



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ELIANE DE OLIVEIRA

POR UMA OUTRA *MISE-EN-SCÈNE*:
POLIFONIA E AFETIVIDADE NO FILME *WELCOME*

Londrina
2014

ELIANE DE OLIVEIRA

POR UMA OUTRA *MISE-EN-SCÈNE*:
POLIFONIA E AFETIVIDADE NO FILME *WELCOME*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Ricardo Demétrio
Co-orientadora: Profa Dra Ana Paula Oliveira

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

048p	<p>Oliveira, Eliane de. Por uma outra <i>mise-en-scène</i> : polifonia e afetividade no filme <i>Welcome</i> / Eliane de Oliveira. – Londrina, 2014. 100 f. : il. + 1 DVD.</p> <p>Orientador: Sílvio Ricardo Demétrio. Coorientador: Ana Paula de Oliveira. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós- Graduação em Comunicação, 2014. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Lioret, Philippe – Crítica e interpretação – Teses. 2. Crítica cinematográfica – Teses. 4. Cinema – Estética – Teses. 4. Semiologia (Cinema) – Teses. I. Demétrio, Sílvio Ricardo. II. Oliveira, Ana Paula de. III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós- Graduação em Comunicação. IV. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 791.43.01</p>
------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ELIANE DE OLIVEIRA

POR UMA OUTRA *MISE-EN-SCÈNE*: POLIFONIA E AFETIVIDADE NO FILME

WELCOME

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientador. Prof. Dr. Sílvio Ricardo Demétrio
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Co-orientadora. Profa. Dra. Ana Paula Oliveira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Maria Nilza da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Fábio Sadao Nakagawa
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Londrina, 16 de junho de 2014

Apesar de você...

AGRADECIMENTOS

*Depois de tanto tempo eu continuo de pé
Depois de tanto tempo me voltou a fé
Que eu tinha perdido em mim
Eu sei que é difícil
Não é tão simples assim
Eu não conseguia respirar
Parecia meu fim eu ia me afogar
Sozinho eu não ia conseguir
Você mostrou o caminho por onde dava pra ir
Me ajudou a levantar depois que eu caí
Me ajudou a levantar depois que eu caí
Tem dias que parecem conspiração
Portas se fecham
Todos dizem não
E nada faz passar a dor
De se sentir só
Só mais um perdedor
Sozinho eu não ia conseguir
Você mostrou o caminho por onde dava pra ir
Me ajudou a levantar depois que eu caí
Me ajudou a levantar depois que eu caí
Às vezes acho que é perseguição
Não ter nada, vivendo em solidão
Por isso fiz essa canção
Parece bobagem, mas é gratidão...
Sozinho eu não ia conseguir
Você mostrou o caminho por onde dava pra ir
Me ajudou a levantar depois que eu caí
Me ajudou a levantar depois que eu caí*

Dinho Ouro Preto

Àqueles que sempre estiveram comigo me ajudando a levantar...

Minha família, principalmente minha mãe Idalina, exemplo maior de superação e perseverança, seu amor renova minha vida todos os dias. À Professora Ana Paula Oliveira pela orientação, compreensão, incentivo e amizade. Aos amigos do mestrado, com quem compartilhei esta volta de montanha-russa, também conhecida como vida acadêmica, em especial: Alana, Ana Carolina, Gisele, Márcia, Thiago e Renata Santos, com quem dividi os melhores e os piores momentos. À Natália, pela amizade construída em meio a tempestades. Às professoras Márcia Buzalaf e Maria Nilza da Silva, pelas observações e sugestões na qualificação, e aos outros bons professores pelo conhecimento compartilhado no percurso desta vida de estudante.

*Na verdade, ninguém sabe nada [da França].
As pessoas falam dela à vontade e a França para todos parece iluminada [...]
É assim. A França agrada a todos, ela é bela aos olhos de todos
[...] Mas, de verdade, da França o que você quer que se diga? Ninguém a conhece.
Dizem... dizem que é o “país da felicidade”, e só!¹*

¹ Fala de um imigrante da Cabília em entrevista ao sociólogo franco-argelino Abdelmalek Sayad, presente no livro *Imigração ou os paradoxos da alteridade*.

OLIVEIRA, Eliane de. **Por uma outra *mise-en-scène*: polifonia e afetividade no filme *Welcome***. 2014. 100 f. Dissertação de Mestrado em Comunicação – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

RESUMO

Tradicionalmente conhecido como país de respeito aos direitos humanos e de asilo político, nos últimos anos a França recebeu notoriedade pela intolerância e expulsão de imigrantes. Muitas destas situações estão presentes em *Welcome* (Philippe Lioret, 2009) e provocaram um intenso debate social e político em torno da imigração. A visibilidade midiática de diferentes questões relacionadas ao tema possibilitada pelo filme culminou com o fim do delito de solidariedade – lei que punia cidadãos franceses que auxiliassem imigrantes em situação irregular no país. Para compreender as situações apresentadas na película utilizamos os estudos de Zygmunt Bauman (1999, 2005, 2007 e 2009), contextualizando o filme e sua produção. Em seguida, discutimos o processo de construção imagética com base nos conceitos de orientalismo de Edward Said (2007), e eurocentrismo de Ella Shohat e Robert Stam (2006), e as especificidades da França no tocante ao racismo, por meio das obras de Albert Memmi (1993) e Michel Wieviorka (1998). A presença do imigrante em *Welcome* foi identificada como tendo características polifônicas, de acordo com a perspectiva de polifonia de Mikhail Bakhtin. A partir do estudo de algumas características cinematográficas, fundamentado em Luís Nogueira (2010) e dos conceitos de imagem—afecção e rostidade de Gilles Deleuze (1985, 1995) entendemos que o uso de enquadramentos em primeiro plano teve como objetivo produzir uma individualização do imigrante e uma afetividade em relação a ele. Desta forma, acreditamos que *Welcome* contribui no sentido de ensejar novas possibilidades de ficcionalização do imigrante, bem como de outras minorias.

Palavras-chave: *Welcome*. Cinema. Imigrante. Polifonia. Afetividade.

OLIVEIRA, Eliane de. **For another *mise-en-scène*: polyphony and affectivity in the movie *Welcome***. 2014. 100 p. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

ABSTRACT

Traditionally known as a country of respect for human rights and political asylum in recent years France received notoriety by intolerance and expulsion of immigrants. Many of these situations are present in *Welcome* (Philippe Lioret, 2009) and provoked an intense social and political debate over immigration. The media visibility of different issues about the subject – which was possible because of the movie – ended with the expiration of the crime of solidarity, a law which punished french citizens who helped undocumented immigrants. To understand the presented situations by the movie, we use the studies of Zygmunt Bauman (1999, 2005, 2007 and 2009), contextualizing the movie and its production. Then, we discuss the imagetical construction process based on the concepts of Orientalism by Edward Said (2007), and Eurocentrism by Ella Shohat and Robert Stam (2006), and France's specificities about racism, using the work of Albert Memmi (1993) and Michel Wieviorka (1998). The presence of the immigrant in *Welcome* was identified with polyphonic qualities, according to Mikhail Bakhtin's perspective of polyphony. From the study of Luís Nogueira's cinematographic specificities and the concepts of image, affection and visage by Gilles Deleuze (1985, 1995) we understand that the use of close ups aimed to produce an individualization of the immigrant and an affection for him. This way, we believe that *Welcome* cooperates in the sense of rising new possibilities of the immigrant's fiction image, as well as about other minorities.

Keywords: *Welcome*. Cinema. Immigrant. Polyphony. Affectivity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 2.1: Cartazes dos filmes <i>viva Zapata</i> e <i>queimada</i>	47
FIGURA 3.1: Exemplos de intertextualidade em <i>welcome</i>	62
FIGURA 4.1: Bilal ao telefone conversa com Mirko.....	79
FIGURA 4.2: Distribuição de alimentos no porto.....	80
FIGURA 4.3: Bilal e Zoran se encontram no porto.....	81
FIGURA 4.4: Identificação na Retenção	81
FIGURA 4.5: Conversas entre Simon e Bilal	84
FIGURA 4.6: Simon é chamado para dar explicações	85
FIGURA 4.7: A Ironia do Título.....	88
FIGURA 4.8: Proximidade.....	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PLANO GERAL: EM TORNO DE <i>WELCOME</i> E DA IMIGRAÇÃO NO “PAÍS DA FELICIDADE”	14
1.1 ANTES DA CENA: O OLHAR ATRÁS DA CÂMERA.....	18
1.2 LINHAS TÊNUES: PROJEÇÃO FORA DAS SALAS DE CINEMA	21
1.3 AS CONTRADIÇÕES DA IMIGRAÇÃO: MUROS EM UM MUNDO GLOBALIZADO	23
1.4 O ARAUTO DAS MÁS NOTÍCIAS: OS FANTASMAS DA GEOPOLÍTICA.....	29
1.5 A CIDADE-CENÁRIO E A PRESCRIÇÃO DA REALIDADE.....	34
2 FORA DE QUADRO: A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DO OUTRO	38
2.1 O CINEMA E O DISCURSO EUROCÊNTRICO.....	42
2.2 O CASO DA FRANÇA: CONTRADIÇÕES ENTRE OS VALORES UNIVERSAIS E O RACISMO	49
2.3 O ORIENTE COMO OPOSIÇÃO AO OCIDENTE	52
3 <i>MISE-EN-SCÈNE</i>: VOZ E PRESENÇA DO IMIGRANTE	56
3.1 A INTERTEXTUALIDADE EM <i>WELCOME</i>	60
3.2 UM DISCURSO COM MÚLTIPLAS VOZES	63
4 PRIMEIRO PLANO: AFETIVIDADE E INDIVIDUALIZAÇÃO DO IMIGRANTE	71
4.1 A CONSTRUÇÃO DA EMPATIA.....	77
4.2 DISTANCIAMENTO E PROXIMIDADE.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95
ANEXOS	99
ANEXO A.....	100

INTRODUÇÃO

*O intolerável não é mais uma grande injustiça,
mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana.*

Gilles Deleuze

O filme *Welcome* (Philippe Lioret, França 2009) conta a história de Bilal, um jovem imigrante curdo que está na França, mas tem como objetivo chegar à Inglaterra. Impedido de atravessar clandestinamente pela polícia francesa, que encontra ele e outros imigrantes escondidos em um caminhão, decide fazer a travessia nadando. Para isso, faz aulas de natação na piscina municipal de Calais, e tem como professor Simon. É a história deste encontro entre Bilal e Simon, entre um imigrante e um cidadão francês e suas repercussões dentro e fora das salas de cinema que investigamos neste trabalho. Acreditamos que em um contexto de descontinuidade e fragmentação, o outro não é apreensível diretamente, e sim por meio de representações feitas pelos meios de comunicação. Ella Shohat e Robert Stam (2006) afirmam que na atualidade as lutas políticas passam pelos meios de comunicação da cultura de massa, interferindo na construção de identidades. A escolha de um filme como objeto deflagrador destas discussões não é à toa. Stam (2003) argumenta que, para os surrealistas, o cinema tinha a capacidade transcendente de liberar o que convencionalmente era reprimido, de mesclar o conhecido e o desconhecido, o mundano e o onírico, o cotidiano e o maravilhoso, o espírito do tempo. É, pois, por meio dessas características do cinema, de suas possibilidades de identificação e projeção, e da mobilização de uma audiência de massa que entendemos que a análise de peças cinematográficas possibilita não apenas a compreensão de questões sociais, culturais e políticas, mas pode também ser um meio eficiente de superação ao apontar caminhos que transcendem o cotidiano.

Welcome pode ser situado nesta condição, pois: a) aborda um tema contemporâneo e oportuno - a imigração; b) desconstrói estereótipos; c) enseja novas possibilidades de presença e de relação com o outro. Ao nos aproximarmos

do filme para além de uma apreciação artística e de entretenimento fomos levados a percorrer outros caminhos tangenciais que fundamentam e complementam a análise do que é projetado na tela. Um filme não é composto somente pelo que se apresenta aos olhos. Congrega todo um processo de técnicas e estatutos que condicionam a visibilidade. Ser visto não é somente uma condição do objeto ou da fisiologia do indivíduo, mas todo um emaranhado de conjunturas. Do mesmo modo, ao compartilhar a ideia de que uma obra dá testemunho das condições técnicas e sociais de sua época, entender o contexto de sua produção, quais tensionamentos sociais estavam em voga no momento contribuem para a compreensão do filme dentro de todo um processo social e não uma existência isolada em si mesma. Por isso, em nosso primeiro capítulo “Plano Geral: em torno de *Welcome*” trazemos a história do filme, características e contexto de sua produção, aspectos da situação imigratória na França, e como o filme provocou alterações no tratamento dado à imigração pelo governo francês.

No capítulo seguinte “Fora de quadro: a construção imagética do outro” utilizamos os conceitos de orientalismo, de Edward Said, e de eurocentrismo de Ella Shohat e Robert Stam para identificar o tratamento costumeiro dado ao outro. Shohat e Stam (2006) explicam que o eurocentrismo divide o mundo em Ocidente e o resto, e organiza a linguagem cotidiana em hierarquias binárias que implicitamente favorecem a Europa. A divisão entre nós e eles aglomera o que é entendido como positivo em relação à Europa e o negativo é destinado ao que não é euro-americano. No cinema esta prática é reproduzida desde o enredo até a escolha do elenco, passando pela disposição dos personagens em cena, com características de iluminação e enquadramento. Discutimos estas questões inicialmente neste capítulo e depois retomamos e desenvolvemos alguns desses aspectos nos capítulos seguintes.

Em “*Mise-en-scène*: voz e presença do outro” recorremos ao conceito de polifonia de Mikahil Bakhtin para analisar como *Welcome* apresenta o imigrante de um modo diferenciado. A *mise-en-scène* refere-se basicamente à disposição de corpos e objetos em cena. Para Fernão Pessoa Ramos (2011) a *mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. Relacionamos este processo de produção cinematográfico

ao conceito de polifonia de Bakhtin, pois para ele a polifonia consiste em uma multiplicidade de consciências equivalentes, consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em absoluta igualdade, não se objetificam, enquanto vozes de consciências autônomas, seus mundos se combinam numa unidade de acontecimento, sem se misturarem. Em *Welcome a mise-en-scène* é produzida de maneira que possibilita a expressão dessas características polifônicas, apresentando o imigrante como um sujeito autônomo com voz e presença.

No último capítulo, “Primeiro plano: afetividade e individuação” trabalhamos com os conceitos de imagem-afecção e rostidade de Gilles Deleuze com o objetivo de demonstrar o diferencial de *Welcome*. Embora este não seja um estudo comparativo, não analisamos *Welcome* em relação a nenhuma outra obra, a temática imigratória é presente em diversas produções francesas. Porém, nenhuma outra alcançou tamanha repercussão quanto a película de Lioret. Além de ter sido sucesso de bilheteria o filme gerou uma série de discussões públicas entre Lioret e o governo francês, principalmente nas figuras do presidente Nicholas Sarkozy e do Ministro do Interior Eric Besson, conquistando espaço midiático para uma perspectiva diferente da oficial. Serviu ainda como inspiração para o projeto de lei que pôs fim ao delito de solidariedade – lei que punia aqueles que auxiliassem imigrantes em situação irregular.

No momento atual, em que ter presença nos meios de comunicação é praticamente condição para existir, a visibilidade que o filme dá ao imigrante de uma maneira positiva, bem diferente do tratamento oficial e midiático cotidiano aponta para a possibilidade de ensejar não apenas discussões, mas principalmente relações mais equilibradas. Segundo Douglas Kellner (2001) há uma cultura que é veiculada pela mídia e essas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominam o tempo de lazer, modelam opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecem ainda o material com que as pessoas forjam sua identidade. O eu – nossa identidade face ao outro – é uma ficção, construída por identificações imaginárias e pelas narrativas que costuram o percurso dos sujeitos em “histórias de vida” plenas de intenções, causalidade e significação. Em uma conjuntura em que mais de 200 milhões de pessoas vivem fora de seu país de origem e estimativas da Organização das Nações Unidas (ONU) apontam que nos próximos 30 anos este número ultrapasse um bilhão, a questão imigratória adquire contornos sociais, políticos e econômicos que não podem ser desconsiderados.

Embora a presença do imigrante seja vista como necessária em aspectos econômicos, visto que, frequentemente, submete-se a remuneração inferior e condições de trabalho não aceitas pelos trabalhadores locais; sua presença social como sujeito detentor e merecedor de direitos não é reconhecida. Ao expor essas contradições da sociedade de acolhida, o imigrante constitui, segundo Zygmunt Bauman (2005) um alvo fácil para a descarga das ansiedades e temores atuais.

Welcome apresenta tais contradições, mas não se limita a isso. Ao apresentar o imigrante não como um objeto, um intruso ou uma ameaça, mas como um indivíduo, uma pessoa comum com sonhos, desejos, desilusões, ao possibilitar que ele expresse sua voz e mostrá-lo digno de admiração retira-lhe o caráter ameaçador e permite que caminhemos com ele, lado a lado. É a convivência que vai transformar o outro, o desconhecido em conhecido e afastar os medos que depositamos nele.

PLANO GERAL
EM TORNO DE *WELCOME*
E DA IMIGRAÇÃO NO “PAÍS DA FELICIDADE”

Todo grande filme de ficção tende ao documentário.

Jean-Luc Godard

A sinopse de *Welcome* (Philippe Lioret, França 2009) apresenta o filme como um “drama inspirador sobre esperança, novas oportunidades e o poder do amor verdadeiro, centrado em dois casais”. Mas quem tem a oportunidade de assistir à película de Philippe Lioret encontra mais que isso. O filme fala de amor, sem dúvida, mas conforme a narrativa se desenvolve percebemos que fala também de uma França às voltas com as incoerências entre os seus valores e as suas práticas. Um país que tem no imigrante o meio de equilibrar as baixas taxas de natalidade de sua população e que endossa medidas de cerramento de fronteiras. Um país que se orgulha de ser terra de asilo e de defesa dos direitos humanos e que recusa a entrada de pessoas que estão fugindo de áreas em conflito. É sobre este contexto e como o filme trabalha estas situações reais que iremos nos concentrar neste capítulo. Para isso, inicialmente trazemos aspectos essenciais da história apresentada na tela cinematográfica. Em um segundo momento, passamos a discutir a imigração na França e como ficção e realidade se interpenetram. O filme não é um documentário, o diretor Philippe Lioret não é um documentarista, mas *Welcome* tem traços fortemente documentais.

Em sua obra *Introdução ao Documentário* Bill Nichols (2005) tem como objetivo apresentar aspectos que diferenciam os documentários de outros tipos de filme. A dificuldade, porém, começa com a definição do próprio termo, que não é completa, é sempre relativa ou comparativa. Para ele o documentário é definido pelo contraste com o filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda e cita um conjunto de normas e convenções que podem facilitar esta distinção:

Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los; o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação do som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. Todas estão entre as normas e convenções comuns a muitos documentários (NICHOLS, 2005, p.54).

Além disso, Nichols (2005) lembra que a montagem em continuidade, por exemplo, que opera para tornar invisíveis os cortes entre as tomadas numa cena típica de filme de ficção, tem menos prioridade no documentário. Ele afirma ainda que as distinções rígidas entre ficção e documentário são frequentemente arbitrárias. Por isso, ele entende que podemos dizer que todos

os filmes são documentários, sejam eles documentários de satisfação de desejos, seja de representação social. Entretanto, na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários (NICHOLS, 2005, p.65 e 66). Como veremos, nosso objeto de estudo é um filme de ficção, porém apresenta fortes traços documentais.

Welcome começa nos apresentando Bilal, um jovem iraquiano de origem curda que após três meses de viagem escondido em trens e caminhões está em Calais, norte da França. Seu desejo é chegar à Inglaterra para reencontrar sua namorada, Mina, que emigrou com a família e está prestes a se casar com um primo, em um matrimônio de conveniência. É em Calais que Bilal reencontra um conhecido, Zoran. Nesta conversa, o amigo que está ali há meses o adverte, e serve como exemplo, de que a travessia para a Inglaterra é bem mais complicada do que ele imaginava: a fiscalização é intensa e a velocidade dos trens é maior. Ainda assim, eles resolvem fazer a travessia clandestinamente em um caminhão. Porém, Bilal não consegue respirar com a cabeça envolta por um saco plástico e eles são surpreendidos pela polícia, que usa cães e detectores de respiração.

Com o fracasso desta tentativa, o jovem encontra no mar a solução e resolve fazer a travessia nadando. Calais é a cidade francesa mais próxima da Inglaterra; em linha reta, a distância entre a França e a cidade inglesa de Dover é de 30 quilômetros. Das praias de Calais é possível enxergar a Inglaterra. É neste ponto que sua história se cruza com a de Simon, um solitário professor de natação de meia idade, às voltas com o processo de divórcio. Sensibilizado com a luta do jovem para fazer a travessia, Simon decide treiná-lo, inicial e aparentemente para impressionar a ex-mulher, Marion, uma professora que participa de ações para auxiliar os imigrantes, entre as quais a distribuição de sopa no cais do porto.

Em uma noite, Simon encontra Marion, casualmente, em um supermercado. Na saída, dois jovens imigrantes são impedidos de entrar. A alegação do segurança do estabelecimento é que eles perturbam os clientes. Indignada com a situação, Marion interpela alguns clientes, mas é contida pelo gerente do estabelecimento, e se irrita com a passividade de Simon.

