfatizar as qualidades táteis e contagiantes do cinema, gerando no espectador uma espécie de confronto com um outro corpo. Essa forma de contato que o cinema intercultural estabelece com sua audiência provoca efeitos capazes de transformar o olhar e a relação dessa audiência com os filmes e, ainda, segundo Marks, “a intensa circulação de um filme entre diferentes espectadores é como uma série de contatos físicos que deixam traços mutuamente” (MARKS, 2000, p. XII, tradução nossa).

Para este trabalho, interessa compreender de que forma o cinema intercultural experiencia as relações de identidade e pertencimento em um contexto pós-colonial, a partir das histórias individuais dos personagens articuladas a histórias e memória culturais. Buscamos entender de que maneira o corpo (estranho, estrangeiro, deslocado) atua nesses filmes, uma vez que ele é fonte não apenas da memória individual, mas da memória cultural (MARKS, 2000, p. XIII). Embora no cinema intercultural, o corpo normalmente está representando minorias culturais – em geral, minorias que vivem no Ocidente, fruto das novas formações culturais nos centros metropolitanos ocidentais –, os corpos europeus que estão na África em contexto pós-colonial – como em *Chocolat* e *Minha terra África* – também se configuram como importante objeto de estudo, sobretudo quando se trata de pensar relações pós-coloniais.

Desse modo, intercultural indica um contexto que não pode estar confinado a uma única cultura, o próprio termo já sugere a ideia de movimento, de transformação, entre diferentes culturas.

“Intercultural” significa que uma obra não é particularidade de uma única cultura, mas intermediadora de, no mínimo, duas direções. Isso diz respeito ao encontro entre diferentes organizações culturais de conhecimento, sendo esse encontro

Conseqüentemente, o cinema intercultural pressupõe uma abordagem interdisciplinar, alinhando estudos ligados à teoria fílmica, teoria do pós-colonial, história da arte, antropologia, teoria feminista, fenomenologia, geografia cultural, ciência cognitiva etc. Os trabalhos que se inserem nessa classificação possuem um caráter ativista, inquietam-se, por exemplo, com os efeitos do colonialismo, do imperialismo, do racismo, da representação ou da impossibilidade de representação na vida dos indivíduos, especialmente dos diaspóricos. Esses filmes parecem buscar recriar novas versões, ou outras verdades, para certos fatos históricos fundados e fundamentados pelas classes dominantes, na tentativa de resgatar ou estabelecer uma memória cultural que inclua as minorias. Contudo, Marks ressalta que “[o] cinema intercultural não é obsessivo sobre encontrar a verdade de um evento histórico, mas, pelo menos, busca encontrar uma nova versão para ele, pesquisando nas camadas discursivas nas quais ele foi encontrado” (MARKS, 2000, p. 29, tradução nossa).

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

### **Chocolat (1988)**

Com um caráter fortemente autobiográfico, *Chocolat* une passado e presente tanto nas lembranças da memória da protagonista France (Mireille Perrier), quanto na história de uma possível memória coletiva sobre a presença do colonizador francês em países da África. A história do filme se passa em um *flashback*<sup>2</sup> das lembranças de France, que se unem a alguns eventos e cenas do passado em que ela não estava efetivamente presente. Ou seja, sua memória se mescla a uma memória construída posteriormente pela personagem, ou, ainda, à memória de um outro personagem que protagoniza, de certa forma, a infância de France, Protée (Isaac de Bankolé), servente da casa, um “boy”.

Segundo Claire Denis, o filme foi parcialmente inspirado pelo romance *Une vie de boy* (1956), do autor camaronês Ferdinand

2 Russel Kilbourn (2010) desenvolve seu pensamento acerca do cinema enquanto um dispositivo de memória. Entre outros aspectos, ele aponta para o problema da representação da memória dentro do universo cinematográfico, sendo um de seus recursos o uso do *flashback*. Como se sabe, muitas vezes o *flashback* é motivado pelo enredo quando um personagem busca, através da memória, fatos e acontecimentos do seu passado, de um passado que lhe foi contado, ou até mesmo de um passado coletivo ou histórico.

