

A REALIDADE DA FICÇÃO E A SOFISTICAÇÃO DO LUGAR-COMUM CONFLITOS CIVIS, MISÉRIA E VIOLÊNCIA EM LUGAR NENHUM NA ÁFRICA

Michelle dos SANTOS

Universidade Estadual de Goiás, UnU Formosa

E-mail:michelle.santos0803@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação tento discutir a relação entre a verdade factual e a verdade das histórias (narrativas), a herança do colonialismo e as relações do europeu com o Terceiro Mundo. Para tanto, partirei dos filmes *Minha Terra*, *África* e *Chocolat* de Claire Denis, e *Johnny MadDog* de Jean-StéphaneSauvaire. Qual o valor epistemológico dessas narrativas sobre a África cristalizadas em filmes de ficção? Será que elas têm alguma realidade? Segundo o renomado historiador Marc Ferro, o filme, seja ele documentário ou ficção, quando compreendido em associação com o mundo que o produziu, pode prestar testemunhos da realidade representada. O filme de Sauvaire é sobre crianças soldados: Jonny é uma delas. Tema que também aparece em *White Material*, onde Maria Vial e sua família de brancos habitam um mundo árido, marcado por tensões. Embora os temas elencados no título: conflitos civis, miséria e violência sejam recorrentes nas imagens que construímos e divulgamos sobre o continente africano, é importante ressaltar que eles aparecem nessas películas de modo mais complexo, sem recair em sentimentalismos piegas, redenções reconfortantes e catárticas. Os diretores franceses parecem inquietos diante dos choques entre um passado de exploração e um presente de “acerto de contas” (de não esquecimento).

Palavras-chave: África; Cinema; Claire Denis; Colonialismo e Descolonização.

Claire Denis é uma diretora francesa, criada na África Ocidental (Burkina Faso, Somália, Senegal e Camarões), local onde seu pai, um oficial do Império francês, também saciava sua curiosidade por geografia. Fato este que levava a família a se deslocar repetidamente. Retornou à Paris apenas aos 13 anos, com a mãe e a irmã, um país que lhe parecia estranho, apesar de sua nacionalidade. Denis chegou a estudar economia, mas abandonou o curso para formar-se, enfim, em cinema no prestigiado Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, área em que se realizou profissionalmente e que desde 2002 atua como professora na Suíça. Trabalhou como assistente de direção com cineastas destacados, como Wim Wenders, até tornar-se ela mesma uma artista talentosa e reconhecida no mundo da cinefilia por sua *mise-en-scène* vigorosa. Esses dados biográficos nos dão claros indícios sobre o motivo de seu interesse pelo colonialismo e pelo pós-colonialismo em *Chocolat* (1988) e em *Minha Terra África* (*White Material*, 2009).

O objetivo desta comunicação é, assim, dar a conhecer tais obras de Claire Danis, incitando o diálogo sobre o tema e a técnica da diretora, o que resultará numa contribuição modesta a um universo de reflexões que abrangido colonialismo e suas repercussões pós-independência, às questões raciais, étnicas e culturais, à violência e à guerra civil.

Além da atenção dada aos títulos de seus longas, outra constante em seu *modus operandi* é a imensa ênfase na pós-produção, na montagem. Não à toa ela é distinguida pelo processo de filmagem rápida e edição lenta. Muitas vezes suas cenas são organizadas em ordem diferente daquela definida anteriormente no *script*. Claire Denistransitou por um vasto campo de gêneros, do horror do vampirismo moderno em Paris vislumbrado em *Desejo e Obsessão* (*TroubleEvery Day*, 2001), ao romance e ao drama presentes em *Friday Night* (2002).