Em outra noite, no caminho para casa Simon encontra Bilal e Zoran caminhando sob a chuva e os leva para seu apartamento. Entre pizza e cerveja, eles conversam e Simon vai se familiarizando com as histórias de Bilal, que além de reencontrar Mina, sonha em ser jogador de futebol no *Manchester United*. De

madrugada, Simon acorda e encontra Bilal no banheiro com um saco na cabeça. Irritado e surpreso não entende a situação, porém, o jovem explica que a polícia utiliza detectores de gás carbônico para descobrir clandestinos escondidos nos caminhões. É preciso conseguir respirar com a cabeça dentro do saco para não ser descoberto.

Na sequência, Simon é chamado à delegacia para dar explicações à polícia. Sua carona aos jovens curdos não passou despercebida. Por lei, os habitantes de Calais são proibidos de auxiliar imigrantes. Assustada com a situação, Marion tenta alertá-lo de que um voluntário foi preso por abrigar refugiados. Simon parece não se importar com o que possa lhe acontecer. Após a audiência de separação, confessa a ex-mulher que pretende treinar Bilal de maneira mais intensa, e demonstra admiração pela coragem do jovem e por seus motivos.

Porém, ajudar imigrantes não é uma tarefa fácil. A vigilância é constante e parece estar em todo lugar. O cais do Porto, local utilizado pelos voluntários para a distribuição de sopa aos refugiados, é conhecido da polícia, que em uma 'visita' prende algumas pessoas. Assustados, os que não foram presos se refugiam em um bosque próximo. É lá que Simon reencontra Bilal e outra vez o leva para sua casa. Preocupado, Simon questiona por que ele não fica na França e aproveita a possibilidade de se tornar um nadador, um bom nadador como o próprio Simon fora na juventude. Ele chegou a ser campeão francês. E, é a falta dessa medalha que origina uma discussão. Simon acusa Bilal. No desentendimento eles saem do apartamento, um vizinho se incomoda com o barulho e com a presença do imigrante no prédio e discute com Simon.

Em virtude dessa confusão, a polícia vai ao apartamento para fazer uma revista sob a acusação de que ele abriga clandestinos. Sem encontrar nada, os policiais vão embora, porém, fazem uma advertência – irão voltar. Antes de fechar a porta, após a saída dos policiais, ele olha para o apartamento do vizinho que, provavelmente, fez a denúncia. Ironicamente, os dizeres do tapete da porta do vizinho dão nome ao filme.

Ao entrar no banheiro e perceber a ausência da roupa de natação Simon vai à praia. Sem encontrar Bilal pede ajuda à guarda-costeira. Em uma conversa com Marion é alertado de que as buscas por um imigrante ilegal não receberão muito empenho. Mas, na identificação do desaparecido Simon dera seu sobrenome a ele na esperança de que isso ajudasse.

Na delegacia novamente, é informado de que, após cinco horas, Bilal foi encontrado por um pescador, que teve de retirá-lo do mar à força. É informado, também, que está sob custódia judicial, que será acusado de ajudar pessoas em situação ilegal, e está impedido de deixar a região. Ao ir ao porto, encontra Bilal na fila da sopa, porém, é aconselhado pelos voluntários a deixar o local para não prejudicá-los. Em outro chamado à delegacia Simon recebe sua medalha e a notícia de que Bilal foi encontrado pela marinha a 800 metros da costa inglesa e devolvido à França.

É em meio a estes acontecimentos que somos confrontados com aspectos da política imigratória na França e embora Lioret tenha declarado em diversas entrevistas que seu objetivo com o filme fosse apenas contar uma boa história, seu trabalho tem resultados que, como veremos, superam as qualidades estéticas e dramáticas e inserem o filme em um discurso e uma prática para além das salas de projeção cinematográfica, promovendo reflexões tanto no que concerne à temática trabalhada no filme quanto em relação ao próprio fazer cinematográfico.

1.1 ANTES DA CENA: O OLHAR ATRÁS DA CÂMERA

Segundo Josep C. Domenèch (2011), em nossa civilização a escrita se apoia basicamente sobre a transparência de sua materialidade, enquanto a imagem se baseia na necessidade de fazer essa materialidade ser opaca, ou seja, que detenha o olhar em vez de deixá-lo passar rumo a outro lugar. Enquanto aprender a ler significa aprender a apagar o suporte material do escrito para internalizar e automatizar seus mecanismos simbólicos, aprender a ver implica tornar visível a materialidade do figurado para construir sobre ele uma nova simbologia. Ainda conforme Domenèch (2011) a imagem mimética tem a peculiaridade de estabelecer uma série de mecanismos que são ao mesmo tempo forma de exposição e forma de ocultamento, e usa como exemplo o cinema narrativo clássico, em que a história segue uma sequência lógica e cronológica e guarda proximidade visual com a realidade, como encontramos em *Welcome*.

Embora a instituição cinematográfica, como afirma Jacques Aumont (1995), tente apagar do espetáculo fílmico os vestígios de seu trabalho, de sua

própria presença e busque dar a impressão que a história está se contando por conta própria, neutra e sem intermediários, o cinema, ou um filme, não pode ser compreendido independente da situação social que o engendra, pois é uma forma de comunicação e como tal não tem uma existência isolada, participa do fluxo social e se envolve em processos de interação e troca com outras formas de comunicação. Em nosso caso, conhecer melhor aquele que realiza o trabalho e conta a história contribui não para apagar o espetáculo fílmico, mas para compreendê-lo melhor.

Philippe Lioret é francês, de Paris, e iniciou sua carreira no cinema como engenheiro de som, no início dos anos 1980. Vários filmes depois, dirigiu o seu primeiro longa-metragem *Tombés du ciel*, em 1993, que conta as aventuras de Arturo, um homem que teve seus documentos roubados no aeroporto de Montreal e por isso fica retido na zona internacional do aeroporto Roissy-Charles de Gaulle. Com o filme Lioret foi premiado no Festival de Cinema de San Sebastian. O trabalho seguinte *Tenue correcte exigée* traz as confusões durante um encontro anual da elite econômica do planeta, em um suntuoso hotel em Paris. Nestes primeiros filmes Lioret demonstra habilidade em mesclar situações cômicas que expressam crítica social. Na sequência, envereda pela comédia romântica com *Mademoiselle* (2001) e pelo drama com *L'Équipier* (2004), uma narrativa construída em flashback sobre um segredo familiar. Cinco anos mais tarde, sua incursão pelo drama é aprofundada com *Je vais bien, ne t'en fais pas* que apresenta uma jovem desolada em conflito com o pai pela busca do irmão gêmeo desaparecido. A atuação de Mélanie Laurent como Lili rendeu à atriz o prêmio *César du Meilleur espoir féminin*. O trabalho seguinte é o nosso objeto de análise *Welcome* (2009).

Em diversas entrevistas à época do lançamento de *Welcome*, o diretor Philippe Lioret contou que teve a ideia de fazer o filme quando tomou conhecimento das punições impostas aos cidadãos franceses que auxiliam imigrantes em situação irregular. Para escrever o roteiro ele foi para Calais junto com os coautores Emmanuel Courcol e Oliver Adam. Caminharam pelas ruas, foram ao porto, ao centro de detenção, ao posto de checagem dos caminhões, ao local utilizado como abrigo pelos imigrantes, conhecido como *jungle*. Conversaram com imigrantes, atravessadores e franceses envolvidos com as ações de auxílio. Foi em uma dessas conversas que souberam que, por desespero, alguns jovens haviam tentado cruzar o Canal da Mancha à nado e assim surgiu o personagem Bilal, inspirado também em outros dois imigrantes, um afegão e um curdo, ambos de 17

anos. Encontrar o ator que daria vida a este personagem, porém, não foi tarefa fácil: era preciso que ele falasse inglês e curdo e fosse capaz de sustentar todo o filme ao lado de Vicent Lindon, um dos mais importantes atores franceses da atualidade. A busca passou por praticamente todas as comunidades curdas na Europa: Alemanha, Turquia, Inglaterra, Suécia. Por fim, encontraram o imigrante turco de origem curda Firat Ayverdi na própria França. Ele não é um ator profissional, mas seus testes cativaram o diretor e a produtora de elenco, Tatiana Vialle.

Outros atores não profissionais surgiram na busca por quem interpretaria Bilal. Mina, a namorada do jovem, é interpretada por Derya Ayverdi, irmã de Firat. Além disso, todos os outros imigrantes curdos do filme também foram encontrados enquanto procuravam pelo intérprete de jovem imigrante. Lioret relata ainda que se questionava se tinha o direito de se inspirar em uma situação como esta, que ele denomina de miséria humana, para fazer um filme de ficção comercial. Porém, foi estimulado pelos voluntários que acreditavam que um filme assim talvez tivesse mais impacto que tudo que se havia escrito e filmado como documentário e tudo o que é apresentado cotidianamente pelos meios de comunicação numa espécie de avalanche de informação:

Em relação ao problema dos imigrantes, dos refugiados, dos sem papeis, a multiplicidade de programas de televisão sobre o tema se perde na cacofonia midiática. No final das contas, tantos debates, tantas rebeliões legítimas não servem para nada porque ninguém ouve nada. Prefiro fazer um filme, contar na tela a história de dois homens diante de duas mulheres, tendo seu afeto desafiado em meio a toda esta confusão. Somente espero comover o espectador sentado no escuro e ajudá-lo a formar uma ideia própria sobre o tema.²

A veracidade alcançada pelo filme se deve também à escolha dos espaços reais para a gravação das cenas. Embora fosse mais barato rodar as imagens na Romênia ou na República Tcheca, a opção foi filmar em Calais, utilizando a própria cidade, suas ruas, praias e porto como cenário.

Para Sigfried Kracauer (2009) a figuração estética pode restituir à vida destituída de realidade, à vida que perdeu o seu poder de auto-observação, um modo de linguagem, mesmo que o artista não seja forçado a expressar o que se

²Entrevista de Philippe Lioret, disponível em: <<https://www.filmin.es/blog/entrevista-con-el-director-de-welcome-philippe-lioret>> Acesso em: 06 dez. 2013.

tornou mudo e ilusório, ele o faz, ao expressar a si próprio, dando forma a esta vida. Mais do que o jogo formal de luz e sombras, recursos cinematográficos como o *close*, o movimento de câmera e a edição são capazes de capturar o mundo das coisas em sua interdependência habitual, inconsciente, com a vida humana, com as marcas das relações sociais, psíquicas e eróticas. Segundo ele, quanto mais a vida submerge, maior se torna a necessidade de que obras de arte saiam de sua reclusão e ordenem seus elementos dispersos um ao lado do outro, tornando-os plenos de sentido. A unidade da construção estética, o modo como distribui os pesos e liga os eventos, dá voz ao que no mundo não tem voz e empresta sentido aos referidos temas. Kracauer (2009) observa também que a função do cinema no contexto da arte e cultura contemporâneas é *expressar* o dilema, não necessariamente resolvê-lo. Uma ideia social efetiva é lançada no mundo por personalidades singulares, mas sua própria corporeidade é produzida pelo grupo. O indivíduo certamente produz e proclama a ideia, mas o grupo porta-a e se ocupa de sua realização.

1.2 LINHAS TÊNUES: PROJEÇÃO FORA DAS SALAS DE CINEMA

A função da arte, para Edgar Morin (1970), é intensificar o poder afetivo do real através da imagem. Podemos afirmar que *Welcome* cumpriu esta função não apenas por dar visibilidade a uma questão cotidiana, que muitas vezes passava ao largo dos cidadãos franceses em geral, mas principalmente por inspirar e promover mudanças e ações que tiveram resultados fora das salas de cinema. Em várias entrevistas, Philippe Lioret afirmou que teve a ideia de fazer o filme quando tomou conhecimento de um dos artigos da legislação francesa referente à imigração conhecido como “delito de solidariedade”. O artigo L622-1, integrante do *Ceseda (Code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile)*, previa punição de até cinco anos de detenção e multa de 30 mil euros a qualquer pessoa que por assistência direta ou indireta, facilitasse ou tentasse facilitar a entrada, circulação ou permanência irregular de um estrangeiro na França.

Inspirado em *Welcome* o projeto de lei de autoria de Manuel Valls, na época deputado do partido socialista e atual Ministro do Interior, previa a retirada

do delito de solidariedade do Ceseda, e foi apresentado ao parlamento sob forte comoção nacional, pouco mais de um mês após a estreia do filme nos cinemas franceses. O próprio filme foi exibido na Assembleia Nacional durante as discussões iniciais, o que por si só já é um diferencial devido à raridade em que um filme é exibido naquele local. Embora na época o presidente francês Nicolas Sarkozy e o ministro do interior Eric Besson tenham tachado o “delito de solidariedade” como mito, várias pessoas envolvidas com o auxílio aos imigrantes se identificaram com as personagens e com situações retratadas pela película. Em um movimento organizado em mais de 80 cidades, milhares de pessoas envolvidas com o auxílio aos imigrantes se apresentaram voluntariamente às autoridades como forma de protesto. Em outra ocasião, Monique Pouille, de 62 anos, relatou em entrevista a Elise Vicente, do jornal *Le Monde*, que em uma manhã de fevereiro de 2009 atendeu a porta e era a polícia de fronteira. Ela foi levada, passou duas horas em uma cela e mais três em interrogatório porque servia alimentos e recarregava os telefones celulares de alguns imigrantes que se abrigavam próximos a sua residência. Ela foi informada ainda de que seu telefone estava sob escuta policial havia quatro meses. Por fim, o processo foi encerrado. Um dos fundadores da Salam, organização que auxilia os imigrantes em Calais, desde o fechamento do Campo de Sangatte, Jean-Claude Lenoir, declarou ao mesmo jornal responder a três processos fundamentados no “delito de solidariedade”.

Em *Welcome* Simon também recebe a ‘visita’ da polícia após denúncia feita por seu vizinho, de que abriga ilegais e é implicado pelo delito de solidariedade. O delegado faz uma espécie de desabafo sobre a pressão que recebe para identificar e envolver os voluntários. Marion tenta alertá-lo de que outras pessoas envolvidas com a ajuda humanitária são constantemente vigiadas.

Com a mudança na lei aprovada em 2012, apoiar a permanência irregular de um estrangeiro deixou de ser um delito punível com multa ou prisão, contanto que a pessoa que prestou o auxílio tente oferecer ao estrangeiro condições de vida justas e decentes, e desde que não receba qualquer compensação direta ou indireta.

Porém, nem todas as mudanças no Ceseda têm sido positivas. Segundo Weber (2007), as constantes mudanças no Código complementam a legislação, a fim de lutar contra todas as possíveis formas de fraude e dificultar a emissão de autorizações de permanência (casamento, saúde, paternidade de

conveniência, etc). Fundamentados na ideia de que todo solicitante de *séjour* é um fraudador em potencial, novos crimes e novas penalidades são criados. Ele cita um exemplo: o fato de que estrangeiros casados com franceses representam a maior parte das entradas legais justificaram a introdução de suspeita de ilegalidade em todos os casamentos entre parceiros franceses e estrangeiros, celebrados na França ou no exterior; se a autoridade administrativa duvidar de sua sinceridade (o que constitui uma violação do direito de conduzir uma vida privada e familiar) ele pode ser rejeitado. Como o mote é agir por antecipação, casamentos que ainda não foram celebrados também são colocados sob suspeita. Neste sentido, as palavras de Edward Said mostram, mais uma vez, que aquilo que era apontado pelos orientalistas como atraso e negatividade no Oriente também permeia o Ocidente:

[...] ao contrário das (“nossas”) sociedades normais, as sociedades do islã e do Oriente Médio são totalmente “políticas”, um adjetivo empregado como uma censura ao islã por não ser “liberal”, por não ser capaz de separar (como “nós” fazemos) a política e a cultura. Hoje, por exemplo, se um homem deve se casar com quatro esposas ou apenas uma, jejuar ou comer, ganhar ou perder a terra, confiar na revelação ou na razão, tudo se torna uma questão política no Oriente Médio. (SAID, 2007 p.400).

Já Sayad (1998) lembra que a imigração é uma questão bilateral quando se trata de negociar os contingentes de imigrantes a receber, porém se torna uma questão interna de relevância exclusiva da França, de soberania exclusiva de suas leis e, mais normalmente, de competência exclusiva de seus regulamentos, quando se trata da vida cotidiana dos imigrantes. Para ele, isso se acentua em todos os períodos de crise do emprego, que são também períodos de intensa atividade legislativa em termos de imigração, quando se trata de modificar, ao sabor das circunstâncias e sempre que necessário, as condições de entrada, de estadia e de trabalho dos imigrantes.

1.3 AS CONTRADIÇÕES DA IMIGRAÇÃO: MUROS EM UM MUNDO GLOBALIZADO

“O país da felicidade” talvez seja a melhor forma de sintetizar a presença que a França tem no imaginário daqueles que não nasceram em seu território. Em seu livro *Orientalismo*, Edward Said cita um relato de Maurice Birrès,

após uma viagem ao Oriente Próximo, em que ele afirma haver sobre o país europeu um sentimento tão forte e religioso que é capaz de conciliar todas as mais diversas aspirações. Segundo Birrès, a França representa, para o Oriente, a espiritualidade, a justiça e a categoria do ideal. Marc Augé (1994) lembra que certos lugares só existem pelas palavras que os evocam, não-lugares nesse sentido ou, antes, lugares imaginários, utopias banais, clichês. Augé (1994) afirma que a palavra, assim, não cava um fosso entre a funcionalidade cotidiana e o mito perdido: ela cria a imagem, produz o mito e, ao mesmo tempo, o faz funcionar. É esta funcionalidade cotidiana que edita e realimenta os discursos sobre a imigração e permite que ela se reproduza. É esta edição do discurso que faz o personagem Zoran falar para a mãe que já chegou à Inglaterra e que está bem. É a repetição destas histórias que alimenta o sonho e os desejos de outras pessoas de partir. A presença da França como ideal de felicidade começa com os livros, as fotografias e os cartões postais e é reforçada sobremaneira com o cinema, que durante os primeiros anos do século XX era dominado por produções francesas. Mas não era apenas o Oriente que sonhava com a França. O país tinha lá também suas mais ricas colônias e foi lá também que buscou mão-de-obra para atender às suas necessidades produtivas.

A França tem um histórico que a vincula à imigração para o trabalho, bem como porto seguro para solicitantes de asilo. Os primeiros imigrantes foram os vizinhos belgas que eram empregados nas regiões mineiras do norte do país e os operários italianos na região dos Alpes e na indústria pesada. Mas o verdadeiro apelo à mão-de-obra aconteceu no início do século passado, para equilibrar o déficit populacional e de trabalhadores masculinos na indústria. Os primeiros trabalhadores das colônias eram argelinos e haviam sido chamados também para lutar durante a guerra. Passado o conflito, a imigração tornou-se ainda mais variada: além dos italianos que fugiam das condições políticas e econômicas, chegaram os exilados políticos espanhóis, russos e alemães; e, em virtude das reconfigurações geopolíticas do período, gregos, armênios e judeus. A crise econômica de 1930 interrompeu os recrutamentos de mão-de-obra. Porém, com a Segunda Guerra eles foram retomados para a reconstrução do país e para a industrialização. O recrutamento, então, passou a dispor de uma política de estado oficial por meio do *Office national d'immigration*, que buscava os trabalhadores em Portugal e Espanha e, principalmente, nas colônias do norte da África. Nos anos 1970, o fluxo imigratório

foi ampliado com a chegada de refugiados do sudeste asiático, África e América Latina que fugiam de guerras e ditaduras. Em 1974, uma nova crise econômica e o desemprego em massa puseram fim à política oficial de imigração para trabalho, que recrutava os trabalhadores e fornecia a documentação necessária para sua permanência regularizada. Segundo o geógrafo e pesquisador francês Serge Weber (2007) foi neste período que a imigração ilegal foi forjada. Foi a impossibilidade de obter uma carta de permanência que fez surgir a figura dos “*sans-papiers*”, como passaram a ser denominados os imigrantes que não dispunham da documentação necessária para uma permanência regularizada³:

[...] quanto mais as restrições à atribuição de cartas de permanência se multiplicam, mais o número de sem documentos aumenta, por uma aritmética simples, e mais a desconfiança de uma parte da opinião pública sobre os imigrantes em geral é acentuada. Contrariamente aos anúncios sucessivos dos governos, “apertar os cintos” na atribuição de cartas de permanência resulta necessariamente na “fabricação de sem documentos” (WEBER, 2007 p.74).

Como complemento às restrições de entrada, a política oficial passou a incentivar, sem sucesso, o retorno voluntário dos trabalhadores a seus países de origem. O imigrante (quase sempre trabalhador) que antes era bem visto e desejado, passou a ser tratado como uma ameaça ao emprego, à estabilidade social e cultural; em suma, passou a materializar praticamente tudo que era indesejado. Desse modo, a imigração expõe uma relação de ambivalência e quase sempre utilitária, majoritariamente regida por números, pela economia: em momentos de desemprego o imigrante é indesejado, embora seja ele a realizar os trabalhos precários e mal remunerados que os franceses recusam; por outro lado, quando as projeções populacionais são divulgadas fica evidente a importância de sua presença para o equilíbrio demográfico e econômico em relação à população de ativos e inativos, por exemplo.

³No original: Au final, plus les restrictions a l'attribution de titres de séjour se sont multipliées, plus le nombre de sans-papiers a augmenté, par une arithmétique simple, et plus méfiance d'une partie de l'opinion envers les immigrés en général s'est accentuée. Contrairement aux annonces des gouvernements successifs, « serrer les vis » dans l'attribution de titres de séjour entraîne nécessairement la « fabrication de sans-papiers ». (WEBER, 2007 p.74).