Oyono's, que conta a história de Toundi, que se torna um "boy", mas que se conscientiza, através da relação com os brancos da casa, da arbitrariedade e do poder do colonialismo. Protée e Toundi possuem muitas semelhanças, sobretudo na relação com os padrões, já que em alguns momentos rompem com a coisificação e obediência esperadas, tornando-se críticos e reativos. Assim, Protée e France compartilham lembranças desse período na África e, embora o ponto de vista do filme seja dela, um ponto de vista inclusive feminino, da mescla de suas memórias de infância com as imagens construídas na memória até a vida adulta – quando decide revisitar a África, reviver essas memórias, ou mesmo completar suas lacunas –, o olhar de Protée também está presente, especialmente nas cenas em que France não está.

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

O homem passa de carro, a vê caminhando na estrada e oferece-lhe uma carona, assim, sabemos que ele é, na verdade, um americano de origem africana, expatriado para a África, e ela, uma francesa que passara a infância e a adolescência nesse continente. Com essa pequena subversão do estereótipo, que surpreende o espectador, Claire Denis faz atentar para certas questões a respeito da alteridade – quem é Outro, para quem se é Outro, o que faz ser Outro. No carro, através da janela, France continua a observar a paisagem, que começa a se confundir com uma outra paisagem, embora não muito distinta. Nesta outra paisagem que se mescla, vemos uma caminhonete e uma menina ao lado de um jovem negro. A menina observa a paisagem. É a mesma. A paisagem do trajeto entre Limbe e Douala (cidades litorâneas dos Camarões). A menina e o rapaz negro olham para direções contrárias, e, embora a cumplicidade entre eles seja evidente, é como se seus mundos não se misturassem, como se o futuro vislumbrado pelos olhares levasse a caminhos opostos.

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

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

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

Fica evidente, assim, que o próprio sistema colonialista não possibilita relações que gerem sentimentos de fraternidade (com os habitantes do local) e de pertencimento (ao local). A base da relação colonial será sempre a dominação e todas os vínculos nela estabelecidas sempre serão de opressão. Desse modo, o controle colonial era exercido em todos os campos, não apenas no territorial e econômico, que são, talvez, os mais ostensivos, mas não os mais importantes. Na verdade, não há uma hierarquia de importância em relação a essas espécies de controle para o sistema colonial, o importante é o próprio controle, que deve ser exercido sobre todos os aspectos da vida dos nativos.

Segundo Hall, Gramsci estabelece, por exemplo, uma diferença entre uma classe que “domina” e uma classe que “dirige” (HALL, 2003b, p. 314). Essa articulação interessa, sobretudo, para compreender o papel do pai de France, Marc Dalens, oficial do distrito e chefe da subdivisão. Dalens é um homem de aparência muito suave e que gosta de observar os homens e a natureza e de desenhá-los em um caderno que está sempre consigo. A autoridade de Dalens e seu poder sobre os povos dali estão ligados ao conceito de “direção” desenvolvido por Gramsci e retomado por Hall. Pois,

domínio e coerção podem manter a autoridade de uma classe específica sobre a sociedade. Mas seu “alcance” é limitado. Ela precisa recorrer continuamente aos meios coercitivos, em vez de conquistar apoio. Por essa razão, ela não é capaz de promover a participação positiva dos distintos setores da sociedade em um projeto histórico de transformação do estado ou de renovação da



sociedade. A “direção”, por outro lado, também possui seu aspecto “coercitivo”. Porém ela é “conduzida” pela conquista do consentimento, pela consideração dos interesses dos subordinados, e pela tentativa de se tornar popular. (HALL, 2003b, p. 314-315)

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

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

Contudo, e apesar de ser uma criança, France reproduz a autoridade dos pais, a autoridade do dominante no sistema colonial, do qual ela é agente e, também, possivelmente, vítima. A menina dirige-se a Protée de maneira autoritária. Por exemplo, num dos momentos em que France está à mesa, ela exige que Protée experimente seu mingau. Ele se ajoelha e ela começa a alimentá-lo; num primeiro momento, parecendo uma criança mais nova, ou um bebê, mas, ao longo da cena, esse ato vai se assemelhando mais ao de um animal. Ao cair um pouco do mingau na mão de France, Protée lambe, como um cão faminto. Ela ri da atitude dele, porém, ele permanece sério. Sua comunicação com Protée limita-se mais aos gestos, olhares; eles trocam pouquíssimas palavras. Ao mesmo tempo em que parecem possuir uma cumplicidade, há um estranhamento entre dois mundos incapazes de se encontrar em harmonia.