Dona de um estilo autêntico, ela começou a dirigir longas-metragens no final da década de 1980. Estreou justamente com *Chocolat*, aos 40 anos de idade, obra em que características autobiográficas se somam à história e à imaginação criando cenas poderosamente emocionais. O título refere-se ao mesmo tempo a uma expressão racista usada para denominar pessoas de pele negra, a exportação de cacau da África para a Europa por meio de um sistema de escravos. Além disso, em 1950, a expressão francesa *être chocolat* significava ‘ser enganado’ (assim, ‘ser negro’ é ‘ser enganado’). Trata-se de uma história que se passa em um posto avançado de Camarões na segunda metade da década de 1950. Vale lembrar com um recuo temporal que, no século XIX, o comércio de escravos transatlântico atraiu o interesse de franceses, ingleses e alemães, que lutaram pelo controle do lugar, que acabou se tornando um protetorado alemão de 1884 até a derrota de Guilherme II na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). As potências vitoriosas, França e Grã-Bretanha, dividiram então Camarões em duas colônias em 1922. Mas, ao final da Segunda Guerra Mundial, as duas potências prometeram dar autogoverno aos camaroneses. Estes, no entanto, só conquistaram sua independência e se unificaram no começo da década de 1960.

Apenas *Desejo e Obsessão* e *Minha Terra África* – Denis co-escreveu o roteiro com Marie Ndiaye, uma romancista franco-senegalesa – foram lançados no Brasil. O segundo, que nos interessa de perto, narra a história de uma mulher corajosa e teimosa, Maria Vial (Isabelle Huppert), que se nos apresenta imprudente, pois não quer perceber que o país africano em que ela vive e trabalha está em guerra, afundado na violência e no medo. Ela acha que não será atingida, que pode se defender. Conduz-se ainda pela ideia de que conhece tudo e todos por ali, que essa ‘proximidade’ a protege, e que a situação atribulada passará com ela incólume.

Trata-se de uma agricultora, concentrada em suas atividades no cultivo de café, apegada à terra de sua família e a seu estilo de vida. Foi levada para lá pelo ex-sogro. Dada à natureza rural de sua ocupação, ela está profundamente atrelada à colheita e aos ciclos de produção, e vê enormes dificuldades em ‘abandonar’ a propriedade, mesmo em tal situação adversa. Seu lema poderia ser resumido na seguinte afirmação: Eu moro aqui, eu pertencço a esse lugar, essa terra é minha, não sou uma estranha. Mas, ao fim, ela é um *material branco*. Seria a protagonista uma metáfora da dificuldade dos franceses de abrirem mão, de se desprenderem de suas colônias? Nesse sentido Michael Pollak é esclarecedor,

Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo. Aqui estou me referindo ao exemplo de certos europeus com origens rias (sic.) colônias. A memória da África, seja dos Camarões ou do Congo, pode fazer parte da herança da família com tanta força que se transforma praticamente em sentimento de pertencimento. Outro exemplo seria o da segunda geração dos *piedsnoirs* na França, que na verdade nem chegaram a nascer na Argélia, mas entre os quais a lembrança argelina foi mantida de tal maneira que o lugar se tornou formador da memória¹.

Esquivando-se de fazer um filme de época, e decidida a trabalhar com a atriz Isabelle Huppert, Claire Denis criou uma história contemporânea na África, inspirada nas notícias que saíam nos jornais e na TV sobre a guerra civil na Costa do Marfim (2002-2007) e a expulsão de agricultores franceses².

¹POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://reviravoltadesign.com/080929_raiaviva/info/wp-gz/wp-content/uploads/2006/12/memoria_e_identidade_social.pdf>. Acesso em: 19 set. 2012.

² INTERVIEW Claire Denis. *The A.V. Club*, EUA, 2010. Disponível em: <<http://www.avclub.com/articles/claire-denis,47960/>>. Acesso em: 19 set. 2012.

White Material, título original da obra, diz respeito a objetos pertencentes aos (pós)colonizadores franceses e, em última análise, a eles mesmos. O filme fala de não pertencimento e do desejo de pertencer, Maria Vial tem a posse da terra, mas ela não é sua.