Como tornar a imigração ilegal não é totalmente eficaz, outras alternativas são postas em prática: uma delas é limitar as partidas. Companhias aéreas e marítimas devem assegurar, sob pena de receberem punições, que seus passageiros estejam munidos de toda a documentação que torna a viagem regular: passaporte, vistos, cartas convite, comprovante de hospedagem, de recursos financeiros para manutenção no destino, vínculos que assegurem o regresso ao país de origem. Portar toda esta documentação, porém, não é garantia de autorização para adentrar território estrangeiro. Existe ainda o fator humano: toda esta documentação é apresentada a um funcionário da aduana/imigração – sujeito portador de um carimbo com poderes para autorizar ou não a entrada no país. A limitação das partidas também passa a ser acordada com os países de origem dos imigrantes. Acordos bilaterais são firmados no sentido de impedir e criminalizar as partidas.⁴

A livre circulação humana tem-se tornado cada vez mais restrita. Em locais onde as barreiras naturais, como montanhas, desertos, rios e mares não existem ou não são suficientes, barreiras artificiais são construídas: muros, cercas, postos de vigilância, cães farejadores, detectores de gases da respiração humana, delação são algumas das possibilidades reais espalhadas pelo mundo e presentes em *Welcome*. Embora o Muro de Berlim tenha sido derrubado em 1989, depois dele muitos outros foram erguidos. Segundo o *Atlas des Migrants en Europe 2012*, relatório da rede de pesquisadores Migreurop, a construção de muros ao redor do mundo mais que dobrou desde os atentados de 11 de setembro de 2001, passando de 20 para mais de 45. Um desses muros encontra-se na fronteira entre os Estados Unidos e o México e conta com mais de mil quilômetros de extensão e vigilância intensa por meio de torres de controle, câmeras, radares, sensores de movimento, infra-vermelho, etc. Se na Idade Média havia cidades fortificadas, muradas, agora há países. Para garantir a livre circulação dos cidadãos dos países membros da Comunidade Europeia as barreiras entre eles foram abandonadas, porém, as que limitam o bloco têm sido cada vez mais fortificadas. Bauman (2007) usa a definição de Naomi Klein para explicar o resultado desta fortificação das fronteiras europeias: um continente-fortaleza é um bloco de nações que unem forças para extrair termos

⁴ Podemos utilizar como o exemplo o caso do Marrocos que conta com policiamento europeu em seu território para impedir que seus cidadãos ou de países vizinhos acedam aos enclaves espanhóis de Ceuta e Melilla.

comerciais favoráveis de outros países, enquanto patrulham suas fronteiras externas comuns para manter fora as pessoas desses países. Mas se um continente leva a sério a questão de ser uma fortaleza, também deve convidar um ou dois países pobres para ter acesso a suas fronteiras, pois alguém tem que pegar no pesado e fazer o trabalho sujo (BAUMAN, 2007, p. 54).

Ainda que a Declaração Universal dos Direitos do Homem, documento elaborado após a Segunda Guerra Mundial com o objetivo de garantir um mínimo de dignidade a todo ser humano, assegure que “toda pessoa tem direito à liberdade de locomoção e residência dentro das fronteiras de cada Estado e que toda pessoa tem o direito de deixar qualquer país, inclusive o próprio, e a este regressar” a realidade tem-se mostrado cada vez mais distante deste ideal, até mesmo em países signatários da Declaração como a França.⁵ O país da liberdade, igualdade e fraternidade tem empreendido uma verdadeira guerra aos imigrantes. Um dos mecanismos utilizados é tentar criminalizar a própria imigração e aquele que a faz existir – o imigrante. Mas como pode ser ilegal o exercício de um direito? Recorremos novamente à Weber (2007) que afirma não haver estatuto jurídico ou filosófico que sustente este argumento exatamente porque ele contradiz um direito fundamental.

Se entrar é difícil, a permanência não poderia ser fácil. Weber (2007) também compartilha o entendimento que para permitir a livre circulação no interior do Espaço Comum Europeu foram utilizados dispositivos tecnológicos e policiais severos que transformaram a Europa em uma fortaleza. Com a alegação de garantir a integração dos imigrantes que já estão presentes em seu território, os estados-membros empreendem uma guerra aos “clandestinos”: imigrantes irregulares e solicitantes de asilo. Mas, como é possível falar em integração e ao mesmo tempo buscar uma “essência” da identidade nacional, do que é ser francês? Em 2007, foi criado pelo então presidente Nicolas Sarkozy, ele próprio filho de um imigrante húngaro, o Ministério da Imigração, Integração, Identidade Nacional e Desenvolvimento Cooperativo. A missão deste Ministério, conforme constava em sua página na internet (<http://www.immigration.gouv.fr/>) era: “estabelecer uma política de imigração e de integração, justa e firme, proporcionando o controle da imigração”. Para por em prática esta missão, pelo ministro Eric Besson, ironicamente

⁵O texto completo pode ser consultado em:
http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm

também filho de imigrantes marroquinos, foi estabelecido em 2009 um debate nacional cujo objetivo era determinar a identidade nacional. Neste debate, deveria se responder a perguntas como: o que é ser francês?, quais os valores mais caros aos franceses? e algumas mais polêmicas, por exemplo: como evitar a entrada ilegal de estrangeiros no país?, ou por que integrar os estrangeiros à República francesa? Esta medida foi duramente criticada por diversas entidades desde aquelas de ajuda aos imigrantes, a pesquisadores e professores universitários. Em cartas enviadas aos jornais franceses *Le Monde* e *Libération* chegou-se a pedir a extinção do Ministério, pois ele contrariava os ideais da República. Alguns meses depois, o debate foi encerrado com propostas como: disposição da bandeira francesa na entrada das escolas, publicação da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão em sala de aula e tornar a adesão à cidadania mais solene.

Embora o argumento de que os imigrantes são um fardo às finanças públicas e não se integrem à população local seja recorrente por aqueles que defendem o cerramento das fronteiras e a expulsão de estrangeiros, como o partido *Front National*, uma análise atenta aponta outros aspectos. Um estudo realizado em 2005 pelo economista Xavier Chojnicki demonstra que se por um lado os imigrantes realmente recorrem mais a auxílios referentes a moradia e desemprego, eles utilizam menos os serviços de saúde e aposentadoria, além de pagarem imposto de renda, taxas de consumo entre outros tipos de impostos que contribuem para o financiamento dos serviços públicos. Fazendo um balanço desta situação o saldo é favorável à imigração. Para ele, isso se deve à estrutura etária dos imigrantes, que se concentra majoritariamente dentro da população economicamente ativa.

O imigrante, especialmente aquele proveniente das ex-colônias e cuja distinção era facilmente percebida por suas características físicas, tinha um valor estritamente utilitário – era uma mão-de-obra a que se recorria em momentos de necessidade. Passado este momento, o desejo era que ele regressasse a seu país de origem. Ou seja, não houve de fato mecanismos que promovessem a integração. Por outro lado, embora a frase Michel Rocard “França não pode acolher toda a pobreza do mundo” tenha se tornado célebre na boca de opositores à imigração, a realidade aponta para caminhos bem distintos: primeiro porque os países ricos do Norte não são os que mais acolhem os pobres; segundo porque não há um acolhimento da pobreza. Grande parte dos imigrantes são de estratos sociais

medianos em seus países de origem. Mais do que uma demonstração de generosidade, a presença do imigrante é necessária para suprir uma necessidade.⁶

1.4 O ARAUTO DAS MÁS NOTÍCIAS: OS FANTASMAS DA GEOPOLÍTICA

Atualmente, os dados do *Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE)* apontam que 85% da população francesa é composta por cidadãos nacionais, os outros 15% são divididos entre imigrantes e estrangeiros. A diferenciação feita pelo *INSEE* entre imigrantes e estrangeiros é que o imigrante tem como característica a permanência, ou seja, ambos não são nascidos na França, mas o estrangeiro tem caráter provisório, sua estada no país é transitória. Porém, para o sociólogo franco-argelino Abdelmalek Sayad (1998) a distinção entre imigrante e estrangeiro é feita de outro modo:

O que quer que digam os juristas, não são, assim, a situação individual da pessoa e o tempo de estadia na França, apenas, que fazem a diferença entre um estrangeiro (que está apenas de passagem) e um imigrante (que se instalou, por certo provisoriamente, mas relativamente por mais tempo do que um turista): são principalmente e antes de mais nada a relação desigual (relação política, econômica, cultural, etc), a relação de forças entre os dois países, as duas sociedades, as duas culturas. Considerando as coisas desse modo, pode-se dizer que o mundo está dividido em dois: de um lado, um mundo dominante (política e economicamente) que produziria apenas turistas – e todo estrangeiro oriundo desse mundo poderoso, mesmo se residir em país estrangeiro durante toda sua vida, seria tratado com o respeito devido a sua qualidade de “estrangeiro” -; de outro lado, um mundo dominado que só forneceria imigrantes, e todo estrangeiro proveniente desse mundo, mesmo se vier como turista e só permanecer durante o tempo autorizado ou o tempo atribuído aos turistas, é considerado como um imigrante virtual ou um “clandestino” (SAYAD, 1998, p. 244).

Imigrante, estrangeiro, solicitante de asilo, sem documentos, refugiado, clandestino são alguns dos termos usados para se referir a este sujeito proveniente de outro país, mas para além da determinação jurídica oficial, ou da

⁶Michel Rocard é membro do Partido Socialista Francês. Foi Primeiro-Ministro de 1988 a 1991, durante o governo de François Mitterrand. A frase acima foi amplamente difundida nos meios de comunicação, porém uma reportagem de Thomas Deltombe demonstra que ela foi truncada, tirada de seu contexto e teve excluindo o trecho “mas deve fazer sua parte”. Disponível em: <<http://www.monde-diplomatique.fr/carnet/2009-09-30-Rocard>> Acesso em: 04 jan. 2014.

definição que se possa encontrar em um dicionário, existe um espaço simbólico que mescla e redefine os termos e faz com que sempre pareça uma dúvida em relação à denominação correta para cada situação. Em certos casos, parece até ser interessante, principalmente a um governo que busca criminalizar a imigração, que esta proximidade confusa entre os termos exista, pois possibilita que uma pessoa fugindo de um país em guerra, como o Iraque ou Afeganistão, por exemplo, seja tachada como imigrante e sua entrada seja negada, quando deveria ser tratada como solicitante de asilo e passar por um processo para que seu pedido fosse avaliado. De uma maneira simplista e até cruel, o método oficial é enquadrar todos como imigrantes, mas não qualquer imigrante. O substantivo agora vem qualificado pelo adjetivo econômico. Desse modo, ele preenche o espaço destinado a uma ameaça à segurança, à estabilidade nacional, ao emprego, à tranquilidade cotidiana desejada. Embora seja possível encontrar uma distinção entre imigrante econômico e solicitante de asilo, entendemos que eles continuam a ter mais semelhanças do que diferenças. Eles materializam o oposto à construção de um “nós”. Ambos estão lá, mas não são seus cidadãos, não são bem-vindos. Pairam sobre eles desconfianças e ressentimentos. Muitas vezes eles compartilham a mesma precariedade de alojamento, de perspectivas tanto no local de partida quanto no de chegada. Em todo caso, é pertinente apresentarmos algumas distinções. Para isso, recorreremos às disposições do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) que buscam distinguir as situações.

A Convenção de Refugiados de 1951, determina que solicitante de asilo é aquele que temendo ser perseguido por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupo social ou opiniões políticas se encontra fora do país de sua nacionalidade e aguarda que seu pedido de asilo seja avaliado e reconhecido. Refugiado é alguém que já teve sua solicitação de asilo aprovada. Posteriormente, em virtude da necessidade de adequação à conjuntura geopolítica foi acrescentado também que aquelas pessoas em locais de conflitos armados, violência generalizada e violação massiva dos direitos humanos teriam direito à solicitação de proteção internacional. O ACNUR faz ainda uma ressalva em relação aos procedimentos: durante deslocamentos em massa, geralmente como resultado de conflitos ou violência generalizada, em contraste à perseguição individual, não é possível conduzir entrevistas de asilo individuais para todos que cruzarem a fronteira, mesmo porque tais entrevistas já não se mostram necessárias, visto que em tais

circunstâncias geralmente é evidente o motivo da fuga. Como resultado, tais grupos deveriam ser declarados refugiados *prima facie*, ou à partida. Esta declaração, porém, não compete ao ACNUR, pois cada país tem as suas próprias regras.

Em relação ao imigrante, ele é considerado uma pessoa que não necessita de proteção internacional, que deixou voluntariamente o seu país por razões de conveniência pessoal. Mas, distinguir claramente entre um imigrante e um solicitante de asilo não é tarefa simples, as situações se interpenetram de uma tal maneira que nem sempre é possível separá-las. As situações que motivam a saída de um país com destino a outro podem ser as mais variadas, mas têm como motivação comum a fuga, como aponta o professor de filosofia política Sandro Mezzadra:

A fuga – o êxodo – como ato de desocupação pode, seguramente, corresponder a situações muito heterogêneas de partida. Imaginemos três (sabendo que existem mais): o exílio político em casos de tiranias políticas ou o asilado em condições de guerra; a deserção frente a situações econômicas extremas e, por último, o “deserto subjetivo”, ou seja, a pura falta de horizonte ou o diferencial segundo o qual certos territórios prometem mais que outros (MEZZADRA, 2005, p. 16).

Em sentido complementar, Zygmunt Bauman (2007) afirma que a miséria prolongada cria milhões de desesperados e, na era da fronteira e do crime globalizado, dificilmente se poderia esperar que faltassem “empresas” ávidas por ganhar um trocado ou alguns milhões em cima desse desespero. Em *Welcome*, Bilal se assusta quando o amigo Zoran lhe informa que os atravessadores cobram 500 euros para escondê-los nos caminhões. Bauman (2007) lembra ainda que os caminhos trilhados pelos imigrantes atuais são os mesmos de séculos atrás, com o diferencial que desta vez seguem a direção oposta e não contam com a ajuda de exércitos e conquistadores, mercadores e missionários. Se antes a Europa pode resolver o seu problema local com soluções globais, hoje isso não é mais possível, e buscam-se soluções locais para problemas globais, o que dificilmente terá êxito.

É só agora que os recém-chegados ao mundo dos “modernos” experimentam aquela “separação entre o lar e a empresa”, com todo o seu séquito de levantes sociais e miséria humana, processo que os pioneiros da modernidade atravessaram centenas de anos atrás e de uma forma atenuada pela disponibilidade de soluções globais para seus problemas: a abundância de terras “vagas” e “de ninguém” que podiam ser facilmente

usadas para depositar uma população excedente que não podia mais ser absorvida por uma economia emancipada das restrições familiares e comunais. Esse luxo está absolutamente indisponível aos retardatários (BAUMAN, 2007, p.39).

Ele observa também que ao mesmo tempo em que se recusa a receber os imigrantes, o Ocidente abastado tem contribuído, e muito, para aumentar a sua *produção* – não apenas indiretamente, desmantelando um a um e eliminando como “improdutivos ou economicamente inviáveis”, mas também diretamente, travando guerras globalizantes e desestabilizando um número cada vez maior de sociedades. Um caso exemplar citado por Bauman (2007) foi a mobilização dos exércitos da Otan para ajudar a Turquia a fechar sua fronteira com o Iraque a fim de impedir um ataque ao país, às vésperas da invasão norte-americana, em 2003. Muitos estadistas dos países da Otan foram contrários a isso, mas nenhum deles mencionou publicamente que o perigo do qual a Turquia precisava ser protegida (ou assim se pensava) era o influxo de refugiados iraquianos transformados em sem-teto pela invasão norte-americana. A invasão da Turquia por um exército iraquiano não era algo a se temer, pois a invasão norte-americana iria certamente destruir e pulverizar o exército turco (BAUMAN, 2007 p.40).

Embora sejam apresentadas como situações distintas e legalmente deveriam receber tratamentos diferenciados, essas motivações estão interrelacionadas, pois provocam desestruturação social, insegurança, falta de perspectiva. Viver em uma tirania, em um país em guerra ou em carência econômica marginaliza o homem e o aparta de necessidades inerentes à condição humana. Aqui é importante retomar o argumento de Sayad (1998), pois um direito de *jure* não garante um direito de *fato*. Mais que isso, pessoas provenientes de países em guerra continuam a ter suas solicitações de asilo negadas e sendo enviadas de volta para os locais de origem, onde é sabido que os conflitos armados permanecem. Segundo o Relatório Anual da Anistia Internacional no dia 11 de julho de 2012, o Comitê da ONU contra a Tortura impediu a expulsão de uma mulher somali detida em uma "zona de espera" no aeroporto internacional de Paris Roissy-Charles de Gaulle. Seu pedido de asilo e seu recurso foram rejeitados na mesma semana, apesar de o ACNUR ser contrário à deportação para a Somália, pois:

Proseguiu o conflito armado entre as forças pró-governo, a Missão da União Africana na Somália (AMISON) e o grupo armado islamita Al Shabab, nas regiões sul e central da Somália. Forças pró-governo tomaram o controle de diversas cidades importantes que estavam em poder do Al Shabab, como a cidade portuária de Kismayo. A transição política encerrou o mandato do governo federal de transição (GFT). Em agosto, foi escolhido um novo Parlamento. Um novo Presidente foi nomeado em setembro e um novo primeiro-ministro em outubro. Milhares de civis foram mortos, feridos ou desalojados em consequência do conflito armado e da violência generalizada. O acesso das agências de assistência humanitária continuou limitado em consequência dos combates, da insegurança e das restrições impostas pelas partes em conflito. Dezoito jornalistas foram mortos, outros foram atacados, hostilizados e forçados a exilar-se. Trabalhadores humanitários e de direitos humanos também continuaram sendo alvos de abusos. Grupos armados seguiram recrutando pessoas à força, inclusive crianças, e sequestrando, torturando e assassinando pessoas. Graves abusos dos direitos humanos, como crimes de guerra, permaneceram impunes. Em Somaliland, a liberdade de expressão foi tolhida e um jornalista foi morto (ANISTIA INTERNACIONAL, 2013, p.157).

Se nas décadas de 1960 e 1970 os países estavam abertos às solicitações de asilo e ser refugiado resultava inclusive em alguma espécie de *status*, em virtude das circunstâncias políticas e da oposição entre comunismo e capitalismo, na atualidade a situação é bem menos idealizada. Se antes isso era visto como o exercício de um direito e somava pontos na disputa contra o comunismo, agora, o termo adquiriu um caráter pejorativo. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2007) declara com propriedade, pois ele também teve que deixar sua terra natal, que se tornar um refugiado é perder elementos essenciais à identidade, é não ter um lugar, um Estado, é perder aquilo que dá significado e em que se baseia a existência social: isto é, um conjunto de coisas e pessoas comuns que têm significados – terra, casa, aldeia, cidade, país, posses, empregos e outros pontos de referência cotidianos. Para ele, o refugiado é duplamente indesejado, pois não pode voltar para o lugar de partida, seja porque o país que deixou não o quer de volta ou porque o que dava significado e condições à sua vida já não existe mais – foi tomado, destruído; também não pode seguir adiante porque não é bem-vindo em nenhum outro país. Além disso:

Tem uma localização ‘permanentemente temporária’, os refugiados ‘estão lá, mas não são de lá’. Não pertencem realmente ao país em cujo território foram montadas suas cabanas ou fixadas suas tendas. Estão separados do resto do país que os hospeda por um véu de suspeita e ressentimento invisível, mas que ao mesmo tempo é espesso e impenetrável. Estão suspensos num vácuo espacial em que o tempo foi interrompido. Não estão

estabelecidos nem em movimento; não são sedentários nem nômades (BAUMAN, 2007, p. 51).

Ainda segundo Bauman (2007) “essas criaturas à deriva e à espera” não têm coisa alguma senão sua vida indefesa cuja continuação depende da ajuda humanitária. Neste sentido, Michel Agier (2011) faz um questionamento provocativo: o ACNUR “protege os refugiados” ou nos protege dos refugiados?⁷ De acordo com Bauman (2007):

[...] Agier reflete se o humanitário não é um “agente de exclusão a um custo menor” e (mais importante ainda) um dispositivo planejado para descarregar e dissipar a ansiedade do resto do mundo, absolver os culpados e tranquilizar os escrupulos dos espectadores, assim como reduzir o senso de urgência e o medo do acaso. Com efeito, colocar os refugiados nas mãos dos “agentes humanitários” (e fechar os olhos aos guardas armados que aparecem no segundo plano) parece ser a forma ideal de conciliar o inconciliável: o desejo poderoso de remover o nocivo lixo humano ao mesmo tempo em que é satisfeito o próprio e pungente desejo de retidão moral. (BAUMAN, 2007 p.46).