Além desses personagens, Denis traz para o filme uma gama de estrangeiros que habitam ou estão em trânsito na África. Eles são de origens diferentes, assim como se relacionam de maneira diferente com o continente e seus habitantes. Hansen, um senhor norueguês que vive em condições precárias se comparadas às da família de Dalens, se autodenomina um “soldado de Deus” e quer evangelizar os nativos; um inglês que chega à propriedade durante

uma das viagens de Dalens e é recebido por Aimée, que o mima, pedindo ao cozinheiro que faça comida inglesa, e, ao vê-lo de smoking no jantar, troca o vestido e ainda concede-lhe uma dança, embora demonstre certa insatisfação em receber visitas na ausência do marido; Segalen, um ex-seminarista que está atravessando a África a pé e trabalha na construção de estradas junto com os nativos; um produtor de café que traz consigo uma mucama negra, alimentando-a como a um animal domesticado, no chão do quarto, e com quem faz sexo.

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

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

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

Ao rejeitar a investida de Aimée, Protée subverte, ao passo em que denuncia, uma imagem do negro hipersexualizado pelo cinema, do nativo enquanto objeto de posse, do negro exótico enquanto objeto de desejo. Ou seja, Protée deixa aparecer, finalmente, a consciência de sua situação e o desejo de rebelar-se, latentes durante todo o filme. Com isso, Aimée pede a Dalens o afastamento de Protée, que, rejeitado pela família, vinga-se na

pequena France. Desse modo, é nesses dois personagens, France e Protée, que ficarão as profundas marcas do colonialismo. Dentro da sala do gerador, France pergunta a Protée se o equipamento queima; ele coloca a própria mão sobre o equipamento, induzindo, com esse gesto, a menina a fazer o mesmo. Ambos se queimam profundamente. France lança para Protée um olhar de dor e incompreensão. Assim, Protée e France compartilham uma mesma marca, que simboliza mutilação e dor. São as marcas do colonialismo. As linhas das mãos onde, supostamente, está inscrito o futuro – a memória, a história, a cultura – são apagadas pela queimadura.

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

### ***Minha terra África (White Material, 2010)***

Em *Minha terra África*, assim como em *Chocolat*, a problemática da identidade possui um forte caráter territorial. A protagonista Maria Vial (Isabelle Hupert) luta, solitariamente (e mesmo ingenuamente), pelo seu lugar na África. Nessa perspectiva, consideramos essas paisagens transculturais (marcadas pela interculturalidade e a diluição de fronteiras geográficas) que habitam/transitam os personagens de ambos os filmes em relação com o conceito de entrelugar elaborado por Silviano Santiago e recuperado por Denilson Lopes:

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

Também nos interessa aqui a noção de ethnoscape (paisagem etnográfica) proposta por Arjun Appadurai:

Por paisagem etnográfica, quero dizer a paisagem das pessoas que constituem o mundo em constante mudança em que vivemos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros grupos e indivíduos em trânsito constituem uma característica essencial do mundo e parecem afetar a política de (e entre) as

É nesse tipo de território, contido nessas paisagens transculturais e etnográficas, que um cão de cor caramelo atravessa uma estrada de barro na penumbra. A imagem está esfumaçada. Então a câmera corta para o interior de uma casa, onde o espectador observa diversos objetos graças a um feixe de luz vindo provavelmente de uma lanterna: um porta-retrato, uma máscara negra na parede... Uma imagem de uma mulher ocidental com aspecto de Nossa Senhora mãe de Jesus contrasta com as máscaras de faces negras. Logo aparece o rosto de um homem negro e em seguida se pode constatar que ele está morto. Assim, a câmera passa para um porão de onde sai muita fumaça, através da qual se vê um jovem branco morrendo asfixiado no fogo. A câmera sai da casa. Inicia-se, então, um primeiro *flashback*. Na estrada, um veículo que transporta pessoas é parado por homens armados. Uma mulher branca, Maria Vial, é abordada e, antes de ser liberada para voltar ao veículo, escuta a seguinte sentença: “é por causa de gente como você que este país é sujo”. Maria entra no veículo, senta-se, recosta um pouco a cabeça.