A situação de seu filho com André Vial (Christophe Lambert) – que, logo percebemos, casou-se novamente com uma africana, com quem teve um segundo menino – ainda é mais dramática. Ela pode ser ilustrada em duas frases do prefeito, Chérif (William Nadylam), do lugarejo onde os Vial transitam: “Seu filho nasceu aqui, mas esta não é a sua terra”, e ainda “Cabelos loiros demais trazem azar; seus olhos azuis são problemáticos. É algo que desejamos destruir”. Os brancos são os colonizadores, o branco é a cor da colonização, podem eles pertencer à África negra, ao se fixarem ou nascerem lá?

O jovem Manuel (Nicolas Duvauchelle), claramente desorientado, após se livrar dos cabelos claros ao raspar a cabeça, se junta de modo eufórico a marcha das crianças negras e rebeldes, e ajuda a saquear a própria casa e sua dispensa, repleta de materiais brancos: geleias, biscoitos, e todo o tipo de produtos e luxos a que essas pessoas não tinham acesso. Seus bens são os despojos legítimos da guerra revolucionária nativa. O exército regular, por seu turno, está se preparando para restabelecer a ordem no país, para limpá-lo de toda a escória, e essa obstinação passará pela fazenda dos Vial. Vemos que Chérif, nesse caso, faz questão de se livrar dos brancos com sua milícia mais para se apossar da terra, do que para punir a condescendência desses em relação ao lendário Boxeador (Isaach De Bankole), líder dos rebeldes.

Nessa relação entre coisas brancas e negras, um plano subjetivo, no prólogo da película, adentra a casa dos colonos e ilumina com uma lanterna vasos, máscaras, quadros africanos, que a decoram. Mas os negros também fetichizam e projetam seu misticismo nos objetos que apropriam dos brancos³. O fascínio, a atração, a valoração e a atribuição de novos sentidos e usos de materiais ocorrem dos dois lados.

Todos os empregados da fazenda são negros. Mas, agora, em meio ao colapso, eles se insubordinam, abandonam a fazenda, cobram pedágios, agem com violência e ressentimento contra os brancos. O fato é que nenhum dos lados envolvidos no conflito gosta deles. O rádio é usado pelos rebeldes para a propaganda política, bem ao estilo do que ocorreu em Ruanda, e para insuflar as pessoas contra os colonos, responsabilizados pelas mazelas da maior parte dos negros desse país sem nome, aparentemente uma ex-colônia francesa. Diz o locutor rebelde, com uma canção de *reggae* ao fundo: “A festa acabou para os brancos”.

Maria, contudo, parece não entender os motivos da guerra, para ela, esse estado de coisas funciona, não há nada para ser transformado, não há o que se opor. Aliás, ela não se lamenta em qualquer direção – política ou privada – ao longo de todo o filme. “Sua relação com “o mundo” parece bastante amigável, já “o mundo” não lhe parece caloroso”⁴. A ameaça vem de todos os lados, mas Maria a ignora. Está presente na banheira suja, na cabeça de bode decepada na cesta de café, e, principalmente, no fato de que o líder da resistência se abriga em sua fazenda. Isso não significa que ela assume uma posição política no filme, ao contrário. Ela também não lança um olhar humanista sobre toda aquela situação de barbárie e sangue, característica recorrente em filmes europeus ou norte-americanos que tratem de guerra civil.

A Atmosfera predominante é tensa: acompanhamos, assim, a calma silenciosa e falsa em planos abertos e câmera na mão, nos quais não conseguimos visualizar o perigo, apenas senti-

³ ANDRADE, Fábio. Minha Terra, África (*White Material*), de Claire Denis (França, 2009). Matéria em movimento. *Cinética: cinema e crítica*, Brasil, out. 2009. Em cartaz. Disponível em: <<http://www.revistacinética.com.br/whitematerial.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2012.