1.5 A CIDADE-CENARIO E A PRESCRIÇÃO DA REALIDADE

A cidade de Calais, local em que se passa a narrativa de *Welcome*, é a localidade francesa mais próxima da Inglaterra. Devido a sua posição geográfica, a cidade tornou-se atrativa para aqueles que desejam embarcar para o Reino Unido. Esta proximidade faz o porto de Calais ser o mais movimentado em número de passageiros, com uma média de 60 partidas diárias. A travessia de barco leva menos de uma hora. Além disso, há na cidade uma estação do Eurotúnel, trem de passageiros que faz a ligação de Paris a Londres. Essas características tornaram a cidade atrativa também para aqueles que desejavam cruzar o Canal, mas não dispunham dos requisitos necessários. Calais está envolvida com a presença dos “indesejados” desde a década de 1990, com a abertura do Campo de *Sangatte*, criado para receber aqueles que fugiam da guerra do Kosovo. Quase ao mesmo

⁷No original: « Les plus beaux discours compassionnels, aussi fort soient-ils clamés, deviennent dans ce contexte profondément ambigus: le HCR « protège les réfugiés » ou nous protège des réfugiés? » (AGIER, 2011 p.75).

tempo eclodiram os conflitos no Afeganistão e no Iraque, o que contribuiu para aumentar o fluxo de pessoas fugindo dessas regiões, particularmente curdos. Adicionalmente, os conflitos constantes na África e Oriente Médio também provocaram fugas destas regiões. O Campo abrigava solicitantes de asilo oriundos de diversos países e era administrado pela Cruz Vermelha. Mas com as constantes tentativas de chegarem à Inglaterra por meio do Eurotúnel, escondidos em barcos ou caminhões, a relação entre os dois países tornou-se ainda mais tensa. As autoridades inglesas acusavam a França publicamente, por meio de declarações aos jornais, de incompetência na fiscalização. Esta disputa é retratada em *Welcome* de um modo bem sutil, porém significativo. Ao final do filme quando Simon está em Londres, antes de sair da lanchonete ele olha para a televisão que exibe um jogo de futebol entre *Manchester United* e *Olympique Lyonnais*. O time inglês comemora um gol marcado pelo português Cristiano Ronaldo, que é saudado pelo brasileiro Anderson e pelo inglês Rooney. Na camisa dos “diabos vermelhos” é possível identificar o patrocinador – a empresa francesa de seguros AIG, uma das maiores companhias seguradoras do mundo. A cena sintetiza uma série de aspectos relacionados à imigração e sua análise será retomada posteriormente no Capítulo 3.

O fechamento de *Sangatte* em 2003 parecia um alívio e a resolução dos problemas, contudo, não impediu que os imigrantes continuassem chegando. Sem um local específico para ficar, eles passaram a se abrigar em cabanas improvisadas em uma área de bosque próxima ao porto, que não por acaso recebeu o nome de *jungle*.

Novamente, a atitude do governo no sentido de “resolver o problema causado pelos imigrantes” foi destruir o local que servia de abrigo. Em 22 de setembro de 2009, o governo destruiu a *jungle*. Esta ação é “prenunciada” no filme, que mostra uma voluntária reclamando que a polícia apareceu, expulsou as pessoas, quebrou tudo e elas tiveram que se proteger no bosque. Um ano após a ação, tanto o jornal *Le Monde* quanto comunicados emitidos por organizações de ajuda aos imigrantes como a Cimade e a *Secours Catholique* trazem relatos de que a situação não mudou. Os imigrantes vivem dispersos pela cidade, pois grupos numerosos chamam a atenção da polícia, como demonstra a manchete do *Le Monde*: Em Calais os imigrantes se sentem constantemente perseguidos (*A Calais, le migrants se sentent toujours traqués*). Uma das possibilidades de tradução de *traqués* é: perseguição da caça. Ou seja, desumaniza o imigrante. Mesmo sob

pressão policial as ações de ajuda continuam. Eles se reúnem rapidamente para receber alimentos e, em seguida, espalham-se novamente. Esta dispersão prejudica as ações de auxílio, gera certa invisibilidade e a falsa impressão de que a situação se alterou.

Conforme Eugénia Vilela observa em seu livro *Silêncios tangíveis* (2007) o nascimento do *campo* (seja ele de concentração, de refugiados ou deslocados) surge como um acontecimento marcante do espaço político da modernidade. Considerando que a estrutura do Estado-nação se define através do “território”, da “ordem jurídica” e do “nascimento”, a ruptura com o *nomos* anterior produz-se, precisamente, através do elemento que marca a inscrição da *vida nua* no interior do território e da ordem jurídica. Desse modo, o estado de exceção, caracterizado anteriormente como uma suspensão temporal da ordem jurídica, passa a ser uma dimensão espacial estável onde se integra uma vida que deixa de estar inscrita na ordem jurídica: a *vida nua*. Segundo a autora, aqueles que entravam no *campo* moviam-se numa zona de indistinção entre a exceção e a regra, o lícito e o ilícito, o exterior e o interior, na qual não existia forma alguma de proteção jurídica. Privados de seus direitos, qualquer ação realizada contra eles não é considerada como um delito. Para Giorgio Agamben:

[...] decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço da vida nua, situado originariamente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno, *bíos* e *zoé*, direito e fato entram em uma zona de irreduzível indistinção. (AGAMBEN, 2002 p.16).

O campo configura-se assim como local privilegiado em que a separação entre o nascimento e o Estado-nação se materializa e em que o estado de exceção ganha permanência. Agamben (2007) aponta que a um ordenamento sem localização (o estado de exceção, no qual a lei é suspensa) corresponde agora uma localização sem ordenamento. O sistema político não ordena mais formas de vida e normas jurídicas em um espaço determinado, mas contém em seu interior uma *localização deslocante* que o excede, na qual toda forma de vida e toda norma podem virtualmente ser capturadas. O campo como localização deslocante é a matriz oculta da política que ainda vivemos, que devemos aprender a reconhecer

através de todas as suas metamorfoses, entre elas as *zones d'attente* dos aeroportos e os centros de retenção de imigrantes. Neste sentido, Vilela (2007) argumenta que quando a não pertença a uma comunidade, na qual o indivíduo nasceu, passa a ser forçada, e quando um indivíduo é colocado numa situação de extrema violência que não depende de suas ações, mas principalmente, quando não existe ninguém que os *reclame*, quando se apresentam como absolutamente *supérfluos* – a sua vida passa a estar em perigo.

Bauman (2005) observa que nenhum objeto é “refugio” por suas qualidades intrínsecas, e nenhum pode *tornar-se* refugio mediante sua lógica interna. É recebendo o papel de refugio nos projetos humanos que os objetos materiais, sejam eles humanos ou inumanos, adquirem todas as qualidades misteriosas, aterrorizantes, assustadoras e repulsivas. É sobre a destinação destas características a um determinado grupo que nos concentraremos no capítulo seguinte.

FORA DE QUADRO

A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DO OUTRO

*A mídia se transformou em terreno da política e das lutas sociais contemporâneas.
Douglas Kellner*

A cultura veiculada pela mídia com suas imagens, sons e espetáculos, conforme argumenta Douglas Kellner em seu livro *A cultura da mídia* (2001), ajuda a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade e compreendem o mundo. O cinema e outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo hoje. Ela fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global. Neste sentido, a cultura da mídia configura-se como um terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia. Por sua vez, a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes. Assim, a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma identidade. O público pode resistir aos significados e mensagens dominantes, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios.

As obras cinematográficas não são simples veículos de uma ideologia dominante nem entretenimento puro e inocente. Ao contrário, são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura crítica capazes de articular sua inserção na economia, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos. Kellner (2001) argumenta ainda que não exatamente o noticiário e a informação, mas sim o entretenimento e a ficção articulam conflitos, temores, esperanças e sonhos de indivíduos e grupos que enfrentam um mundo turbulento e incerto. As lutas concretas de cada sociedade são postas em cena nos textos da

mídia, especialmente na mídia comercial da indústria cultural cujos textos devem repercutir as preocupações do povo se quiserem ser populares e lucrativos.

É esta cultura da mídia que deu visibilidade aos atentados de 11 de setembro, sofrido pelos Estados Unidos e transformados em maior ataque terrorista da história. Por sua vez, esta situação deu visibilidade a uma polarização entre Ocidente e Oriente, que estava enfraquecida há pelo menos uma década, desde o desmembramento das Repúblicas Soviéticas e a derrubada do Muro de Berlim. Esta divisão, porém, é bem mais antiga. Raymond Williams (2007) aponta que esta oposição Ocidente/Oriente foi iniciada com a divisão do Império Romano em oriental e ocidental, a divisão da Igreja Cristã oriental e ocidental, a definição do Ocidente como judaico-cristão e do Oriente como muçulmano, hindu e budista e, finalmente, a divisão da Europa pós-guerra entre o Ocidente capitalista e o Oriente comunista.

Para o semiótico da cultura Ivan Bystrina (1995) a divisão em estruturas binárias é uma das primeiras formas de elaboração para o entendimento do mundo, buscando referências na própria realidade circundante: claro/escuro, dia/noite, macho/fêmea, nós/eles, por exemplo. Esta organização em estruturas binárias tem ainda como característica a percepção de um polo mais que o outro, resultando em uma percepção de mundo notadamente assimétrica, e tende a valorizar positivamente aquela parte que tomou para si o papel de norma.

Pensar nessas oposições implica considerar relações de poder que muitas vezes não são institucionalizadas e se manifestam de modo mais sutil e cotidiano. Em *Os estabelecidos e os outsiders* (2000) Norbert Elias e John Scotson apresentam os resultados de estudos realizados em uma pequena comunidade inglesa em meados do século passado. Esta pesquisa tornou-se referência pois apresenta características entendidas como padrão e permitem que suas constatações possam ser considerados em outros estudos. Durante três anos, Elias e Scotson fizeram entrevistas no bairro denominado ficticiamente *Winston Parva*. Nesse período, não encontraram diferenças econômicas significativas entre os moradores da comunidade que era dividida entre 'aldeia' e 'loteamento', porém, o comportamento dos moradores não condizia com essa realidade. Na visão dos que lá moravam os residentes da aldeia eram tidos como superiores por eles próprios e também pelos moradores do loteamento. Os estabelecidos, antigos moradores da aldeia, utilizavam-se da fofoca para afirmar sua superioridade e menosprezar os recém-chegados. Faziam isso constantemente, buscando demonstrar suas

qualidades e esconder aquilo que julgavam não ser tão positivo. Em sentido contrário, quando se referiam aos *outsiders* demandavam maior importância aos pontos negativos e não mencionavam os positivos. Com isso, o pequeno número de arruaceiros do loteamento era mencionado como se fosse maioria, ou ainda, como se todos os moradores do loteamento tivessem o mesmo comportamento. Por outro lado, os desvios de conduta cometidos pelos moradores da aldeia passavam despercebidos, ou eram tomados como exceção. Isso acontecia, entre outros fatores, porque os moradores da aldeia, em virtude do tempo que habitavam o local, tinham uma rede de contatos que mantinha e alimentava essa situação ao passo que os recém-chegados eram excluídos desse contexto e não criavam vínculos suficientes para reverter essa condição. Com a disseminação desta diferenciação, os próprios moradores do loteamento se consideravam inferiores.

O estatuto de estabelecido, com sua auto-imagem de superioridade, só surge em confronto com os novos habitantes, afirma Mayra Gomes (2008). Ele surge numa relação de oposição, numa complementaridade: *nós face a eles* e vice-versa. É a partir da oposição aos *outsiders* que o interesse comum é fixado. Este processo se dá pela forma de ameaça que os *outsiders* representam aos costumes há muito praticados, às hierarquias já estabelecidas. É a partir deste ponto que a comunidade antiga se representa como um grupo diferenciado.⁸

A dependência de um oposto para a constituição de uma identidade aponta para relações ambivalentes. Katryn Woodward (2000) afirma que fixar uma determinada identidade como norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger, de modo arbitrário, uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar é atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa.

Esta norma simbólica é construída por vários aspectos e posta em circulação em diferentes âmbitos: econômico, político, cultural, e reforçada sobremaneira pelos meios de comunicação de massa. Dentre eles, o cinema, ainda

⁸ Cf: GOMES, 2008 p.72 e 73 grifos no original.

que seja categorizado como entretenimento, tem a especificidade de conseguir colocar muitos índices de realidade nas imagens que, enriquecidas deste modo, passam a ser percebidas como reais, como verdadeiras, ou ao menos, passíveis de serem verdadeiras. Neste ponto é oportuno lembrar que *Welcome* é um bom exemplo desta zona de indiscernibilidade muitas vezes existente entre a ficção e o documentário. O filme foi pensado a partir de situações reais e produzido em uma perspectiva realista. Grande parte do filme foi gravada em ambientes reais, com imigrantes-atores. Bystrina (1990) lembra que os fenômenos da cultura, sobretudo a arte, são influenciados pela mimese, pela imitação fidedigna e por aquilo que chamamos representação imagética.

Embora a disseminação de uma identidade como norma não tenha começado com a invenção do cinema, ele a intensificou adensando efeitos de realidade. Se antes os seres exóticos que habitavam as terras distantes careciam de uma descrição de visitantes corajosos, e sua aparência só era imaginada por aqueles que liam tais relatos, com o cinema eles podiam ser vistos com toda a sua diversidade de movimentos, que logo foram enriquecidos com cores e sons, ficando cada vez mais próximos da realidade.

2.1 O CINEMA E O DISCURSO EUROCÊNTRICO

O cinema surgiu em uma sociedade que experienciava uma série de mudanças que instauraram um novo estatuto para o olhar. Na modernidade os olhos não contemplam o mundo, eles o consomem, e cada vez mais rápido, pois tentam acompanhar o ciclo vertiginoso de produção e consumo de mercadorias. Para Léo Charney e Vanessa Schwartz (2004) o cinema é um fato específico da modernidade, característico da sociedade que lhe deu ensejo. Como síntese das mais diversas manifestações estéticas do homem, como literatura, pintura, música, arquitetura, fotografia, entre outras, as utiliza para apresentar ficção e realidade por meio de situações humanas típicas. É um *medium* entre realidade e imaginário, o que significa não apenas comparar e apreender o que já é conhecido, mas também um encontro com o desconhecido, seja diretamente ou por meio de sugestões. Por essas características, o cinema foi e é utilizado como ferramenta de conhecimento e

persuasão a culturas e ideologias. O cinema foi inscrito nos discursos do imperialismo e do nacionalismo e de suas reivindicações conflitantes, respectivamente de supremacia econômica e cultural. No prefácio da obra *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004) Ismail Xavier lembra o conhecido o papel desempenhado pelo cinema no processo de “cimentação” nacional nos Estados Unidos, aclimatando os imigrantes na nova sociedade urbano-industrial e veiculando, reiteradamente, os valores e as práticas comerciais tomados como alicerces da nova nação. Através dessa convergência de interesse científico, dominação colonial e voyeurismo, o moderno hegemônico se inventava e construía sua diferença no tempo, em face da tradição; e no espaço, antes os povos periféricos. De acordo com Robert Stam (2003) os primórdios do cinema coincidiram também com o apogeu do imperialismo:

[...] os países produtores cinematográficos mais prolíficos do período mudo – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também “aconteciam” de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou seja, o cinema dominante falou pelos “vencedores” da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. As representações programaticamente negativas das colônias ajudavam a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista (STAM, 2003, p. 34).

O cinema se inseriu em uma história discursiva preexistente que recorria ao reconhecimento científico e acadêmico para justificar ações de interesse político-econômico. Ella Shohat *apud* Stam (2003) afirma que o cinema era parte do mesmo *continuum* discursivo que incluía disciplinas como geografia, história, antropologia, arqueologia e filosofia. Stam (2003) defende que a forma dominante euroamericana de cinema não apenas herdou e propagou um discurso colonial hegemônico, como também criou uma poderosa hegemonia por intermédio do controle monopolista da distribuição e da exibição cinematográficas em grande parte da Ásia, da África e das Américas. Assim, o cinema eurocolonial mapeou a história não somente para as audiências domésticas, mas para o mundo inteiro, de uma maneira que apresenta profundas implicações para as teorias da espectralidade cinematográfica. Ele lembra que os espectadores africanos foram estimulados a se

identificar com personagens em ação contra os próprios africanos, o que produziu uma batalha de imaginários nacionais no interior de um espectador colonial fissurado. Enquanto para o espectador europeu a experiência cinematográfica promovia uma gratificante sensação de pertencimento nacional e imperial, para o colonizado, o cinema deflagrava uma sensação de extrema ambivalência, mesclando a identificação provocada pela narrativa cinematográfica com um intenso ressentimento (STAM, 2003, p. 34).

Como a imagem fílmica é dotada de aparências de realidade e tem uma proximidade psíquica com a percepção real, suscita no espectador um sentimento de realidade bastante forte e, em certos casos, pode induzir a crença na existência objetiva do que aparece na tela. Para Marcel Martin (2003) é esta prodigiosa possibilidade de adensamento do real, que constitui, sem dúvida, a força específica e o segredo da fascinação que o cinema exerce:

[...] com ele (cinema) são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação: à primeira vista, parece que toda representação (significante) coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (significado) (MARTIN, 2003, p.18).

Em *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006) Ella Shohat e Robert Stam investigam a presença e a função do cinema no processo de dominação colonial, constituindo um imaginário audiovisual que perdura ainda hoje. Para eles, os traços residuais de séculos de dominação europeia axiomática dão forma à cultura comum, à linguagem do dia-a-dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus. Uma definição inicial de eurocentrismo – tomar a Europa como centro – simplifica e mascara nuances importantes que contribuem para compreendê-lo:

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 *dele*, *nossa* cultura, o folclore *deles*, *nossa* arte, o artesanato *deles*, *nossas* manifestações, os tumultos *deles*, *nossa* defesa, o terrorismo *dele* [grifo no original] (SHOHAT; STAM, 2006, p.21).

Ainda segundo Shohat e Stam (2006) ele pensa sobre si mesmo com base em suas conquistas mais nobres – a ciência, o progresso, o humanismo – e sobre o não-ocidental com base em suas deficiências, reais ou imaginárias. O eurocentrismo reproduz os mecanismos identificados por Elias e Scotson em *Winston Parva* de forma ampliada, visto que não se vale somente da fofoca, mas utiliza toda uma variedade de formas de comunicação e expressão, entre elas o cinema. Desse modo, o sentimento de superioridade da Europa perante outros povos foi sendo construído e naturalizado como justificativa para seus privilégios e meio para a opressão. Como base ideológica comum ao colonialismo, ao imperialismo e ao discurso racista, o eurocentrismo é uma forma de pensar que permeia e estrutura práticas e representações contemporâneas mesmo após o término oficial do colonialismo. Embora os discursos colonialistas e eurocêntricos estejam intimamente relacionados, suas ênfases são distintas. Enquanto o primeiro justifica de forma explícita as práticas colonialistas, o outro “normaliza” as relações de hierarquia e de poder geradas pelo colonialismo e pelo imperialismo, sem necessariamente falar diretamente sobre tais operações:

O racismo não é exclusividade do Ocidente ou da situação colonial, mas é um aliado e um produto parcial do colonialismo. A cultura colonialista construiu um sentimento de superioridade ontológica da Europa em relação às “raças inferiores desregradas”. Albert Memmi define racismo como atribuição generalizada de valor a diferenças reais ou imaginárias para o benefício do acusador sobre a vítima, com a finalidade de justificar o privilégio e a agressão do primeiro. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 45).

Para Shohat e Stam (2006) o racismo envolve um duplo movimento em que o insulto ao acusado é acompanhado de um elogio ao acusador, é tanto individual quanto sistêmico, parte do tecido da psique e do sistema social, ao mesmo tempo cotidiano e abstrato. Não se trata de uma simples questão de atitude, mas de um aparelho institucional e discursivo construído historicamente através da desigualdade drástica de distribuição de recursos e oportunidades, da divisão injusta da justiça, da riqueza, do prazer e da dor. É mais um abuso de poder do que um erro de lógica, mais uma destruição de esperanças e de vidas do que “atitudes” incorretas.

Em *Da diáspora* (2003) Stuart Hall argumenta que a categoria raça não é científica e que as diferenças atribuíveis à raça numa mesma população são tão grandes quanto às encontradas entre populações racialmente diferentes. Para ele, trata-se de uma construção política e social, uma categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão. Ou seja, foi criada uma definição de raça para justificar procedimentos excludentes - o racismo. Buscou-se legitimar por meio da natureza, com alegações genéticas e biológicas, diferenças que são sociais e culturais. Esse “efeito de naturalização” parece transformar a diferença racial em um “fato” fixo e científico, que não responde à mudança ou à engenharia social reformista. Como o nível genético não é imediatamente visível, as diferenças genéticas (supostamente escondidas na estrutura dos genes) são “materializadas” e podem ser “lidas” nos significantes corporais visíveis e facilmente reconhecíveis, tais como a cor da pele, as características físicas do cabelo, as feições do rosto, o tipo físico, etc., que permitem seu funcionamento e reprodução em situações cotidianas. Os estereótipos são postos em circulação e passam a ser uma espécie de mapa, um guia para identificação e comportamento (HALL, 2003 p. 69 e 70).

Os povos colonizados, lembram Shohat e Stam (2006), são representados como todos iguais, logo, qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. É neste sentido que a associação entre árabe, muçulmano e terrorista passa a ser automática, como se fossem sinônimos. Como os grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação, elas se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como “naturalmente” diversas, exemplos de uma variedade, que não pode ser generalizada. Esses grupos não precisam se preocupar com “distorções e estereótipos”, pois mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações. Para estes autores, a escolha do elenco é uma forma imediata de representação e, mais que isso, constitui um tipo de delegação de voz com tons políticos. Como era de se esperar, os europeus e euro-americanos têm desempenhado o papel dominante, ao passo que os não-europeus são destinados a papéis secundários e extras.



Figura 2.1: Cartazes dos filmes *Viva Zapata* e *Queimada*, em que o personagem principal é interpretado pelo ator francês Marlon Brando.