Nessas primeiras cenas de *Minha terra África*, temos todos os elementos da história do filme, porém, quase nada compreendemos dessas imagens entrecortadas, turvas, desconexas. Não sabemos em que país estamos, nem em que momento do tempo, de modo que a narrativa é construída sobre uma estrutura em constante transformação, em que a dobra temporal nem sempre pode ser identificada. Conheceremos a história desse lugar – que nunca saberemos qual é<sup>3</sup> – por meio de algumas lembranças de Maria Vial em *flashback* e de passagens que ela não presenciou, mas que também estão presentes nos mesmos *flashbacks*.

É importante atentar para a importância dos objetos que aparecem nas primeiras cenas, não apenas porque contam sobre os personagens e suas histórias, mas também porque funcionam como “objetos-records”, conforme propõe Marks (2010, p.315), ou seja, objetos que carregam desterritorializações e relações sociais. Os objetos-records aparecem nas narrativas cinematográficas interculturais como “testemunhas mudas da história de um personagem” (MARKS, 2010, p.315), fazendo parte, assim, da *mise-en-scène*. Desse modo, o cinema os relaciona diretamente à memória. Por outro lado, propositalmente, um objeto-records pode ser cortado da narrativa “a fim de enfatizar a qualidade da testemunha” (MARKS, 2010, p.316). Além disso, ainda segundo Marks,

Um filme pode falhar ao conectar um objeto-records à memória, de modo que o objeto permaneça ilegível, um vestígio de fóssil de histórias esquecidas e inexplicáveis. Essas falhas são tão informativas e bem-sucedidas quanto as ligações o são, pois, ao manter a “impossibilidade” de diferentes discursos culturais, elas demonstram a

3 O fato de não se mencionar em que país se passa a história pode ter várias interpretações: pode ser fruto de uma visão eurocêntrica, em que a África é vista como uma massa única e homogênea, ou pode ser uma tentativa de despertar no espectador a ideia de que não importa exatamente em que país se passa a história, pois esta é muito mais relevante do que sua localização e revela uma situação – consequência da dominação europeia sobre a África – vivida em diversos países do continente africano.

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

Mas, talvez, a potência do passado esteja justamente na lembrança, porque, como afirma o próprio Bergson, “quanto mais me esforço por recordar uma dor passada, tanto mais tendo a experimentar-la realmente” (BERGSON, 2010, p. 159); portanto, se é possível, por meio das lembranças, experimentar novamente os sentidos, há uma possibilidade de renovação no presente que, de certo modo, poderá atuar no futuro. Compreendemos, também, a importância do *flashback* nesse filme segundo esta passagem de Deleuze, em sua obra *A Imagem-Tempo*: “a relação da imagem atual com imagens-lembrança aparece no *flashback*. Este é, precisamente, um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente” (DELEUZE, 2005, p. 63).

Em paralelo às lembranças de Maria e ao próprio presente no qual é agente, observa-se a memória de uma história de opressão, distinção e desejo de reconhecimento. Nesse sentido, Maurice Halbwachs enfatiza o caráter social da memória moderna coletiva. Para ele, “a memória coletiva é corporificada em artefatos mnemônicos, formas de comemoração tais como santuários, estátuas, artefatos de guerra” (HALBSWACHS, 2012, p. 26, tradução nossa). Laura Marks, por sua vez, destaca seu caráter histórico dentro do cinema intercultural: “Um filme pode recriar não o verdadeiro evento histórico, mas ao menos uma outra versão dele, investigando nas camadas discursivas nas quais ele foi fundamentado.” (MARKS, 2000, p.29, tradução nossa).

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

Ao mostrar esses personagens – sendo a família Vial os únicos brancos que aparecem no filme –, Denis apresenta uma África diferente da de *Chocolat*. Enquanto em *Chocolat* observa-se uma África colonial, marcada por uma presença branca dominadora e por nativos (negros) subservientes, em *Minha terra África* Denis apresenta uma África atual, marcada pelos conflitos étnicos que as fronteiras demarcadas pela colonização fizeram se intensificar. O filme destaca o desejo, e mesmo a necessidade, de que os franceses deixem as terras africanas, diferentemente de *Chocolat*, em que uma francesa busca recuperar seu vínculo com aquela terra. Segundo Kath Dooley, da Filinders University, “O filme de Denis sugere que não há ‘vencedores’ e que os valores e as práticas associadas ao passado colonial – de apreender, ocupar e cultivar a terra, e de transmitir valores estrangeiros para as novas populações – não são mais viáveis, nem aceitáveis” (DOOLEY, 2013, p. 2, tradução nossa).