⁴ GOMES, Pedro Henrique. Minha Terra, África. *Tudo é crítica*, Brasil, dez. 2010. Disponível em: <<http://tudoecritica.com.br/?p=403>>. Acesso em: 25 dez. 2011.

lo. O ambiente quente e selvagem acaba por evidenciar o tempo todo a fragilidade do corpo humano. *White Material* é uma narrativa mais fragmentada e com mais movimentos de câmera que *Chocolat*.

A história se passa em um país sem nome, a diretora trabalha assim com referências similares que circulam amplamente nas notícias e nas imagens sobre o continente que chegam até nós: miséria, abandono, conflitos tribais e separatistas, crianças soldados, refugiados, proteção e resgate de estrangeiros. Vemos o que significa uma guerra civil, onde as leis são suspensas e não há limites para os acertos de conta e para a brutalidade entre os lados em disputa. A sociedade sofre assim uma ruptura profunda, é virada pelo avesso.

Finalmente, Maria Vial mata o ex-sogro, culpabilizando-o de toda a tragédia que se abateu sobre a família (André e Manuel foram assassinados e a fazenda incendiada), afinal, foi ele quem começou toda a história da protagonista naquela fazenda africana, levando-a para lá, em suas palavras, “esperando que eu fosse cuidar da casa”. A cena pode ser lida ainda como uma tentativa de expiar nele sua própria culpa.

Nas filmagens de *Chocolat*, seu filme anterior sobre o tema, os atores algumas vezes são posicionados como para fotografias, dada a lentidão dos movimentos de câmera e de suas ações.

Os rostos e corpos dos personagens são o seu foco, mesmo quando não recorre a *close-ups* e planos-detalhe. O espaço, a paisagem e o vasto silêncio interagem com eles e os marcam profundamente, com planos abertos e gerais. Não há uma trilha sonora tradicional, os sons predominantes são os diegéticos ou dos próprios diálogos.

Chocolaté estruturado, sobretudo, em um longo *flashback* de uma mulher branca em visita ao Camarões contemporâneo. Seu nome é France (Cecile Ducasse/Mireille Perrier), ela é filha de Marc Dalens (François Cluzet), que foi Capitão do Exército francês e Aimée Dalens (Giulia Boschi). Suas lembranças mais fortes giram em torno de sua infância e do convívio com Protée (Isaach De Bankolé), um belo, disciplinado e estoico africano que serve a família no interior da casa. Assim, é por meio dos olhos dessa criança, e das reminiscências da futura adulta que vislumbramos a experiência colonial.

Há duas temáticas centrais na narrativa. A primeira, mais evidente, é assinalada pelas as relações de poder entre europeus e africanos. A segunda, a relação do indivíduo com o mundo natural: o lugar do indivíduo no espaço e sua relação com a natureza.

A questão é que europeus e africanos estabelecem relações diferentes com o mundo natural. Os europeus nos parecem intimidados, oprimidos pela natureza. A única personagem branca que mantém uma relação diferente com a natureza é France. A comida também é um tema importante em *Chocolat*. Se em uma cena a menina devora uma torrada com formigas vivas preparada por Protée, em outra ela se diz enojada e demonstra uma enorme repulsa quando o criado come um inseto vivo na mesa de jantar. Diante dessa reação, ele expressa que sabe que encarnou ali, naquele momento, o papel de nativo repugnante. É importante observar que France possui um mundo secreto, ao qual os pais não tem acesso. Ela não é estrangeira como eles. Ela vive no meio, na zona limítrofe entre a cultura europeia e a cultura africana. Cultura francesa, para sermos mais precisos. Ela chega a sair com Protée para caçar a hiena, de madrugada.

Na maior parte do filme, as relações sexuais, de poder e de desejo, se desenvolvem não no campo verbal, mas no campo do visível. O que os personagens não ousam dizer, a câmera de Denis insiste em mostrar. O ritmo do filme é lírico, temos que ficar atentos ao não-dito, a observação silenciosa (especialmente de Protée e France) e aos pequenos gestos e movimentos.