Em *Viva Zapata* (Elia Kazan, Estados Unidos, 1952) Marlon Brando interpreta o líder mexicano Emiliano Zapata. Indignado com a situação dos camponeses que perderam suas terras, seu meio de vida, para grandes fazendeiros apoiados pelo presidente Porfírio Díaz, Zapata lidera um movimento que busca recuperar as terras roubadas e devolvê-las aos agricultores. Zapata chega a assumir a presidência, mas para não repetir os erros dos antecessores desiste e volta ao combate. Por fim, acaba morto em uma emboscada. Já em *Queimada* (Gillo Pontecorvo, Itália, 1969) o ator francês dá vida ao agente da coroa britânica William Walker, que fora enviado a ilha de Queimada, uma colônia portuguesa, com o objetivo de instigar uma revolução. Para isso, manipula o jovem escravo José Dolores e seus anseios por liberdade. O fim da escravidão atende aos interesses britânicos, porém, a ditadura não traz a liberdade esperada e Dolores de aliado passa a ser caçado por Walker. Como apontam Shohat e Stam (2006) Hollywood se propõe a contar não apenas suas histórias, mas também a das outras nações, e não

apenas para os americanos, mas para as outras nações também. Porém, se em *Viva Zapata!* o revolucionário que dá nome ao filme é digno de ser retratado por Marlon Brando, não se pode dizer o mesmo da personagem que contracena com ele em *Queimada*. O interprete de Dolores, Evaristo Márquez, não tinha sequer ido ao cinema antes de dar vida ao personagem. Além disso, em *Zapata* todo enredo leva o espectador a se identificar com a história do líder mexicano, ao passo que em *Queimada* o enredo e o carisma de Marlon Brando direcionam a identificação para o opressor britânico e reforçam a ideia de que a liderança eurocêntrica é necessária. Essa batalha sobre o significado tem importância porque o filme pode induzir as plateias que não estão familiarizadas com os fatos a acreditarem em uma versão fundamentalmente incorreta da história. A questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. Um filme não é somente uma prática mimética no que se refere a seus aspectos visuais, ele também é um discurso, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados.

Ainda segundo Shohat e Stam (2006) o direito à representação própria nem sempre garante uma representação não-eurocêntrica. O sistema pode simplesmente “usar” o ator para ativar o sistema de códigos dominantes, muitas vezes a despeito de suas objeções. Essas escolhas “realistas”, porém não são suficientes se a estrutura narrativa e as estratégias cinematográficas permanecerem eurocêntricas. Um rosto epidermicamente correto não garante a representação de uma comunidade. Outra prática comum do cinema dominante identificada por eles é a de transformar “pessoas ‘escuras’ ou do Terceiro Mundo em um ‘outro’ substituível, em unidades intercambiáveis que podem ser trocadas umas pelas outras. Isso possibilita, por exemplo, que um ator egípcio como Omar Sharif interprete o jovem médico russo em *Doutor Jivago* (David Lean, Estados Unidos, 1965), ou o revolucionário argentino em *Che* (Richard Fleischer, Estados Unidos, 1969).

As mesmas questões de representação própria surgem em relação à língua. Como símbolos importantes da identidade coletiva, os idiomas constituem campos de lealdades profundas, no fio da navalha entre as diferenças nacionais e culturais. Embora, como entidades abstratas, não existam em hierarquias de valor, seus usos concretos implicam hierarquias de poder. Inscritas no jogo de poder, as línguas estão no centro das hierarquias culturais do eurocentrismo. O inglês, em

especial, serve muitas vezes de veículo linguístico para a projeção do poder, tecnologia e finanças anglo-americanas. Como para os colonizadores, tornar-se humano significava falar o idioma deles, os povos colonizados foram encorajados a abandonar suas línguas nativas. Como campo de batalha social, a língua constitui o local onde as lutas políticas são vividas tanto do ponto de vista coletivo quanto íntimo. As pessoas não adotam a língua apenas como um código mestre, mas participam dela como sujeitos constituídos socialmente, cujas trocas linguísticas são baseadas em relações de poder. No caso do colonialismo, a reciprocidade linguística está simplesmente fora de questão.

2.2 O CASO DA FRANÇA: CONTRADIÇÕES ENTRE OS VALORES UNIVERSAIS E O RACISMO

As sociedades modernas se fundamentam a partir de três bases distintas: social, cultural e institucional que se integram e se articulam sem se confundir e sem se separar totalmente. Mas na França, os valores universais de liberdade, igualdade e fraternidade com os quais as instituições e a cultura se identificam e são identificadas nem sempre se refletem concretamente, na prática, em especial no que se refere aos imigrantes. Ainda que tais dizeres sejam exibidos nos prédios públicos, muitas destas instituições não têm atuado no sentido de garantir sua efetivação.

Em *Le racisme, une introduction* (1998) Michel Wieviorka observa que a ideia de que a modernização, o progresso e a democracia fariam o racismo desaparecer aos poucos não se concretizou nem mesmo após o nazismo, com seu ideal de superioridade de raça sendo deslegitimado. Para ele, o racismo foi atualizado de acordo com as mudanças conjunturais: quando o racismo científico saiu de cena, outras formas de apresentação apareceram. Ainda segundo Wieviorka (1998) dois processos em escala planetária, que apesar de contraditórios se combinam, contribuíram para a atualização do racismo: a globalização econômica e a fragmentação cultural. Ao mesmo tempo em que houve uma expansão da economia, do consumo de massa e da comunicação internacional, com primazia da cultura norte-americana e da língua inglesa houve também uma multiplicação de identidades culturais que reivindicam reconhecimento e espaço público. A expansão

econômica ampliou as fronteiras e diminuiu as distâncias para as mercadorias e, como efeito colateral, também para as pessoas, conforme aponta Albert Memmi (1993):

[...] A Inglaterra tinha a reputação de ser a terra do asilo por excelência: bastou que os imigrantes fossem exóticos, e suficientemente numerosos, para que os ingleses se revelassem atingidos pela obsessão comum. Perseguiram-se hindus e negros nas ruas de Londres (MEMMI, 1993, p.27).

A globalização econômica deslocou as indústrias para os países emergentes, onde os custos de produção eram menores. Os progressos tecnológicos possibilitaram aumento de produção com cada vez menos pessoas envolvidas. Ambos fatores contribuíram para o crescimento do desemprego. Na França, este processo foi acompanhado por um outro – a mudança na imigração. Wieviorka (1998) explica que o perfil do trabalhador imigrante jovem, solteiro, que dividia habitações coletivas, que economizava para retornar ao país de origem deu lugar a um outro bem mais complexo – o imigrante que chega com família, ou constitui uma em território francês. A imigração perde seu caráter transitório. O imigrante deixa de ser um fantasma. Sua permanência traz consigo costumes, religião e língua distintos. Nesta paisagem social renovada, o racismo se constrói contra o imigrante e seus descendentes e se desenvolve concretamente. O sociólogo Albert Memmi relata sua experiência de imigrante da Tunísia, ex-colônia francesa:

[...] um desprezo, temeroso ou irônico, em relação a qualquer estrangeiro, uma reserva entrincheirada, uma hospitalidade quase nula, um extraordinário gosto pelo segredo, a confusão sistemática das pistas até à ausência de indicação nas portas e nos anuários, muitas vezes tornados inúteis, um chauvinismo sempre renascente a propósito de acontecimentos irrisórios, uma competição desportiva ou uma canção, revelam que o medo agressivo do outro está sempre latente. E basta que as barreiras, legais ou morais, se esbatam, ou que dificuldades econômicas ou ameaças internacionais renasçam, para que a besta escondida em cada um mostre o seu focinho e se ponha a esboçar os seus habituais gestos criminosos: isolamento, exclusões, apelos ao assassinio, expedições punitivas, destruição de objetos e lugares simbólicos (MEMMI, 1993, p. 27).

Para Wieviorka (1998) tal construção se concretiza em função de duas lógicas principais: nas populações mais pobres, de condições próximas às dos

imigrantes ela se manifesta por meio da agressividade; já nas populações com mais recursos financeiros se expressa por meio da construção de barreiras simbólicas e concretas de segregação, como recorrer a escolas particulares, habitações separadas e apoio a mecanismos de endurecimento referentes à imigração. Na política, esta postura é capitalizada pelos discursos populistas e de extrema direita. Memmi (1993) complementa que esta projeção acusadora sobre o outro permite além do mais estreitar as fileiras: a ameaça exterior, real ou pretensa, restaura a fraternidade. Ele lembra que esta é uma receita muito antiga: é preciso designar um responsável exterior, mesmo inocente, para a vingança das massas. Nomear a desgraça, emprestar-lhe um rosto, dá a ilusão de poder dominá-la. O racismo, porém, não se limita nem à biologia, nem à economia, nem à psicologia, nem à metafísica: é uma acusação de geometria variável, que utiliza tudo o que se apresenta, e até o que não se apresenta, visto que inventa quando necessário. Para funcionar precisa de um eixo, seja ele qual for: a cor da pele, os traços do rosto, a forma dos dedos, ou o caráter, os costumes... se nada disso for convincente, então propõe qualquer traço mítico: um sangue de teor particular, uma maldição ancestral. O racismo é uma conduta, mas também uma argumentação: uma acusação e uma defesa. O sentido da demonstração não levanta qualquer dúvida: trata-se sempre de justificar o agressor.

Portanto, o racismo é um discurso e uma ação; um discurso que prepara uma ação; uma ação legitimada por um discurso. É a valorização generalizada e definitiva, de diferenças reais ou imaginárias em proveito do acusador e em detrimento da vítima, a fim de justificar uma agressão ou um privilégio, ele começa verdadeiramente quando se prepara a agressão pela desvalorização do outro, quando se instala a máquina de destruição ideal do adversário, que prepara a sua espoliação e a sua destruição concreta. Uma exclusão simbólica que prepara terreno para uma exclusão concreta.

A abordagem racista, segundo Memmi (1993), é duplamente socializada: no seu discurso e no seu alvo. Trata-se de um discurso que é formulado por um grupo e que se dirige a um grupo. A função do racismo esclarece-se ainda melhor por esta totalização. O indivíduo já não é considerado em si mesmo, mas como membro de um grupo social, do qual, *a priori*, deve possuir as características. Simultaneamente, todo o grupo estrangeiro, estigmatizado como nocivo e agressivo, merece a agressão; inversamente, todo o indivíduo merece, *a priori*, a sanção

exigida por tais defeitos familiares. Quando o racista reconhece as qualidades de certa pessoa em particular, fá-lo a custo, com espanto: “há boa gente em toda parte”, confessa; o que significa “mesmo no vosso grupo, de resto tão condenável.” Ou de forma mais clara: “você não é como os outros” [...] mesmo para estas “exceções que confirmam” a suspensão do julgamento é apenas provisória. Ao menor erro, ao mínimo passo em falso, o mal-entendido explode: o culpado volta a ser aquilo que nunca deixou de ser: uma parte poluída de um conjunto poluído, “no fundo são todos iguais”. A suspeita nunca desaparece por completo, mantém-se, muito simplesmente, vigilante, mascarada por uma indulgência provisória, a favor de alguém que não a merecia, como se virá a provar (MEMMI, 1993, p. 80 e 81). A argumentação de Memmi (1993) pode ser observada em 2005. Dois jovens de ascendência africana morreram eletrocutados ao se esconderem em uma Central de destruição de energia elétrica em uma perseguição policial. Na sequência, carros foram incendiados em sinal de protesto. O que começou como uma reação local se espalhou por todo país e ao longo de várias noites centenas de carros foram incendiados. A reação do governo no intuito de conter os distúrbios foi ameaçar os jovens envolvidos com a expulsão do país, embora eles fossem franceses.

2.3 O ORIENTE COMO OPOSIÇÃO AO OCIDENTE

É por meio da análise de obras literárias e de textos científicos escritos entre os séculos XVIII e XX, que Edward Said, um palestino nascido em Jerusalém e que cresceu nos Estados Unidos, busca identificar como o conceito de Orientalismo foi sendo construído pelo Ocidente e com quais interesses. Para ele o termo Orientalismo não tem estabilidade ontológica, foi constituído parte como afirmação e parte como identificação do Outro, e é fruto de uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que possibilitaram presença no e para o Ocidente, sendo sustentação e reflexo um do outro:

O oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias européias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, idéia, personalidade, experiência contrastantes.

Mas nada nesse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é uma parte integrante da civilização e da cultura *material* européia (SAID, 2007 p. 28).

O autor destaca também a diferença que existe entre o desejo de compreender por razões de coexistência e de alargamento de horizontes, e o desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa. Notadamente, foi a última razão que motivou e tem motivado as incursões ao Oriente, sejam elas físicas ou intelectuais. É nesse ponto que a literatura e os textos científicos ganham importância na construção do conceito. Eles servem tanto para criar a ideia de Oriente quanto para fundamentar as decisões políticas. Said (2007) lembra que grande parte das informações e dos conhecimentos sobre o islã e o Oriente usada pelas potências para justificar o seu colonialismo provinha da erudição orientalista. [...] “Persiste ainda hoje um intercâmbio bastante consistente entre estudiosos da área e departamentos de relações exteriores.” (SAID, 2007 p. 456).

Como qualquer outra área de estudos, o Orientalismo não está desconexo do contexto histórico, político e cultural e do pensamento preponderante em sua época. Ele é influenciado por todos esses aspectos, assim como também os influencia. Se, inicialmente, os estudos orientalistas eram dominados pela Grã-Bretanha e pela França, tendo a primeira uma grande presença física e a segunda uma presença do ideal, a partir da Segunda Guerra Mundial o legado Orientalista passa a ser dos Estados Unidos, que o aborda como já fora feito por França e Grã-Bretanha. As regiões das antigas colônias europeias passam, então, a fazer parte dos interesses dos Estados Unidos e o muçulmano árabe torna-se cada vez mais visível, principalmente depois das guerras árabe-israelenses, tanto na cultura popular quanto na academia, no mundo dos negócios e das políticas públicas.

O Ocidental se coloca como capaz de representar o Oriente, ainda que muitas vezes o faça apenas de cadeiras universitárias e de bibliotecas, por entender que o oriental, como inferior, atrasado e incivilizado, não tem condições de representar e conhecer a si mesmo. Cabe, então, ao Ocidental representá-lo não apenas para o Ocidente como para o próprio Oriente. Esse tratamento dado ao Oriente não chega a ser uma novidade. Nesse sentido:

Todos os orientais árabes devem ser adaptados à visão de um tipo oriental construído pelo erudito ocidental, bem como a um encontro específico com

o Oriente em que o ocidental torna a captar a essência do Oriente como consequência de seu distanciamento íntimo em relação à região [...] E põe esse discurso em circulação no mundo da cultura, da política e da realidade. (SAID, 2007 p. 333).

O oriental é constantemente apresentado não como um indivíduo, um sujeito autônomo e único, mas como uma massa. Em livros, estudos, matérias jornalísticas ele não é apresentado como uma pessoa, um indivíduo com características que possam colocá-lo como um ser único, com desejos e frustrações comuns a qualquer outra pessoa. Ele é representado em um bando, uma horda. De certa forma, isso afasta possibilidades de identificação com esse 'outro', pois ele não é uma pessoa, é uma coisa. Além de seus costumes e valores serem diferentes, ele é persistentemente representado como inferior, bárbaro, incivilizado.

Alguns comportamentos adotados pelos colonizadores em relação aos negros, que hoje soam absurdos e inaceitáveis, quando não ridículos, foram redirecionados para os árabes. Assim, se já não são aceitáveis pesquisas sobre 'a mente negra' ou 'a personalidade judaica' é possível encontrar pesquisas sobre 'a mente islâmica' ou 'o caráter árabe'. Ou seja, essa legitimação acadêmica ao imperialismo não deixou de existir, ela apenas mudou de foco em virtude de uma mudança conjuntural.

Em *Welcome* essas questões apontadas por Shohat e Stam (2006) e por Said (2007) recebem outro tratamento, conforme mencionado anteriormente: para escrever o roteiro, o diretor Philippe Lioret e o roteirista Emmanuel Courcol passaram seis semanas com os imigrantes em Calais. Vivenciaram a realidade da imigração nas ruas, no bosque utilizado como abrigo e reescreveram várias cenas a partir das conversas com os imigrantes. Grande parte das cenas também foi gravada na cidade, no cenário original que deu inspirou a história. A busca por quem interpretaria o personagem Bilal, eixo condutor de toda a narrativa, foi feita em diversos países que abrigavam comunidades curdas. Entretanto, acabaram por encontrá-lo na própria França. Firat Ayverdi não é um ator profissional, é um jogador de polo aquático. Assim como ele, a maioria das pessoas que contracenam com Bilal também não são atores profissionais, foram descobertos pela produção enquanto procuravam um jovem que falasse inglês e curdo para dar vida ao personagem. Ao escolher alguém que não era profissional corria-se o risco de que sua interpretação fosse encoberta pelo carisma ou atuação dos outros atores, mas

não é isso que acontece – a própria performance do ator sugere possibilidades liberatórias e rompe o narcisismo eurocêntrico de se instituir como capaz e necessário para a representação dos não-europeus, pois eles podem interpretar suas próprias histórias. Embora seja inexperiente, ele não interpreta um papel secundário. Durante os primeiros 18 minutos do filme, por exemplo, toda a narrativa se concentra em seu personagem, e depois disso é em torno dele que a trama se desenvolve. Como observa Luís Nogueira (2010) o roteiro constitui frequentemente um momento fundamental da concepção de uma obra cinematográfica, sobretudo na sua modalidade narrativa. É o momento em que as ideias passam para o papel, pela primeira vez, recorrendo a uma estilística funcionalmente bem determinada. Além disso, devemos necessariamente pensar a composição do plano, a perspectiva que oferece, as proporções que estipula, as hierarquias que instaura, pois o que aparece numa imagem não deve ser indiferente. Há questões de escala, de profundidade, de associação e justaposição. Em todo o caso, e de qualquer modo, são sempre ideias que são colocadas em jogo no cinema, por meio da planificação e da montagem, dos movimentos das personagens ou da câmara. Em *Welcome Lioret* usa o enredo e as técnicas cinematográficas do modo a possibilitar ao imigrante ter voz e presença ativa na história. É isso que analisamos a seguir.

MISE-EN-SCÈNE
VOZ E PRESENÇA DO OUTRO

Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o homem no homem para outros ou para si mesmo.

Mikhail Bakhtin

O conceito de *mise-en-scène* é definido por Fernão Pessoa Ramos (2011) como o espaçamento de corpos e coisas em cena¹⁰. Vem do teatro, da passagem do século XIX para o XX, e surge com a progressiva valorização da figura do diretor, que passa a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. Para ele, embora o termo seja originário do teatro, no cinema tem sua significância ampliada e consiste em enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se ainda na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. A *mise-en-scène* refere-se, desse modo, ao tratamento dado pelo diretor na construção da cena: o enquadramento da câmera, o posicionamento do ator, a iluminação do ambiente, a maneira como os gestos e a entonação de voz serão realizados pelo ator. As opções de angulação da câmera, por exemplo, podem se referir a situações da própria narrativa: uma conversa entre um personagem sentado e outro em pé. Ou receber contornos de sentido mais específicos. Em *Manuais de cinema* (2010) Luís Nogueira afirma que a imagem cinematográfica clássica, como temos em *Welcome*, tende a ser:

- linear: as imagens sucedem-se numa linha contínua, como uma forma de discurso, umas a seguir às outras em busca de uma forma e de um sentido, semelhante ao que ocorre com a escrita ocidental;
- única: as imagens apresentam-se apenas uma vez e uma de cada vez, sendo a repetição, a divisão ou a multiplicação, apenas a título excepcional;
- coerente: através da montagem, as imagens organizam-se num todo em função de um contexto que as interliga;
- natural: existe uma tendência para o naturalismo e o realismo nas imagens cinematográficas, em muito devido à sua natureza mecânica.

¹⁰Comunicação Oral apresentada no 15º Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, de 20 a 23 de setembro de 2011, no Rio de Janeiro. Texto completo disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-enSceneSiteRealista.pdf>. Acesso em: 22/02/2014.

Segundo Nogueira (2010) o discurso cinematográfico se desenvolve no cruzamento de várias dimensões: o mundo e os seus fenômenos, os cineastas e as suas visões, o espectador e as suas expectativas. A planificação é, de algum modo, o momento fulcral em que cada um desses cruzamentos se dá em dois aspectos: a escala, que, resumidamente, resulta da distância a que a câmara é colocada do objeto; o ângulo, que resulta da posição da câmara em relação ao objeto. Para o autor, a pertinência de cada plano passa pela compreensão do modo como ele sublinha aspectos específicos de uma ação ou personagem – a escolha de um plano é um trabalho de seleção que visa a sua combinação subsequente com outros planos, e cumpre funções narrativas ou dramáticas que devem ser coerentemente assumidas e justificadas. Desse modo, o plano serve para hierarquizar e guiar a atenção do espectador. Através da forma como se filma, do que se filma e como se montam as diversas imagens, procede-se a uma revelação calculada de informações. Pela lógica da transparência enunciativa os recursos estilísticos e morfológicos tendem a ser utilizados com um propósito bem específico: criar a ilusão de um universo diegético autônomo, estabelecendo para o espectador um lugar de testemunha invisível direta e, simultaneamente, privilegiada dos acontecimentos. Desse modo, os diversos dispositivos utilizados (quer técnicos quer discursivos) devem, eventualmente, apagar-se da consciência do espectador.