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

O título original do filme – *White Material*, que significa, ao pé da letra, “material branco”, ou seja, os “objetos dos brancos” – é uma expressão em inglês que aparece com frequência em suas cenas. Não apenas a expressão como os próprios “objetos dos brancos” aparecem e são de grande importância para a narrativa. Esses objetos, “o objeto que fica na família como herança, lembrança, o objeto manufaturado contém histórias diferentes e incomensuráveis de autoria, fantasia, trabalho etc., dependendo de quem olha para esses objetos” (MARKS, 2010, p. 310). O cinema intercultural é marcado pela presença desses objetos que “viajam ao longo dos caminhos da diáspora humana e do comércio internacional”, pois “codificam uma desterritorialização cultural” (MARKS, 2010, p. 311).

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

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

Nessa cena, que se inicia em um confronto verbal e passa a esse confronto visual entre as duas personagens, Maria parece perceber e sentir, talvez pela primeira vez, o perigo que está correndo em permanecer nesse país que não a deseja. Por outro lado, a jovem que usa a roupa e as bijuterias de Maria parece orgulhosa e porta esses objetos como uma conquista, como uma forma de vencer o Outro (Maria, no caso), ou seja, ela está em posição de dominação, ela é quem dita as “regras”, fazendo a francesa recuar e temer. “Nesse momento, é difícil determinar quem estaria mais deslocada, com essas roupas e bijuterias significando uma mudança no status de poder e controle” (DOOLEY, 2013, p. 2, tradução nossa).

Esses objetos também são explorados por Laura Marks sob a perspectiva de objetos transnacionais, caracterizando-se por serem externos à pessoa que o incorpora – é o caso do “material branco” de Maria usado pela garota nativa –, são criados na tradução cultural e no movimento transcultural e, além disso, algumas pessoas também podem ser classificadas como tais objetos. Segundo Marks, algumas pessoas

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

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

Desse modo, essa ‘segunda identidade’ de Manoel, objetificada, começa a surgir e a se desenvolver. Num ímpeto, ele raspa

todo o cabelo (louro) da cabeça – agressivamente tenta enfiá-lo na boca de uma negra que vive com seu pai – e sai correndo como um cão louco (o cão amarelo que aparece nas primeiras sequências?), juntando-se ao grupo de rebeldes armados para quem, posteriormente, abre sua casa e a despensa de alimentos. Manoel parece perder suas capacidades humanas, o afeto pela família, o medo da própria morte.

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

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

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

Assim sendo, ficamos envoltos nessas memórias de Maria, compreendendo a cada imagem do passado as primeiras cenas do filme, de um presente que já se tornou passado, por ser imutável e fatal. Percorremos as terras vermelhas da África juntamente com a personagem, uma branca francesa, um corpo branco num continente negro. Um corpo que aparentemente nunca pertencerá a esse continente, que nunca se ajustará a ele. Uma mulher à deriva, uma deriva por vezes contemplativa, como na cena em que está na mobilete percorrendo suas terras, ou quando está absorta em seus pensamentos, observando a paisagem pela janela de um veículo.

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



## Considerações finais

Com essas reflexões, reforçamos não apenas o lugar de fala de Claire Denis, como também reafirmamos o ponto de vista a partir do qual pensamos essas imagens: “Claramente não é uma questão de qual imagem é ‘verdadeira’, mas de qual tem uma representação mais persistente, e qual representação possui uma continuidade maior com a camada de imagens que a precederam.” (MARKS, 2000, p. 41, tradução nossa). Esses filmes trazem vozes e corpos vistos de uma certa perspectiva que possibilitam novos discursos e questionamentos acerca do pós-colonial, tanto quanto fazem experienciar, novos sentidos, do ponto de vista estético.

Nesse sentido, considerar as dimensões históricas em consonância com o discurso cinematográfico – especialmente pelo caráter narrativo e estético – foi de extrema relevância para se entender em *Chocolat* e *Minha terra África* como o sistema pós-colonial provoca uma crise de identidade assim como um desequilíbrio da noção de pertencimento. Essas diversas formas de representação do Outro nos levam a uma reconstrução de memórias individuais, coletivas e históricas, proporcionando novas interpretações dos fatos relativos ao momento pós-colonial. As “verdades” dos filmes e de seus personagens, suas histórias e memórias, parecem tecer juntas parte de uma mesma história, a do Outro, uma vez que articulam as múltiplas perspectivas de olhar – que, em comum, possuem o distanciamento das perspectivas tradicionais de olhar o Outro.