Em *Chocolat*, a casa, como uma habitação colonial, é demarcada em espaços raciais: o dos serviços negros e o da família francesa e seus convidados brancos. Mas isso não significa que não haja trânsito. A exposição dos negros é constante, ao comerem, ao tomarem banho, ao se

arrumarem, enquanto Aimée exige que sua intimidade seja respeitada, os símbolos disso, são o seu quarto e o seu banheiro, já que a sala de jantar, por exemplo, é um espaço no qual as raças ainda se misturam. Aimée também vai à cozinha, à dispensa. Ela até trabalha na horta. O personagem-perturbador de Luc Segalen (Jean-Claude Adelin) evidencia que esses espaços são bem diferentes e separados, mas, simultaneamente, ao transitar livremente entre eles, incomoda pessoas dos dois grupos.

Aliás, o pouso de emergência do avião que deixa cinco europeus e uma empregada africana na propriedade dos Dalens, bem como a subsequente intrusão de Luc é um fato crucial na trama. Enquanto esperam o avião ser consertado e uma pista de pouso ser aberta em Mindif, conhecemos, por exemplo, Joseph Delpich, um colono e plantador de café arrogante e racista, que toma uma negra serviçal como sua amante e rouba restos de comida da casa para alimentá-la, longe das vistas de todos. Alguns desses personagens insistem em desdenhar da África (fauna e flora, calor, carências em infraestrutura) e de sua gente (ignorante, rebelde, incompetente), enquanto o próprio anfitrião é considerado um romântico, por gostar da terra, e devota-lhe admiração. No entanto, o administrador não se revela uma figura ingênua e patética, alheia a todos os imensos desdobramentos do empreendimento colonial, tanto que em uma conversa com Luc na varanda, ele diz que um dia os franceses seriam expulsos dali. O barulho insistente do gerador esforçando-se para sustentar a luz na penumbra africana é o paralelo de seu esforço, ou do esforço que ele representa, de dominar aquele vasto e muitas vezes hostil território.

Antes de tudo, ele acredita no trabalho que faz. Acredita que tem de dar o melhor de si e cumprir suas responsabilidades. Ele é o funcionário que se esforça para realizar com esmero seu trabalho. Ao mesmo tempo, ele consegue se aproximar dos africanos, da cultura africana. Mas não consegue apreender a barbárie do empreendimento colonial. A atitude dele é paternalista. Quanto aos aviadores, a questão não é apenas que eles não entendem a África. Eles não estão preocupados em entender, por isso nem se esforçam para tal. Porque, ao contrário dos outros, eles não se fixam. Estão sempre de passagem. São aventureiros. A posição deles é de quem está acima (literal e metaforicamente). Eles são aqueles que não se prendem a um lugar, estão sempre de passagem.

De toda sorte, podemos concluir, que o que todos esses hóspedes têm em comum é o fato de que não compreendem a África. Isso fica patente quando o plantador tenta oferecer dinheiro para o líder muçulmano, deixando Aimée envergonhadíssima.

O personagem do ex-seminarista representa o europeu que tenta se aproximar dos africanos, se por numa mesma posição que eles. Ele é aquele que está convencido de que entende o que realmente acontece, que acredita que compreende as relações de poder. Ele critica Protée porque o empregado seria alienado, totalmente submisso. O que ele não percebe é: Protée não age daquela forma porque não é capaz de compreender o que se passa. Pelo contrário, Protée é analfabeto e tem uma visão claríssima do que ocorre. A questão é que ele não consegue encontrar uma alternativa, por isso se submete. E quando ele rejeita a patroa, ele não o faz por medo. Naquele momento, está afirmando sua dignidade. Ele está dizendo a ela: você não pode me ter, não é porque eu sou seu empregado que você pode me ter.