Se para o espectador estas opções são no cinema narrativo normalmente invisíveis, do ponto de vista do criador são fundamentais para a criação do efeito desejado. Para Nogueira (2010), a forma como vemos e lemos as imagens cinematográficas é, em grande medida, o resultado das opções do realizador em relação à escolha e organização dos planos. Ele argumenta que a planificação e a montagem são dois momentos decisivos da criação cinematográfica. Em princípio, trata-se de pensar um plano na sua autonomia e valor próprios, por um lado, e na sua articulação com os demais planos e seus significados latentes, por outro. Um plano tem sempre uma justificação, mesmo que esta seja aparentemente oculta:

O plano em plongée mostra-nos a ação ou a personagem enquadrada diagonalmente de cima para baixo. A colocação da câmara pode ser efetuada deste modo com o objetivo de mostrar o ponto de vista de uma personagem (por exemplo, numa conversa entre alguém sentado e alguém em pé), situação em que a sua função tende a ser estritamente narrativa.

Ou pode ser efetuada com propósitos retóricos e semióticos bem definidos: o ascendente da câmara em relação à personagem pode insinuar ou vincar uma subjugação desta. A personagem tende então a ver a sua relevância diminuída. A percepção ganha assim contornos crítica e afetivamente decisivos: fraqueza, inferioridade, submissão, perda, vulnerabilidade ou mesmo humilhação podem encontrar nesta convenção discursiva uma forma de apresentação bastante eloquente (NOGUEIRA, 2010, p.42).

Do mesmo modo, o enquadramento contrário, ou seja, de baixo para cima pode ter como função apenas mostrar o ponto de vista de um personagem, respondendo a uma necessidade narrativa ou a propósitos simbólicos deliberados com o objetivo de engrandecer o objeto ou o personagem, de mostrá-lo como maior ou mais relevante. Nogueira (2010) ressalta que todo um conjunto de efeitos afetivos podem ser conseguidos: a imponência, a superioridade, a predominância, a elevação ou, no limite, o endeusamento. Certos tipos de plano ganham especial relevo em função da forma como contribuem para a discursividade, do papel que detêm na construção do discurso cinematográfico. De algum modo, eles permitem localizar o espectador em relação à própria ação mostrada, levando-o para o seu interior ou distanciando-o da mesma. A sua relevância pode tornar-se, portanto, decisiva em termos afetivos e em termos perceptivos. A composição do plano, ou seja, a forma como os elementos são dispostos uns em relação aos outros, constituirá, portanto, a primeira preocupação discursiva e estética na criação de uma imagem cinematográfica. É importante considerar que quando se apresenta uma situação dramática ou se ilustra uma determinada temática, pertençam elas ao registro ficcional ou documental, todos os elementos se implicam mutuamente. É distribuindo e relacionando estes diversos elementos no plano que a informação é organizada e apresentada e, desse modo, hierarquias de valor, esquemas de atenção ou operações de sentido são sugeridos ou impostos ao espectador. Se se trata de uma obra narrativa, convém conhecer os momentos decisivos da história, perceber a importância da clareza e da continuidade do discurso, entender a relevância dramática de uma imagem. Deve-se ter em conta que, sobretudo no cinema narrativo, a escolha dos planos não é inocente.

3.1 A INTERTEXTUALIDADE EM *WELCOME*

Conhecer os enquadramentos e movimentos de câmera é útil para a análise cinematográfica, mas limitar-se aos planos e procedimentos que compõem um filme é esquecer que ele é composto não somente por elementos visuais, mas também pelo diálogo interno de seus personagens, por elementos sonoros e pelas referências a outras obras, cinematográficas ou não.

Em *Da teoria literária à cultura de massa* (1992) Robert Stam argumenta que uma das vantagens das categorias conceituais de Bakhtin é sua identificação com a diferença e a alteridade, sua afinidade intrínseca com tudo que é marginal e excluído. Para ele, mais do que simplesmente “tolerar” a diferença, a abordagem bakhtiniana respeita-a e até aplaude. Além disso, algumas categorias-chave, como carnavalização, dialogismo e polifonia, englobam simultaneamente o textual, o intertextual e o contextual e se adequam perfeitamente às peças cinematográficas.

A concepção de intertextualidade, explica Stam (1992), versão de dialogismo segundo a tradução de Julia Kristeva, possibilita entender todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. Para ele, esse conceito de dialogismo, pode ser aplicado a um fenômeno cultural como um filme não apenas em relação ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao diálogo de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme. Fiorin (1997) explica que durante toda a vida Bakhtin se envolveu com o desenvolvimento do conceito de dialogismo. Ele observa que a preocupação essencial do pensador russo foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu.

Robert Stam (2008) explica que a expressão artística é sempre o que Bakhtin chama de uma “construção híbrida”, que mistura a palavra de uma pessoa com a de outra. As palavras de Bakhtin a respeito da literatura como uma “construção híbrida” aplicam-se ainda mais obviamente a um meio que envolve a *colaboração*, como o filme. Em *Welcome* a intertextualidade é facilmente identificada nas cenas em que Simon aparece assistindo a pronunciamentos do presidente

Nicolas Sarkozy ou ao jogo do *Manchester United* pela televisão. Embora essas cenas sejam rápidas, elas desempenham um papel importante no desenvolvimento do filme. Na primeira cena, Simon está em casa e após uma troca rápida de canais, ele para por alguns segundos no pronunciamento de Sarkozy e logo desliga a televisão. Neste sentido, é preciso ter duas situações em mente: a) de modo geral, considera-se importante o que um presidente tem a dizer, as informações em pronunciamentos ou entrevistas podem ter impacto direto na vida da população; b) o combate à imigração, denominada por Sarkozy como ilegal, foi uma de suas plataformas na campanha eleitoral para presidência. Durante as gravações do filme, a França, governada por Sarkozy, discutia uma série de alterações na legislação imigratória. Entre os projetos, havia propostas de utilizar testes de DNA para imigração de reagrupamento familiar, proibição de uso de véu islâmico por mulheres muçulmanas, ampliação do tempo de detenção administrativa para aqueles que não apresentassem documentação regular, por exemplo. O desinteresse de Simon em ouvir esta mensagem pode ser interpretado como se aquela mensagem não lhe acrescentasse nada ou como uma discordância em relação ao posicionamento do presidente, ao tratamento dado por ele e sua equipe à questão imigratória.

A segunda imagem apresenta uma partida de futebol entre o time inglês *Manchester United*, equipe na qual Bilal sonhava em jogar, e o francês *Olympique Lyonnais*. Na cena, Simon está na Inglaterra para conversar com Mina. Ao final deste encontro, quando ele está saindo da lanchonete o gol do *Manchester* chama sua atenção para a televisão. Na disputa futebolística, assim como na competição estatística que perpassa a imigração, a Inglaterra está na frente em relação à França. A cena dialoga ainda com a seletividade das fronteiras que aceita alguns e barra outros, a ausência de fronteiras para assuntos comerciais e o simbolismo da “vantagem no placar” conquistada pela Inglaterra ao impedir que um imigrante atinja seu território e devolvê-lo à França.



Figura 3.1: Exemplos de intertextualidade em *Welcome*.

É necessário ressaltar que para a intertextualidade cumprir seu papel ela requer do espectador (no nosso caso) o conhecimento contextual daquela

situação, ele precisa conhecer os outros textos com os quais este dialoga. Quando Marion, ao sair do mercado indignada com o impedimento da entrada de imigrantes pelo segurança do estabelecimento, pergunta para Simon se ele quer que ela lhe compre um livro de história, o filme dialoga com a História, com a invasão Alemã na França durante a Segunda Guerra Mundial, com a perseguição aos judeus que também eram impedidos de frequentar alguns estabelecimentos. Sem este conhecimento a frase não tem o mesmo peso, não alcança o mesmo significado.

3.2 UM DISCURSO COM MÚLTIPLAS VOZES

Como vimos, os recursos cinematográficos permitem expressar relações de poder social de diferentes modos: em registros de primeiro plano e plano de fundo, elementos de dentro e fora da tela, por exemplo. Como o cinema não é somente imagem, essas relações também podem se manifestar por meio da fala e do silêncio, de uma única voz ou de múltiplas vozes. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (1997) recorre às obras de seu compatriota para explicitar o conceito de polifonia. Segundo ele, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski está em apresentar personagens com uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e uma autêntica polifonia de vozes plenivalentes, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do diálogo:

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes (consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em condição de absoluta igualdade, não se objetificam, isto é, não perdem o seu SER enquanto vozes de consciências autônomas) e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade (BAKHTIN, 1997, p.4).

Para ele, a polifonia não se constitui como o todo de uma consciência que de forma objetificada assumiu outras consciências, e sim como o todo da interação entre várias consciências de modo que nenhuma possa ser

definida como objeto da outra. Esta constituição da polifonia estende-se também em relação ao contemplador, que passa a ser um participante. Bakhtin argumenta que não se alcança a polifonia por meios meramente formais. O mistério, exemplifica, é multiplanar e até certo ponto polifônico, mas isso se dá somente no aspecto formal, uma vez que a própria construção do mistério não permite que a multiplicidade de consciências com seus mundos se desenvolva em termos de conteúdo. É em sentido oposto que se encontra o principal da polifonia de Dostoiévski: o fato de ela realizar-se entre diferentes consciências, de ser interação e interdependência entre elas.

Bakhtin (1997) defende que Dostoiévski teve a capacidade de perceber relações dialógicas em toda a parte, em todas as manifestações da vida humana consciente e racional; para ele, onde começa a consciência começa o diálogo:

[...] Apenas as relações puramente mecânicas não são dialógicas, e Dostoiévski negava-lhes categoricamente a importância para a compreensão e a interpretação da vida e dos atos do homem [...] Por isso todas as relações entre as partes externa e interna e os elementos do romance têm nele caráter dialógico; ele construiu o todo romanesco como um “grande diálogo”. No interior desse “grande diálogo” ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo se adentra no interior, em cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto, em cada movimento mímico da face do herói, tornando-o intermitente e convulso; isto já é o “microdiálogo”, que determina as particularidades do estilo literário de Dostoiévski (BAKHTIN, 1997, p.42).

Cada personagem em Dostoiévski, conforme Bakhtin (1997), funciona como veículo de diferentes pontos de vista específicos sobre o mundo e sobre si, expressando posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade que o cerca. Neste sentido, não são os traços da realidade – da própria personagem e da sua ambiência – que constituem aqueles elementos dos quais se forma a imagem da personagem, mas o valor de tais traços para ela mesma e, para a sua autoconsciência. Desse modo, a visão artística já não se acha diante da realidade da personagem, mas diante da função de tomada de consciência dessa realidade pela própria personagem: o que vemos não é quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si. Além da realidade da própria

personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência, transferem-se do campo de visão do autor para o campo de visão da personagem. Para Bakhtin (1997), Dostoiévski procurava uma personagem que fosse predominantemente um ser tomando consciência, uma personagem que tivesse toda a vida concentrada na pura função de tomar consciência de si mesma no mundo.

Em *Welcome* acompanhamos no desenrolar do filme a expressão de diferentes pontos de vista por meio dos diversos personagens, cada um manifestando visões de mundo contraditórias. O imigrante que tem a ousadia de se lançar em um mundo novo, enfrentando uma infinidade de barreiras, os policiais da imigração, advogados, juízes, cidadãos favoráveis, indiferentes e contrários à imigração, por exemplo. Acompanhamos também a personagem de Simon tomando consciência do mundo que o rodeia, da realidade que até então, até conhecer Bilal, ele ignorava completamente. Não é ele que cumpre o papel de herói e traz o jovem à vida, antes, é a presença deste imigrante que permite que ele perceba a si mesmo no mundo:

[...] A atitude do herói face a si mesmo é inseparável da atitude do outro em relação a ele. A consciência de si mesmo fá-lo sentir-se constantemente no fundo da consciência que o outro tem dele, o "eu para si" no fundo do "o eu para o outro". Por isso o discurso do herói sobre si mesmo se constrói sob a influência direta do discurso do outro sobre ele (BAKHTIN, 1997, p.208).

A palavra, no entendimento de Bakhtin (1997), não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou. Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. A palavra é recebida por ele da voz de outro e repleta da voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada. Conforme Bakhtin:

Podemos definir descritivamente todos os fenômenos por nós examinados da seguinte maneira: na autoconsciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na auto-enunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência do outro e a palavra do outro suscitam fenômenos específicos, que determinam a evolução temática da consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade, por outro (BAKHTIN, 1997, p.210).

Os discursos artísticos polifônicos se caracterizam pela ambivalência intertextual interna que, devido à multiplicidade de vozes e leituras, substituem a verdade única e peremptória pelo diálogo das verdades textuais, contextuais e históricas. Estes discursos reformulam o mundo e possibilitam que se veja a realidade sob novos pontos de vista. Isto não significa que a polifonia se aproxime do relativismo ou do dogmatismo, pois ambos excluem a discussão, o diálogo autêntico, ao torná-los desnecessários ou impossíveis. Na polifonia cada personagem funciona como um ser autônomo, com suas próprias razões, oriundas de sua “mundivivência”. Ele não é um ventríloquo do autor da obra, ele tem vida própria, fala com sua própria voz, tem seus próprios valores, independente se eles se harmonizam ou não com a postura do autor. Isto pode ser observado em *Welcome*. Lioret consegue reproduzir essa multiplicidade de vozes e discursos em sua obra, situando-as nas contingências históricas atuais. A apresentação de diversos pontos de vista contribui para fundamentar e fortalecer as críticas que o filme apresenta. Embora elas tendam a ser mais sutis, feitas de uma maneira um tanto delicada, não perderam a sua força. Elas jogam com a inteligência e a atenção do espectador e requisitam sua reflexão. No filme cada personagem é autônomo, com postura ideológica particular. Seja Marion ao auxiliar os imigrantes servindo refeições no porto, ou o delegado que faz um desabafo com Simon sobre as pressões que sofre para implicar aqueles auxiliam os imigrantes:

*“Vamos prendê-lo, Sr. Calmat.
Por ajudar pessoas em situação ilegal.
E tráfico de seres humanos,
o que é ainda mais grave.
Sua esposa é uma voluntária
muito ativa, não?
Seu vizinho viu-os
em sua casa juntos.*

*Há meses me pedem para
envolver os voluntários,
Sr. Calmat, não me dão sossego.
E agora, graças a você, vou pegá-los.
Pelo menos uma!
Se legalmente é ou não sua esposa,
não faz diferença.
Haverá cumplicidade, não vai mudar nada”*

Cada personagem tem sua própria existência, em constante evolução, não estando sujeitas ou restritas ao horizonte do autor. Embora a expressão de sua voz seja dissonante com a postura do autor, ainda assim, ele dá espaço para que ela se expresse, pois ela é a manifestação da multiplicidade de vozes encontrada na realidade social. É característico da polifonia um grande número de personagens, em que cada um, cada voz é a expressão da multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica em um diálogo constante. Neste sentido, Paulo Bezerra (2005) explica que:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. Trata-se de uma “mudança radical na *posição do autor* em relação às *peessoas* (grifo do autor) representadas, que de pessoas coisificadas se transformam em individualidades (BEZERRA, 2005, p. 193).

Ainda conforme Bezerra (2005), a polifonia se define pela convivência e pela interação de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. Essas vozes possuem independência excepcional na estrutura da obra, é como se soassem ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens.

Enquanto os romances monológicos se caracterizam por possuírem vários personagens, que são sempre veículos de posições ideológicas, esta variedade de personagens não se reflete em uma diversidade de pontos de vista, eles exprimem uma única visão de mundo, uma ideologia dominante, a do próprio autor. Por outro lado, nos romances polifônicos cada personagem tem autonomia de fala, que se refere às suas próprias experiências, independente se elas coincidem ou não com a ideologia do autor da obra: a polifonia ocorre quando cada personagem fala com a sua própria voz, expressando seu pensamento particular. A polifonia se realiza não somente pela existência de uma variedade de vozes, antes é preciso que elas se constituam, por meio do diálogo, em pontos de vista contraditórios.

A polifonia, acrescenta Stam (2008), enfatiza a coexistência, em qualquer situação textual ou protextual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência única, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias. Para ele, a polifonia não consiste na mera aparição de um representante de um grupo dado, mas na criação de uma conjuntura textual em que a voz daquele grupo possa ser ouvida com força e ressonância totais. O filme ou o comercial de televisão nos quais entre cada oito rostos que aparecem um é negro, por exemplo, está mais relacionado à demografia da pesquisa de mercado do que a uma autêntica polifonia, já que a voz negra, nesses casos, em geral é despojada de sua alma, privada de sua cor e entonação. A presença não deve ser meramente formal, numérica. Precisa consistir em uma existência autêntica. Precisa ter voz e funcionalidade e não ser simplesmente decorativa.

As histórias contadas dessa forma caracterizam-se, como aponta Bezerra (2005), por uma mudança radical da posição do autor em relação às pessoas representadas, que de coisificadas se transformam em individualidades. Em *Welcome* esta individualidade se constrói e é fortalecida pela presença do rosto, que aprofundaremos no capítulo seguinte. A diversidade de posturas ideológicas e os conflitos entre elas estão presentes na repressão oficial personificada nas figuras dos policiais e do juiz, nos cidadãos avessos aos imigrantes como o vizinho de Simon, que diz: “eles são sujos, têm doenças e roubam”, nas ações de ajuda humanitária na figura de Marion, naqueles alheios à situação, como Simon exemplifica no início da trama. Aliás, são os tensionamentos entre esses diferentes

pontos de vista que conduzem o desenvolvimento do filme e contribuem para a mudança de Simon. Como aponta Bakhtin (1997) viver é agir em relação ao que não é o eu, isto é, o outro. Logo, embora inicialmente ele tenha agido de maneira impulsiva com a intenção de impressionar Marion, o contato com as várias situações proporcionadas pelos diversos pontos de vista resulta em uma mudança no comportamento. Bakhtin (1997) entende que na polifonia cada personagem é tomada como uma oportunidade de apresentar um ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si própria, em uma posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Desse modo, sua função não é apenas um discurso sobre si e sobre o seu ambiente, mas também um discurso sobre o mundo. Para o autor, na obra de Dostoiévski a autoconsciência do herói é totalmente dialogada, ela vai se revelando no fundo da consciência socialmente alheia do outro sobre ele. O herói percebe a si mesmo através da mediação da consciência dos outros heróis:

A ligação profunda e essencial ou a coincidência parcial entre as palavras do outro em um herói e o discurso interior e secreto do outro herói são momentos obrigatórios em todos os diálogos importantes de Dostoiévski. Dostoiévski sempre introduz dois heróis de maneira a que cada um deles esteja intimamente ligado à voz interior do outro, embora ele nunca mais venha a ser a personificação direta dela (BAKHTIN, p.295).

Em *Welcome* o herói é personificado também na figura do imigrante, daquele que não é bem-vindo, que é uma ameaça. Lioret traz o imigrante como vetor que permite a Simon conhecer a si mesmo, revelar-se para si e para os outros. Bauman afirma que o imigrante é indesejado exatamente por expor o que não queremos mostrar, por nos lembrar das mazelas que desejamos esquecer. Bilal faz isso com Simon. Em uma conversa com Marion, após a audiência de divórcio Simon desabafa:

*“Sabe por que ele quer atravessar?
Para encontrar sua namorada.
Andou 4000 km para voltar a encontrá-la.
E agora quer atravessar o
Canal da Mancha, nadando!
Eu, quando você saiu, não fui capaz de
atravessar a rua para te alcançar.”*

Assim como Bilal é o espelho que possibilita a Simon conhecer a si mesmo, ver o que até então estava presente, mas não era visto, *Welcome* cumpre esta função para a França: expõe as contradições e incoerências do país em relação ao tratamento dado ao imigrante. No filme mesmo quem não é interpretado está presente – é o caso de Nicholas Sarkozy que aparece em seus discursos na televisão, que sutilmente é desligada por Simon. Conforme Bezerra (2005) Bakhtin mostra que o novo enfoque do homem em Dostoiévski representa uma profunda revolução do conceito de realismo no tocante à construção da personagem, na medida em que o homem-personagem é visto em seu movimento interior, vinculado ao movimento da história social e cultural de sua época e nela enraizado, mas não estagnado, razão pela qual não é mero objeto do discurso do autor. A personagem é um dado essencial da relação entre o estético e o real, é um produto da relação do seu criador com a realidade, tem antecedentes concretos e objetivos nessa realidade e é por ela alimentada, por isso não pode ser inteiramente criada “a partir de elementos puramente estéticos”, pois, se assim fosse, “não seria viva, não iríamos ‘sentir’ sua significação estética”. Todo romance representa e recria a vida em um “autodesenvolvimento” que “independe do autor, de sua vontade consciente e suas tendências”. *Welcome* materializa este imbrincamento entre estético e real, entre uma realidade que o precede e que é por ele modificada. Ele não dá simplesmente a ver uma realidade. Ao apresentar diferentes vozes, ao expressar a voz daquele que rotineiramente colocado para fora do quadro – o imigrante, ele engendra um outro discurso, que possibilita ver a realidade sob outras perspectivas (BEZERRA, 2005, p. 199).