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

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

Esses personagens representam os indivíduos que se encontram nas fronteiras culturais, sociais. Não estamos tratando aqui do sentido geográfico de fronteira, mas do seu aspecto mais amplo, enquanto marco de divisa que não altera a paisagem, que não podemos ver, mas que sabemos que existe. As pessoas que habitam as fronteiras geográficas experienciam, vivem de fato, os dois “lados” da fronteira, muitas vezes sem perceber, visualmente falando, que o fazem, mas tendo a certeza de que de cada lado há povos diversos, sob governos diversos, culturas e religiões diversas, legislações diversas, e assim por diante. O mesmo acontece quando pensamos no sentido não geográfico da fronteira. Ele é tão evidente quanto o geográfico – inclusive por ambos em geral não serem concretos, no aspecto do visível.

Assim, Maria Vial e France, 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” (HALL, 2003a, p. 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 (2003b, p.31). Essa construção moderna, pós-colonial, tem como bases o imperialismo, os processos de globalização e o intercâmbio de informações, que reforçam ainda mais a conversão de uma pluralidade numa massa única.

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

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

A certeza desse vínculo inseparável promove a inexorável, porém evidentemente ultrapassada no pensamento crítico, dualidade que gera os sujeitos que se antagonizam: o Eu e o Outro. Para Mayne, “Denis é uma cineasta cujas vida e arte foram moldadas pelos caminhos nos quais a África e a França viveram histórias complicadas de dominação e resistência, de amor e ódio, de dependência e autonomia” (MAYNE, 2005, p. 7, tradução nossa).

Enfim, percebemos que as narrativas de *Chocolat* e *Minha terra África* aportam uma experiência a partir de imagens multisensoriais (multisensory) e corporificadas (embodied), características do cinema intercultural. Do mesmo modo, fica evidente que a cineasta Claire Denis, ao identificar-se com mais de um repertório cultural, constrói essas imagens fundamentando-as tanto numa memória dos sentidos – não apenas uma imagem visual, mas o complexo das impressões sensoriais –, quanto numa tentativa de abrir possibilidades interpretativas da memória, individual e coletiva, que contribuam para outras formas de compreender a história dentro do contexto pós-colonial.

## Referências

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large*. Londres: University of Minnesota Press, 2010.
- BERGHAIN, Daniela; STERNBERG, Claudia. *European Cinema in Motion. Migrant and diasporic film in contemporary Europe*. Nova York: Palgrave, 2010.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana. *J'ai pas sommeil e code inconnu: violência e a imunização dos espaços transnacionais*. In: BRANDÃO, Alessandra., CORSEUIL, Anelise.; LIRA, Ramayana. (Orgs). *Cinema, globalização, transculturalidade*. Blumenau: Nova Letra, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Coleção Cinema II. São Paulo, Brasiliense, 2005.
- DOOLEY, Kath. *Foreign Bodies, Community and Trauma in the Films of Claire Denis: Beau Travail (1999), 35 Rhums (2008) and White Material (2009)*. *Screening the past*. Set. 2013. Disponível em: <<http://www.screeningthepast.com/2013/09/foreign-bodies-community-and-trauma-in-the-films-of-claire-denis/>>. Acesso em: 10 Set. 2016.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2003a.
- \_\_\_\_\_. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003b.
- KILBOURN, Russel J. A. Cinema, Memory, Modernity. The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema. Nova York/Londres: Routledge, 2010.
- LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó: Argos, 2010.
- MARKS, Laura. A memória das coisas. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó: Argos, 2010.
- \_\_\_\_\_. The Skin of the Film. Londres: Duke University Press, 2000.
- MAULE, Rosanna. A dialética da identidade transnacional e o desejo feminino em quatro filmes de Claire Denis. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). Cinema, globalização e interculturalidade. Chapecó: Argos, 2010.
- MAYNE, Judith. Contemporary film directors – Claire Denis. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- NAFICY, Hamid. An accentend cinema. New Jersey: Princeton University Press, 2001.
- SAID, Edward W. Cultura e imperialismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naify, 2006.