Protée percebe a falta de sinceridade nos atos do ex-seminarista. Não estamos dizendo que Luc seja um hipócrita. Ele pode ser. Mas preferimos pensar que ele é um ingênuo, que acha que percebe o que se passa, mas na verdade não percebe. E o problema dele talvez não seja nem tanto a arrogância, mas antes o fato de que não alcança que não é possível sair da sua posição de europeu. Não importa as renúncias que ele faça, ele continuará em uma posição privilegiada. Protée não suporta que o ex-seminarista tente viver como africano e não perceba que continua em um lugar privilegiado. Porque Luc Segalen só rompe parcialmente. Ele não faz escolha radical. Está sempre indo e vindo entre os mundos.

A narrativa apresenta uma constelação de tipos, em certa medida. Tipos que ilustram a diversidade de atitudes do europeu na África e em relação aos africanos.

Claire Denis também nos mostra o ônus de ser uma minoria branca, num país de negros: Aimée tem que conviver com a solidão e o tédio; France não brinca e nem estuda com os africanos de sua idade. A menina poderia muito bem estudar na escola de crianças negras e brincar com elas. Isso não acontece porque os pais têm um compromisso com o projeto colonial. Não é possível pelas posições que os pais ocupam. Mas só por isso. Então, talvez existam espectadores que não encarem o fato como um ônus. Porque eles estão contribuindo para reprodução disso tudo. Estão arcando com o peso de suas escolhas.

Essa fronteira estabelecida pelo colonialismo – e simultaneamente as suas transgressões e a aspiração em transgredir – é tão importante para a compreensão do filme, que, logo em seu início, a pequena France pula a janela de seu quarto no casarão para ficar na área dos criados africanos. Mas, ao tratar a atitude da menina como uma espécie de violação, uma nativa tenta amedrontá-la (em tom de brincadeira), dizendo que, como castigo, ela ficará negra, o que causará a ira do pai. De todo modo, a preocupação da criada não era com France, mas com o pai dela. A criada sabia que a menina não deveria ficar andando por ali, porque o pai a proibira.

Após Luc explicitar a atração entre o criado e sua patroa, ela tenta uma aproximação física. Mas, Protée, embora envolvido nesse jogo de desejo, a rejeita, pois está bastante consciente de que tal anseio sexual é informado, fabricado e explorado pelo colonialismo em sua faceta cotidiana, ele jamais seria um parceiro igual. Nessa ocasião, ele não se curva a sua vontade; ainda consegue fazer escolhas dentro de condições terrivelmente opressivas. E note que quando ela se aproxima dele, ela está sentada no chão (como uma africana) e ele está em pé. Naquele momento, a relação está invertida. Ela se entrega ao desejo, se submete, está aos pés de Protée (literalmente). E ele a rejeita. E a rejeita a colocando de pé. Colocando-a cara a cara com ele, no mesmo nível. Porque mesmo quando Aimée se submete, não deixa de ser a patroa. Ela não deixaria nunca de ser a patroa. Eles fariam amor, poderiam até ter um caso, mas ela continuaria sendo a branca colonizadora (superior). Porque mesmo quando se submete, ela não deixa de ser a patroa. Ela não deixaria nunca de sê-lo. Então, a submissão dela é apenas parcial. E Protée não aceita que a dominação ultrapasse um limite. Ao colocá-la de pé, ao simbolicamente restituí-la por completo a seu *status* de patroa, ele está afirmando por que não é possível, afirmando que não vai se submeter mais ainda.

Interessante notar que quando a história volta para a contemporaneidade, France, já mulher, parece ter se interessado por “Mungo” – William J. Park, um afroamericano que se mudou para Camarões – e o convida para tomar uma bebida com ela. Em consonância com o que vimos antes, ele recusa o convite. Pode-se traçar um paralelo entre a recusa de Mungo ao convite e a recusa de Protée à tentativa de Aimée Dalens de seduzi-lo. É um outro Camarões. E a relação entre France e Mungo não está fundada em uma hierarquia econômica e de dominação colonial. E eles têm em comum o fato de que não são nativos.