PRIMEIRO PLANO

AFETIVIDADE E INDIVIDUALIZAÇÃO DO OUTRO

*Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é,
engajando devires reais, todo um devir-clandestino*

Gilles Deleuze e Felix Guattari

As histórias são, para Bauman (2005), como holofotes e refletores – iluminam parte do palco enquanto deixam o resto na escuridão. As histórias sobre o imigrante ou a imigração tendem a deixar o objeto motivador de sua existência na escuridão, resignados a um segundo plano, quando não a um fora de quadro, praticamente sem voz, numa existência objetificada. Mas, continua Bauman, a função das histórias é ajudar as pessoas em busca de entendimento. Para isso, é necessário separar o que é considerado relevante do irrelevante, a trama de seus antecedentes e contexto, e “os heróis ou vilões que se encontram no centro do roteiro das hostes de excedentes e simulacros” (BAUMAN, 2005, p.26). Neste capítulo nos concentraremos na forma como *Welcome* ilumina o imigrante, como o filme o retira da massa de “indesejados e ameaçadores” e o eleva à condição de indivíduo. Como apresentado anteriormente a escolha dos elementos da *mise-en-scène* está relacionada à intencionalidade do diretor e aos efeitos afetivos que ele deseja dar ao filme. Com base nestas características da produção cinematográfica e a partir da audiência da *Welcome* buscamos identificar a especificidade do filme no tratamento dado ao imigrante, e a encontramos no que Nogueira (2010) afirma ser um diferencial do cinema:

[...] a utilização do grande plano pode ser considerada uma marca distintiva do olhar cinematográfico e uma contribuição decisiva desta arte para os modos de observar as entidades e os fenômenos. Esta constatação torna-se evidente se atentarmos na quase ausência de planos próximos na tradição visual anterior ao cinema – na pintura e na fotografia, por exemplo. Tanto o plano de detalhe como o grande plano cruzam dois aspectos fundamentais das imagens: o cognitivo e o afetivo (NOGUEIRA, 2010, p. 37 e 38).

Ainda segundo Nogueira (2010) em termos expressivos, pode-se constatar que o uso do primeiro plano permite uma entrada mais detalhada na ação apresentada e um maior aproveitamento das vastas propriedades expressivas do olhar e do rosto humanos, ou seja, da linguagem facial. Trata-se de um recurso que facilmente exponencia o envolvimento afetivo do espectador com as personagens. Em termos gerais, o grande plano coloca-nos, portanto, numa relação mais íntima com as personagens, objetos ou acontecimentos apresentados na tela.

Estes aspectos suscitaram interesse em diferentes pesquisadores que se puseram a pensar sobre o cinema, entre eles Gilles Deleuze. Para ele:

A imagem afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto... Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme. É o que ocorre com a imagem-afecção – ao mesmo tempo um tipo de imagem e um componente de todas as imagens. (DELEUZE, 1983, p.114).

Conforme Benjamin (2012) por meio de grandes planos, do foco em detalhes ocultos nos objetos familiares, o filme amplia a visão sobre as coerções que regem o nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um campo de ação enorme e insuspeitável. Com primeiros planos amplia-se o espaço. Por meio da ampliação, temos acesso não apenas a uma visão mais nítida daquilo que normalmente vemos, mas também aparecem novas configurações estruturais da matéria. Além disso, a partir do momento em que o critério da autenticidade não mais se aplica à produção artística, também a função social da arte terá sido objeto de uma transformação radical. Em vez de se basear no ritual, ela terá agora outra práxis como fundamento: a política. No entendimento de Benjamin, o termo não se restringe à administração pública de cidades ou países, mas volta-se para a acepção inicial referindo-se à sociedade e coletividade. Neste sentido, o cinema configura-se como meio político por excelência. A reprodução, no caso do cinema, não é uma característica, uma especificidade e sim uma necessidade intrínseca ao processo de produção. Não é algo externo. A difusão em massa da obra cinematográfica é obrigatória.

Em *Welcome* esta difusão se dá de um modo singular: se para o governo francês o imigrante tem sua existência resignada às estatísticas, constituindo um número, uma meta a ser alcançada, na obra de Lioret ele ganha um rosto, passa a ser individualizado. Além de individualizar, ou seja, distinguir e caracterizar cada um, de acordo com Deleuze (1983) o rosto tem ainda mais duas funções: ao manifestar um papel social é socializante, e é relacional ou comunicante ao assegurar não só a comunicação entre duas pessoas, mas também, numa mesma pessoa, o acordo interior entre seu caráter e seu papel. Mas a imagem-afecção não é somente o rosto:

[...] A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua tendência ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão. É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto.

[...] O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos – superfície refletora e micromovimentos intensivos – podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi “encarada”, ou melhor, “rostificada”, e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto (DELEUZE, 1983, p.114 e 115).

Em sentido complementar, Deleuze (1983) explica que o primeiro plano não arranca de modo nenhum seu objeto de um conjunto do qual faria parte, do qual seria uma parte, não o isola, mas sim, o abstrai de todas as coordenadas espaço-temporais, destacando-o. Desse modo, não é necessário diferenciar os primeiros planos dos primeiríssimos planos, que só mostrariam uma parte do rosto, assim como não cabe distinguir entre planos próximos, americanos e primeiros planos. Para ele, o primeiro plano é afetivo e é neste sentido que o uso dado por Lioret ao primeiro plano nos interessa e contribuiu para a compreensão de *Welcome*. Para Deleuze (1983), uma imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível quanto visível: “se vemos muito poucas coisas numa imagem é porque não sabemos lê-la bem, avaliamos mal tanto a sua rarefação quanto a sua saturação” (DELEUZE, 1983, p.23).

De acordo com Deleuze e Guattari na obra *Mil platôs* (2012) o rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. O rosto funciona como um mapa, fornecendo informações e indicações. Para eles, uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua em geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro da tela. No cinema o rosto, em primeiro plano, apresenta duas funções distintas: refletir a luz ou acentuar as sombras até mergulhá-lo na obscuridade. Deleuze e Guattari (2012) argumentam que o close no cinema trata o rosto como uma paisagem. O rosto nasce de uma máquina abstrata de rostidade, por isso é possível rostificar, por meio do close, objetos sem nenhuma semelhança com o rosto:

[...] O close do cinema refere-se tanto a uma faca, a uma xícara, a um relógio, a uma chaleira quanto a um rosto ou a um elemento de rosto [...] E precisamente porque o rosto depende de uma máquina abstrata que ele não se contentará em recobrir a cabeça, mas afetará as outras partes do corpo, e mesmo, se necessário, outros objetos sem semelhança. Conseqüentemente, a questão é a de saber em que circunstâncias essa máquina é desencadeada, produzindo rosto e rostificação (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.35).

Ainda conforme Deleuze e Guattari (2012) o rosto não funciona como individual, antes é a individuação que resulta da necessidade de que haja rosto. O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos. Para eles não é questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder: o rosto, a potência do rosto, engendra o poder e o explica. Em contrapartida, determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto, outros não. Em *Welcome* a produção de um rosto é crucial.

Embora o rosto seja uma ideia completamente particular em sua natureza, isto não o impede de ter adquirido e de exercer uma função mais geral. Deleuze e Guattari (2012) definem esta função em: biunivocização e binarização. A biunivocização reside em constituir uma unidade de rosto, um rosto elementar em correlação com um outro: é um homem ou uma mulher. “Introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um”, afirma os autores. Já na binarização o que eles denominam de máquina abstrata de rostidade assume um papel de resposta seletiva ou de escolha: dado um rosto concreto, a máquina julga se ele passa ou não passa, se vai ou não vai, segundo unidades de rostos elementares. A correlação binária dessa vez é do tipo “sim-não”:

[...] Ah, não é nem um homem nem uma mulher, é um travesti: a relação binária se estabelece entre o “não” de primeira categoria e um “sim” de categoria seguinte que tanto pode marcar uma tolerância sob certas condições quanto indicar um inimigo que é necessário abater a qualquer preço. De qualquer modo, você foi reconhecido, a máquina abstrata inscreveu você no conjunto de seu quadriculado. Compreende-se que, em seu novo papel de detector de desvios, a máquina de rostidade não se contenta com casos individuais, mas procede de modo tão geral quanto em seu primeiro papel de ordenação de normalidades (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.45).

Para Deleuze e Guattari (2012) o rosto é um verdadeiro porta-voz. Longe de ser somente uma máquina abstrata de rostidade que fornece uma tela protetora e um buraco negro ordenador, são os rostos que ela produz que traçam todos os tipos de arborescências e de dicotomias, sem as quais o significante e o subjetivo não poderiam fazer funcionar. Ela procede ao quadriculamento prévio que torna possível discernir elementos significantes e efetuar escolhas subjetivas. A máquina de rostidade não é um anexo do significante e do sujeito, ela lhes é, antes, conexas e condicionantes: as biunivocidades, as binariedades de rosto duplicam as outras, as redundâncias de rosto fazem redundância com as redundâncias significantes e subjetivas. Exatamente porque o rosto depende de uma máquina abstrata, ele não supõe um sujeito nem um significante que já estejam presentes; mas ele lhes é conexo, e lhes dá a substância necessária. Eles argumentam ainda que são os agenciamentos de poder bastante particulares que impõem a significância e a subjetivação como sua forma de expressão determinada, em pressuposição recíproca com novos conteúdos: não há significância sem um agenciamento despótico, não há subjetivação sem um agenciamento autoritário, não há mixagem dos dois sem agenciamentos de poder que agem precisamente por significantes, e se exercem sobre almas ou sujeitos. São esses agenciamentos de poder, essas formações despóticas ou autoritárias que constituem ao mesmo tempo os meios de esmagar os outros e de se proteger de qualquer ameaça vinda de fora.

Por ser uma produção social, o rosto, ou melhor, a máquina abstrata de rostidade opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios. Desse modo, é necessário considerar:

- a) A relação do rosto com a máquina abstrata que o produz;
- b) A relação do rosto com os agenciamentos de poder que necessitam dessa produção social.

Deleuze e Guattari (2012) afirmam que o rosto é uma política. Logo, desfazer o rosto não é uma coisa à toa, pois o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo todo um conjunto de traços, traços de rostidade, que ele irá subsumir

e colocar a serviço da significância e da subjetivação. “Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino. Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro significante, sair do buraco negro da subjetividade”, defendem (DELEUZE; GUATARI, 2012 p.58).

4.1. A CONSTRUÇÃO DA EMPATIA

A empatia, o sentimento de identificação com outra pessoa, serve, conforme Nogueira (2010) para descrever as situações em que o espectador é levado para o interior da história, comungando em alto grau os dilemas, preocupações ou sentimentos das personagens. Este efeito pode ser alcançado, entre outros recursos, pelo uso do primeiro plano. É isto que encontramos em *Welcome*. A partir da decupagem do filme identificamos os enquadramentos em primeiro plano e as situações em que aparecem. Ao fazer um uso político da estética, o rosto do imigrante como intruso e ameaçador é desfeito, não à toa, mas com o objetivo de propiciar uma identificação entre personagem e espectador. Nogueira (2010) explica que uma cena de grande intensidade dramática tende a ser mostrada através de planos cada vez mais apertados, com o objetivo de aproximar mais e mais o espectador da personagem.

Para Edgar Morin, na obra *O cinema ou o homem imaginário* (1970), à medida que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. A projeção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se, não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres. Já na identificação, o sujeito, em vez de se projetar no outro mundo, absorve-o:

[...] projeção e identificação se encontram interligadas no seio de um complexo global. A mais banal ‘projeção’ sobre outrem – o “eu ponho-me no seu lugar” – é já uma identificação de mim com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo: esse outro tornou-se assimilável (MORIN, 1970, p. 106 e 107).

Segundo Morin (1981) é preciso haver condições de verossimilhança e de veridicidade que assegurem a comunicação com a realidade vivida, que as personagens participem por algum lado da humanidade cotidiana, mas é preciso também que o imaginário se eleve alguns degraus acima da vida cotidiana. Conforme Deleuze (2007) é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo. É preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo:

[...] É como se os três grandes temas girassem e formassem combinações: a personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função de fabulação); o cineasta deve atingir o que a personagem era “antes” e será “depois”, deve reunir o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro (a imagem-tempo direta); o devir do cineasta e de sua personagem já pertence a um povo, a uma comunidade, a uma minoria da qual praticam e libertam a expressão (o discurso indireto livre) (DELEUZE, 2007, p.186).

Conforme Deleuze (2007) a imagem visual mostra a estrutura de uma sociedade, sua situação, seus lugares e funções, as atitudes e papéis, as ações e reações dos indivíduos, em suma a forma e os conteúdos. Ela envolve também os atos de fala e pode nos fazer ver as lamentações dos pobres ou o grito dos revoltados. Mostra a condição de um ato de fala, suas consequências imediatas e até sua fonação. Mas o que ela atinge, assim, é a natureza de uma sociedade, a física social das ações e reações, a física mesma das palavras. Para ele, o ato de fala torna-se visível ao mesmo tempo que se faz ouvir, mas também a imagem visual torna-se legível, enquanto tal, enquanto imagem visual em que se insere o ato de fala enquanto componente.

Em *Welcome* imagem e fala dão a ver uma outra possibilidade de mostrar o imigrante, e isto começa logo no início do filme: na primeira cena temos uma senhora fazendo comida, em seguida o telefone toca e ela, com as mãos ocupadas, chama o filho para atender. Do outro lado da linha está Bilal, avisando o amigo Mirko, irmão de Mina, que está em Calais e irá embarcar para a Inglaterra no dia seguinte. Do plano médio que mostrava a casa e na sequência a cabine telefônica e os carros ao fundo, passamos para um primeiro plano do rosto de Bilal e

de suas mãos ao anotar o telefone celular de Mirko. Esta é a primeira imagem que temos dele: um jovem comum. Neste ponto, convém lembrar que, principalmente após os atentados de 11 de setembro, é possível pensar em uma tendência de apresentar o imigrante, principalmente árabe, no noticiário ou na ficção, em situações de câmera trêmula, com movimentos rápidos, que provocam uma sensação de instabilidade e imprevisibilidade.



Figura 4.1: Bilal ao telefone conversa com Mirko.





Figura 4.2: Distribuição de alimentos no porto.

Na Figura 4.2 temos o enquadramento privilegiado das mãos daqueles que distribuem e recebem alimentos no porto. Não conseguimos identificar quem são essas pessoas, o destaque é dado para a situação e não para quem a realiza. Na sequência, vemos Bilal entrar na fila da distribuição de alimentos. Ele anda lentamente até encontrar uma pessoa que ele reconheceu na fila – Zoran. No diálogo entre eles seus rostos recebem destaque, como mostra a Figura 4.3. Bilal se surpreende com a presença do amigo na França, uma vez que acreditava que ele já estivesse na Inglaterra. Zoran explica que mentiu para que a mãe não se preocupasse. Sayad (1998) argumenta que a edição de informações que os imigrantes compartilham com os familiares é fundamental para que a imigração funcione e se reproduza. Esta edição pode ter como motivação não somente a preocupação de Zoran (tranquilizar os familiares), mas pode estar carregada de vergonha por ter “falhado”.





Figura 4.3: Bilal e Zoran se encontram no porto.



Figura 4.4: identificação na retenção.

A Figura 4.4 apresenta o processo de rostificação de outras partes do corpo. Após serem descobertos escondidos em um caminhão, os imigrantes são detidos e fichados, suas digitais são registradas e sua mão recebe uma inscrição com tinta indelével. Em uma cena mais a frente no filme podemos identificar mais uma função para esta escritura: dias após a ser detido Bilal está na escola de natação e a inscrição ainda permanece em sua mão. Simon questiona do que se

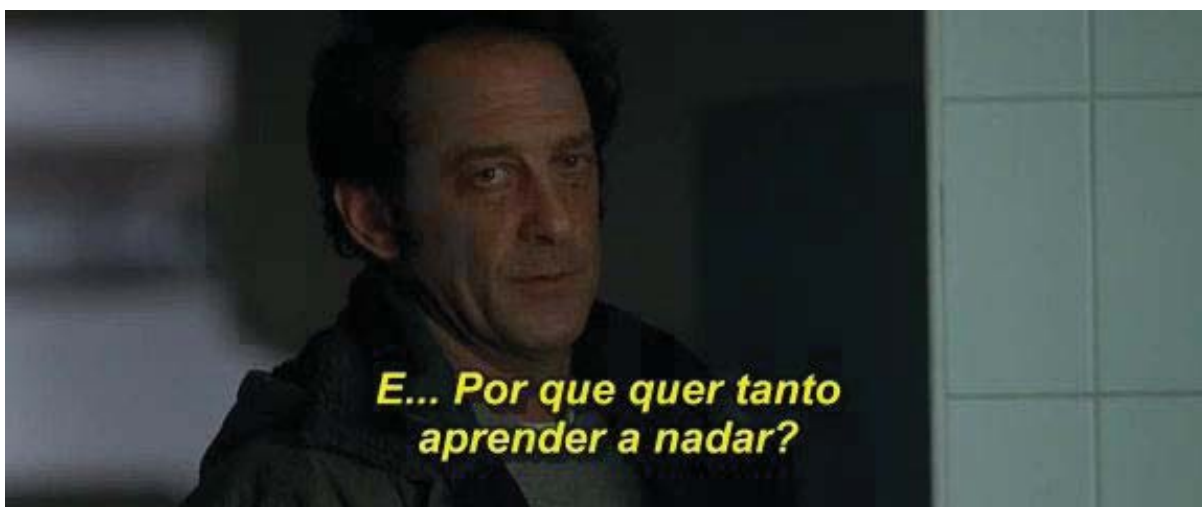
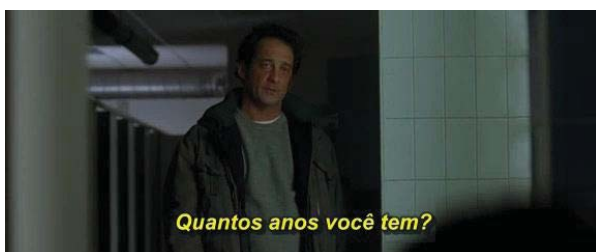
trata, e ele esconde a mão constrangido. É importante lembrar que identificar aqueles que não são como 'nós' é prática comum no intento de diferenciação. Durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, judeus e ciganos tinham sua liberdade de circulação restrita e quando eram autorizados a circular fora das zonas determinadas eram obrigados a portar insígnias que os identificassem.

Os policiais usam luvas de látex, equipamento de proteção individual comum aos trabalhadores da área de saúde, para evitar contaminações. Mas quais doenças contagiosas poderiam ter os imigrantes? Do que os policiais se protegem? Para Bauman (2005) os agentes de imigração, unidades de elite que ele ironicamente compara aos controladores de qualidade, se fazem necessários. Eles devem ficar em guarda na linha que separa a ordem do caos. Além disso:

Os imigrantes, e em particular os recém-chegados, exalam o odor opressivo do depósito de lixo que, em seus muitos disfarces, assombra as noites das potenciais vítimas da vulnerabilidade crescente. Para aqueles que os detratam e odeiam, os imigrantes encarnam – de modo visível, tangível, em carne e osso – o pressentimento inarticulado, mas pungente e doloroso, de sua própria condição de descartável. Fica-se tentado a dizer que, se não houvesse imigrantes batendo às portas, eles teriam de ser inventados... De fato, eles fornecem aos governos um “outro desviante” ideal, um alvo muito bem-vindo para “temas de campanha selecionados com esmero” (BAUMAN, 2005, p.73).

Em sentido complementar, Bauman (2009) argumenta que a onipresença de estrangeiros é um componente cotidiano da vida urbana. E esta onipresença é carregada de inquietação e uma fonte de ansiedade e agressividade latente e muitas vezes manifesta. Para ele, quanto mais o espaço e a distância se reduzem, maior é a importância que recebem; quanto mais é depreciado o espaço, menos protetora é a distância, e mais obsessivamente pessoas traçam e deslocam fronteiras. É, sobretudo, nas cidades que se observa essa furiosa atividade de traçar e deslocar fronteiras entre as pessoas. Com o isolamento as diferenças, reais ou imaginárias, se acentuam, pois não existe a possibilidade de conhecer e compartilhar as semelhanças, as proximidades. O isolamento é a função essencial da separação espacial. O isolamento reduz, diminui e comprime a visão do outro: as qualidades e circunstâncias individuais que tendem a se tornar bem visíveis graças à experiência acumulada do relacionamento diário raramente são vistas quando o intercâmbio define ou é proibido. A caracterização toma o lugar da intimidade

pessoal e as categorias legais que visam a subjugar a disparidade e permitir que seja desconsiderada tornam irrelevante a singularidade das pessoas e dos casos. É a convivência que nos permite distinguir um rosto na multidão. É esta convivência, ou melhor, o início dela que vemos nas imagens seguintes em que Simon e Bilal conversam após a aula e o professor questiona porque ele deseja aprender a nadar. É o conhecimento do outro, que só é possível com a convivência, com a proximidade, que o retira do lado dos desconhecidos, dos invasores. Como observa Bakhtin (1997) é somente na comunicação, na interação do homem com o homem que o homem revela-se para si e para o outro.



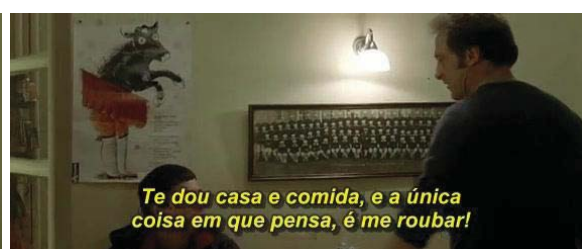


Figura 4.5: Conversas entre Simon e Bilal.



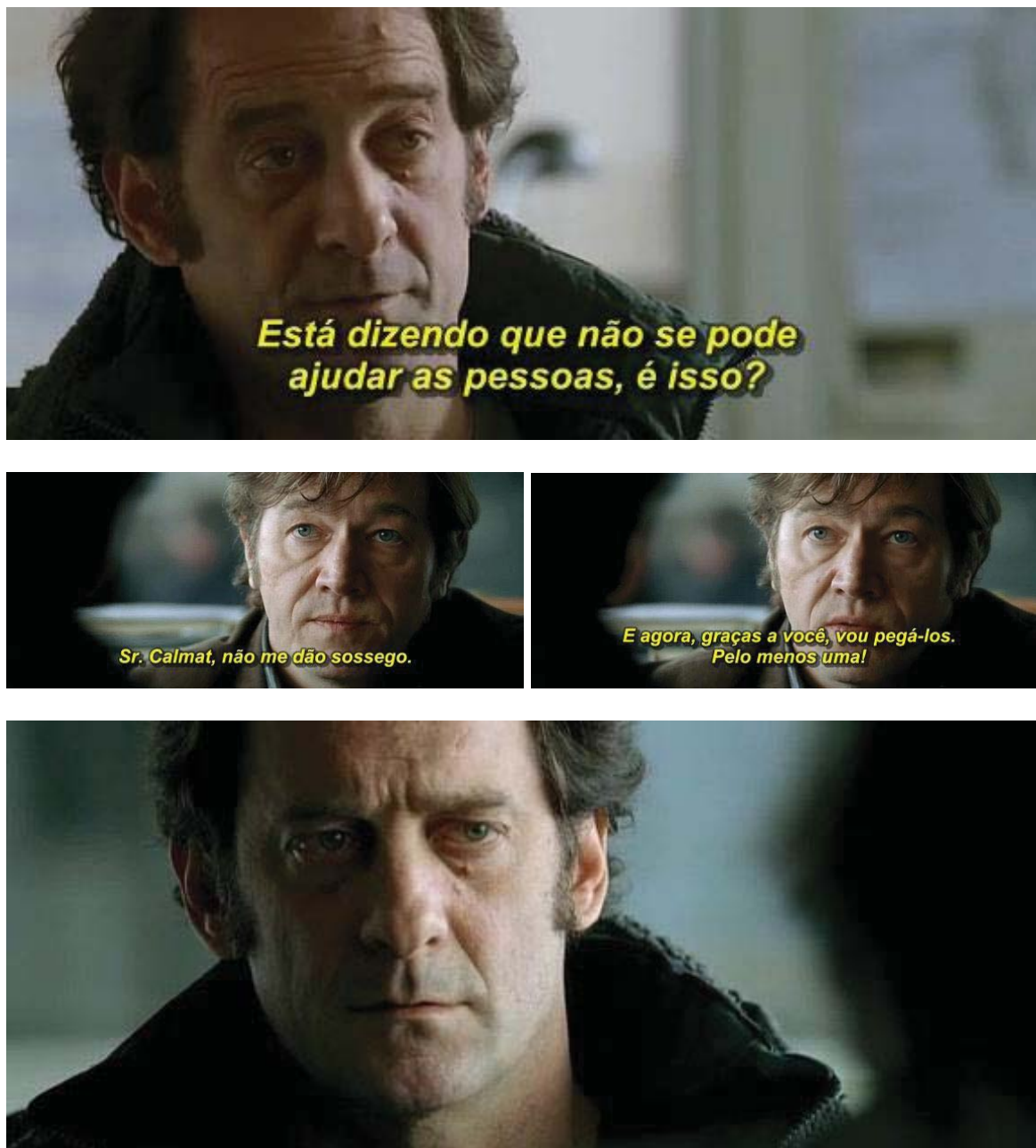


Figura 4.6: Simon é chamado para dar explicações.

Se por um lado é a convivência e a experiência acumulada que reduzem o medo do desconhecido, por outro, é preciso ter em mente que ela não é fácil de ser alcançada. A Figura 4.6 é do momento em que Simon está na delegacia para dar explicações por ter dado carona aos imigrantes. A fala do delegado representa a voz oficial, os imigrantes são apresentados como suspeitos, mas não há indicação de qual seria o delito por eles cometido. O delito do imigrante é ser imigrante, é ter a ousadia de querer para si o mesmo que queremos para nós. A surpresa e a indignação com a situação é demonstrada pela fala e pela expressão

facial de Simon, reforçada pelo enquadramento aproximado: testa franzida, sobrancelhas levantadas. Mais uma vez as observações de Bauman (1999) contribuem para a compreensão do tratamento dado aos imigrantes pelo Estado. Para ele na maior parte do tempo, a maioria dos poderes políticos não tem capacidade nem disposição para se engajar na luta contra as forças criminosas que, com frequência demasiada, controlam recursos que nenhum governo, sozinho e muitas vezes em conjunto, pode igualar. Por isso, os governos preferem dirigir a animosidade popular contra os pequenos crimes a se engajar em batalhas que com toda probabilidade prosseguirão por um tempo indeterminável e decerto consumirão recursos incalculáveis, mas que tendem virtualmente a serem perdidas. Criminalizar a imigração e elevar os imigrantes ao posto de “Inimigo Público Número 1” é bem mais oportuno e conveniente, mas, acima de tudo, menos incômodo. Com o auxílio midiático, os bairros periféricos, quase sempre habitados majoritariamente por imigrantes e separados do restante da cidade por uma fronteira invisível, porém intransponível, são apresentados como repletos de potenciais marginais, batedores de carteiras, preguiçosos e incivilizados. Do outro lado da fronteira, os cidadãos comuns são convocados a tomar partido, a cumprir seu papel fundamental na grande guerra pela lei e a ordem que os governos travam com muito vigor e publicidade, embora não sejam avessos a dividi-la com empresas privadas de segurança:

[...] Procurando em vão por outros escoadouros, mais adequados, os temores e ansiedades se despejam sobre alvos à mão e reemergem como o medo e a raiva populares dirigidos aos “estranhos que vivem nas redondezas”. A incerteza não pode ser difundida nem disseminada num confronto direto com a outra encarnação da extraterritorialidade: a elite global que flutua além do controle humano. Essa elite é poderosa demais para ser confrontada e desafiada de modo franco, mesmo que sua localização exata fosse conhecida (o que não é). Os refugiados, por outro lado, são um alvo bastante visível, e imóvel, para o excedente da angústia (BAUMAN, 2005, p.85).

Para Bauman (1999) o outro, que já se encontra por sua própria natureza, – lançado numa condição de forçada estranheza porque desconhecido, quando é afastado por fronteiras espaciais estritamente vigiadas, mantido a distância e impedindo de ter acesso comunicativo regular ou esporádico – é além disso mantido na categoria de estranho, efetivamente despojado da singularidade

individual, pessoal, a única que poderia impedir a estereotipagem e assim contrabalançar ou mitigar o impacto subjugador da lei – também da lei criminal. É preciso deixar claro ao imigrante que ele não é bem-vindo, e nisto reside uma das forças da sutileza utilizada por Lioret nas críticas e no uso dos primeiros planos, que jogam com a inteligência e a atenção do espectador, requisitando constantemente sua perspicácia e reflexão.

4.2 DISTANCIAMENTO E PROXIMIDADE

A Figura 4.7 nos lembra da cena em que a polícia chega ao apartamento de Simon pela manhã após a denúncia de um vizinho de que ele abriga imigrantes. Após a revista e alguns questionamentos os policiais saem do apartamento e fazem um aviso: “da próxima vez voltaremos mais cedo”. Quando começa a fechar a porta, a câmera acompanha o olhar de Simon que se dirige para o apartamento do vizinho que fez a denúncia e o que encontramos é uma porta fechada e um capacho. A análise desta cena é pertinente porque além de coincidir com o título do filme ela suscita uma série de observações. Antes disso, porém, cabe atentar novamente para a relação sutil com procedimentos adotados pela polícia e por cidadãos franceses durante a Segunda Guerra Mundial: era prática comum durante o período de ocupação, sob o governo colaboracionista de Vichy, a inspeção policial em residências para procurar judeus e o estímulo à delação. Essas práticas, atualmente, foram redirecionadas para os imigrantes.





Figura 4.7: A ironia do título.

O tapete apresenta a inscrição em inglês. A língua, de modo geral e em especial para os franceses, é um dos mais importantes fatores de identidade nacional. Embora a inscrição dê as boas-vindas a porta esta fechada, assim como estão as fronteiras do país historicamente local de asilo político. Para Marília Castro (2005) a ironia é um caso típico de discurso bivocal. Nela, a palavra tem duplo sentido: volta-se para o objeto do discurso como palavra comum e para um outro discurso. A consideração pelo discurso de um outro implica, na verdade, o reconhecimento do segundo contexto como meio do perceber o significado da ironia. A ironia faz um emprego ambíguo do discurso do outro, e põe em disputa o significado das palavras. Para ela o texto irônico pode ser entendido como a soma da unidade de enunciação do autor com a unidade de enunciação do outro; como o resultado de uma operação dedutiva de contradição ou contrariedade em que se recupera o elemento pressuposto como a verdadeira expressão da significação:

[...] ironizar é dizer algo diferente pelo enunciado e, portanto, remeter à enunciação, mas é também, e sobretudo, voltar-se contra a própria enunciação acrescentando-lhe uma ideia oposta e, ainda mais, no mesmo instante em que ela é enunciada. A mesma enunciação serve para dizer A e, simultaneamente, para dizer o seu contrário, devido ao valor argumentativo oposto das enunciações. É esse valor argumentativo que garante a instauração dos opostos (CASTRO, 2005, p.120).

É exatamente esta a operação feita pela cena: ela diz algo diferente pelo enunciado presente no tapete. Ela retoma o que nele está inscrito, mas com

uma ideia oposta. A peculiaridade da ironia é que, ao propor novos valores, ela não permite que os anteriores se apaguem: deixa-os coexistirem. Essa concomitância de valores opostos e, por vezes, inconciliáveis é sua marca, sua peculiaridade. A ironia presente nesta cena consegue apresentar um questionamento da realidade - quem é bem-vindo? É possível conciliar nosso discurso com nossa prática?



Figura 4.8: Proximidade.

Em nossa última imagem temos um exemplo de rostificação de objetos que não guardam nenhuma semelhança com o rosto. A cena retratada na imagem é do enterro de Bilal, no momento em que a câmera se aproxima das flores depositadas por Simon. A inscrição do apelido de Bilal na fita nos remete novamente a afirmação de Bauman (2005) é pela convivência que retiramos o outro do lado obscuro da fronteira, mas nos lembra também que: “enquanto tudo isso acontece à nossa porta, não podemos honestamente dizer o que nós, usando nossas ferramentas e recursos domésticos, podemos fazer para evitar a ruína” (BAUMAN, 2005, p.26). O fracasso do intento de Bilal e Simon pode ser entendido como um aceno de Lioret no sentido de demonstrar a incapacidade das ações individuais diante do ‘problema’ da imigração. Não há como um indivíduo ou um grupo de

indivíduos fazer frente a massa de milhões de pessoas que são diariamente expulsas de suas casas seja pela fome, miséria ou guerras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O homem oferece ficções onde o mundo carece de fascínio.

Luís Nogueira

Ao longo desta pesquisa analisamos a forma como *Welcome* apresenta os diferentes aspectos que envolvem a imigração. Por meio de um uso político da estética cinematográfica Lioret afasta o imigrante dos adjetivos negativos comumente a ele vinculados e enseja novas possibilidades de mostrar o imigrante não como uma ameaça, mas como um indivíduo com desejos e anseios, medos e angústias inerentes a qualquer ser humano. Ainda que o cinema seja uma ficção é preciso lembrar que suas narrativas fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades contemporâneas. Morin (1970) defende que a força de participação do cinema pode levar a uma identificação com os desconhecidos, os ignorados, os desprezados ou mesmo os odiados da vida cotidiana. Em *Welcome* esta identificação entre espectador e personagem ultrapassou as salas de cinema e resultou em desdobramentos concretos na vida real.

Para Bystrina (1990), aquilo que no mundo circundante nos parece estranho e aterrado procuramos assimilar constituindo uma segunda realidade, a cultura. Nela, o que antes era considerado estranho perde o seu caráter terrível e pode vir a ser assumido sob nova forma. Através de uma representação incomum e surpreendente, através da transformação, da invenção e da deformação, os homens tentam chegar a uma superação daquilo que os atemorizava. O cinema congrega uma proximidade visual com o mundo circundante e uma possibilidade de superação imaginária das oposições do mundo. Em *Welcome* a oposição entre cidadão local e imigrante é superada por meio da identificação. Pela convivência eles deixam de ser adversários, não ficam em lados opostos.

Como lembra Stam (2003) os primórdios do cinema coincidiram com o apogeu do imperialismo e os principais países produtores de filmes do período

mudo – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também “aconteciam” de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. O cinema dominante falou pelos “vencedores” da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. As representações programaticamente negativas das colônias ajudavam a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista.

Além disso, o cinema eurocolonial mapeou a história não somente para as audiências domésticas, mas para o mundo inteiro. Os espectadores das colônias foram estimulados a se identificar com seus opressores, o que produziu uma batalha de imaginários nacionais no interior de um espectador colonial fissurado. Para o espectador europeu, portanto, a experiência cinematográfica promovia uma gratificante sensação de pertencimento nacional e imperial, mas, para o colonizado, o cinema deflagrava uma sensação de extrema ambivalência, mesclando a identificação provocada pela narrativa cinematográfica com um intenso ressentimento.

Conforme observa Nogueira (2010), o espectador acabará por se identificar sempre, em alguma medida, com a câmara e com aquilo que ela mostra. Por isso, a importância de uma diversidade de personagens e histórias. Para ele, em um filme de ficção a escolha dos planos se revela possível a partir do momento em que se avalia e entende o seu relevo dramático e a pertinência narrativa. A opção por um ou outro plano traz em si a escolha por qual informação privilegiar, que emoção transmitir. Desse modo, a forma como vemos e lemos as imagens cinematográficas é, em grande medida – e para além da cultura e rotinas visuais do espectador - , o resultado das opções do realizador no que respeita à escolha e organização dos planos.

Na criação cinematográfica, existem alguns aspectos que se revelam decisivos e remetem, de algum modo, para a questão da cultura visual. De acordo com Nogueira (2010) uma questão genérica de inegável relevância, talvez a mais incontornável de todas: o que se filma? Tal questionamento se desdobra, expande e aprofunda em um outro: o que se mostra? Em *Welcome* o que se filma é a imigração, e o que se mostra é uma perspectiva que não encontra espaço no

cotidiano dos noticiários e das representações estereotipadas dos imigrantes, costumeiramente aproximada da delinquência, da ameaça, do terrorismo. Em *Welcome* o que se mostra é a França, o país da igualdade, liberdade e fraternidade, com uma política imigratória repressiva e próxima de práticas nazistas, que vê os partidos de extrema direita, assumidamente xenófobos, ganharem cada vez mais espaço nas urnas. O que se mostra são pessoas tentando proporcionar aos imigrantes um pouco de dignidade, mas acuadas por pessoas que podem delatá-las, por policiais que são pressionados a prendê-las e por uma lei que pode puni-las. *Welcome* mostra também o imigrante como um indivíduo, com sentimentos, ideias, desejos, frustrações, semelhantes a qualquer outra pessoa, porém, para perceber isso é preciso conviver, dividir o mesmo espaço físico, como fazem Simon e Bilal. Ao colocá-lo em primeiro plano e em plano de igualdade com o cidadão francês, o filme possibilita a individualização, a afetividade e encadeia um sentimento de proximidade. Ao desfazer um rosto ameaçador Lioret desfaz uma série de associações que o acompanham.

Neste sentido, é importante lembrar das possibilidades engendradas pelo cinema como meio de comunicação de massa e de apropriação coletiva. Somente nas três primeiras semanas de exibição na França o filme alcançou um público superior a um milhão de espectadores e nos meses seguintes percorreu diversos outros países. Além disso, é necessário se atentar para a especificidade da audiência cinematográfica: diante de um filme, em uma sala de cinema, nossa atenção está toda concentrada no que é projetado na tela, não compartilhamos o olhar nem a atenção com outras atividades. Há uma entrega àquelas imagens e sons e ao que eles nos contam. É esta experiência originária – a de ver o filme, de se surpreender e emocionar com o que é mostrado que ainda permanece, mesmo se o que é apresentado for conhecido. Esta é a magia do cinema, conforme observa Morin (1980): filmar e projetar como espetáculo o que não é espetáculo: a vida cotidiana, enriquecida e adensada com algo que na realidade é impossível: um tempo dotado de várias velocidades. O tempo no cinema está submetido a estranhas compressões ou alongamentos. No cinema “os filmes dilatam ou demoram momentos intensos que atravessam, como raios, a vida real”.

O cinema também pode dar a ver o que rotineiramente é ignorado, marginalizado. Embora nosso trabalho se concentre no imigrante, acreditamos que as estratégias estéticas utilizadas em *Welcome* podem ser reproduzidas em diversos

contextos, referentes a outros grupos que historicamente são discriminados e não detêm o controle sobre como suas histórias serão contadas. Como argumentam Shohat e Stam (2006), nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massas, a luta por representação tem correspondência com a esfera política. Ao dar espaço para que as múltiplas vozes da vida social sejam reproduzidas na cena fílmica *Lioret* contribui não somente para as discussões da temática abordada no filme, mas também para outras possibilidades de se fazer cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACNUR. **Manual de procedimentos e critérios para a determinação da condição de refugiado**. Genebra, 2011. Disponível em: <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/Documentos/portugues/Publicacoes/2013/Manual_de_procedimentos_e_criterios_para_a_determinacao_da_condicao_de_refugiado.pdf?view=1> Acesso em: 27 nov. 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGIER, Michel. **Le couloir des exilés: être étranger dans un monde commun**. Broissieux: Éditions du Croquant, 2011.

ANISTIA INTERNACIONAL. **Informe 2013: o estado dos direitos humanos no mundo**. Disponível em: <http://files.amnesty.org/air13/AmnestyInternational_AnnualReport2013_complete_br-pt.pdf> Acesso em: 16 nov. 2013.

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter [et al]. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BYSTRINA, Ivan. **Semiótica da cultura: alguns conceitos semióticos e suas fontes**. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/viewdownload/21-bystrina-ivan/65-alguns-conceitos-semioticos-e-suas-fontes.html>> Acesso em: 17 out. 2013.

_____. **Tópicos da Semiótica da Cultura**. (Pré Print). São Paulo: CISC-PUC São Paulo, 1995.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: Brait, Beth (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

CASTRO, Maria Lília Dias de. **A dialogia e os efeitos de sentido irônicos**. IN: Bakhtin, dialogismo e construção de sentido. Org: Beth Brait. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

Code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile. Disponível em: <<http://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000006335286&cidTexte=LEGITEXT000006070158&dateTexte=20111110&oldAction=rechCodeArticle>> Acesso em: 01 nov. 2013.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 2012.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, L. John. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

Eric BESSON ouvre le grand débat sur l'identité nationale. Disponível em: <<http://www.immigration.interieur.gouv.fr/Archives/Les-archives-du-Cabinet-de-M.-Eric-Besson-2009-2010/Les-actualites-du-Cabinet-de-M.-Eric-Besson-2009-2010/Novembre-2009/Eric-BESSON-ouvre-le-grand-debat-sur-l-identite-nationale>> Acesso em: 15 set. 2010.

FRÓES, Lucia. ONGs pedem fim de lei que pune solidariedade. Disponível em: <http://www1.rfi.fr/actubr/articles/113/article_14053.asp> Acesso em: 01 nov. 2013.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Comunicação e identificação**: ressonâncias no jornalismo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

INSEE. Étranger – Immigrés. Disponível em: <<http://www.insee.fr/fr/ffc/tef/tef2012/T12F037/T12F037.pdf>> Acesso em: 02 nov. 2013.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KRACAUER, Sigfried. **O ornamento da massa**: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Le ministère de l'Immigration et de l'Identité nationale : « Un danger pour l'unité de la nation ». Le magazine.info. disponível em: <<http://www.lemagazine.info/?Le-ministere-de-l-Immigration-et> > Acesso em: 21 out 2013.

Les immigrés en France: une situation qui évolue. Disponível em: <http://www.insee.fr/fr/ffc/docs_ffc/ip1042.pdf> Acesso em: 15 set. 2010.

MEZZADRA, Sandro. **Derecho de fuga**: migraciones, ciudadanía y globalización. Traficantes de sueños, Madrid: 2005.

MEMMI, Albert. **O racismo**. Lisboa: Caminho, 1993.

MIGREUROP. **Atlas des migrants en Europe**. Géographie critique des politiques migratoires européenne. Paris, Armand Collin: 2012. Disponível em: <<http://www.migreurop.org/article2271.html?lang=fr> > Acesso em: 01 nov. 2013.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2007.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema III**: planificação e montagem. Covilhã: LabCom Books, 2010. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manuais_III_planificacao_e_montagem.pdf> Acesso em: 22 jan. 2013.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAYAD. Abdelmalek. **Imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

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

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

VINCENT, Elise. Monique, 62 ans: "Un matin, on frappe à la porte, c'est la police aux frontières". Le Monde, Paris, set. 2012. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/09/28/un-matin-on-frappe-a-la-porte-c-est-la-police-aux-frontieres_1767178_3224.html> Acesso em: 15 nov. 2013.

VILELA, Eugénia. **Silêncios Tangíveis**: Corpo resistência e testemunhos nos espaços contemporâneos do abandono. Porto: Edições Afrontamento, 2007.

WIEVIORKA, Michel. **Le racisme**: une introduction. Paris: La Découverte, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença. In: In: SILVA, Tomás Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

WELCOME. Diretor: Philippe Lioret. França: Imovision, 2009. DVD (110 min), color, língua original: francês.

ANEXOS

ANEXO A
DVD Welcome



DVD disponível somente em material impresso