Não fica claro porque ele recusa o convite dela. Seria esse um ato que nos leva a concluir que as relações interracialis são ainda configuradas pelas relações de poder e de desejo criadas pela empresa colonial europeia na África?⁵ Os efeitos da colonização são tão complexos como duradouros, e suas cicatrizes são enormes, não só para Protée, mas também para France.

Outro paralelo que se pode traçar é entre a queimadura de France, causada por Protée, e o sangue que ele passa na menina. Nos dois momentos ele a marca. Mas não sem marcar a si mesmo também. Com a diferença de que a segunda marca é indelével.

⁵ Cf. NERONI, Hilary. Lost in fields of interracial desire. *Kinoeye. New Perspectives on European film*, France, v. 3, jun. 2003. Disponível em: <<http://www.kinoeye.org/03/07/neroni07.php>>. Acesso em: 18 set. 2012.

Tanto France quanto Mungo vão à Camarões com o intuito de encontrar suas raízes, embora estas sejam o tempo todo negadas. Ele relata ter sido roubado por um “irmão” logo que chegou a terra que considerava sua, e sente que os africanos o tratam com (in)diferença. Ou seja, ser africano não é apenas uma questão de cor da pele, envolve história. Ao mesmo tempo Mungo trata France como uma turista, que deve voltar logo para o seu lugar: o país homônimo. No diálogo entre France e o motorista, ao final do filme, há uma ironia. Ele revela que não é africano. Se não tivesse dito, nem ela nem o espectador saberiam. Ele foi para África, mas descobriu que ali não era irmão de ninguém. Esse discurso da irmandade era característico dos movimentos negros dos EUA nos anos 1960 e 1970. Havia um projeto de busca de uma ancestralidade comum, uma África da qual todos descendiam. O problema é que esse comum era um ideal inalcançável. Porque nenhum negro dos EUA podia ser culturalmente africano. É isso que o negro estadunidense que vai para a África ignora. Ele não compreende que a ideia de negro não tem o mesmo significado na África que tem nos Estados Unidos. Não tem o peso que tem entre os norte-americanos, a não ser em alguns países, como África do Sul. Mungo não percebeu que existia uma diferença cultural entre ele e os indivíduos do país para onde estava indo. Em suma, as características étnicas (cor da pele e fisionomia) não eram suficientes para torná-lo um igual, um africano. Em contrapartida, France, a branca, ao contrário dele, era mais africana do que ele jamais seria. Porque, mesmo sendo europeia e branca, ela cresceu naquele mundo, conhece aquele mundo.

Em uma cena das memórias de sua infância, que se passa em um cemitério onde estão enterrados alemães que lutaram na Segunda Guerra Mundial, próximo a casa dos Dalens, Aimée, que gosta de ler e espairecer no local, é indagada pela filha: “Nós também seremos enterradas aqui?” A mãe se assusta e não responde. A terra que a garota sentia como sua, não o era para a mãe.

Se nas lembranças de France, a relação entre Aimée e Protée é perpassada pelo mandonismo e pelo desejo, a deste último com a filha do casal de colonos, é marcada pela subserviência e pelo afeto. Ele ensina a menina a língua e os costumes nativos. Essa tênue ponte de confiança, entretanto, se rompe nas cenas finais do filme, quando Protée deixa a garota queimar a mão no gerador de eletricidade, mesmo podendo evitar o acidente e a dor dele resultante. A relação de confiança entre os dois se rompe. Talvez porque ele estivesse farto. Talvez para que ela não sofresse com a partida dele. Poderia ter pensado que ela o odiaria por causa da queimadura e assim não sofreria com a distância dele.

Mas a questão aqui é que não é linha separando cores, apenas. É linha separando culturas, línguas. Separando colonizadores e colonizados. Aliás, uma metáfora interessante nesse sentido se dá quando o avião do CapitãoVédrine se perde no horizonte (mais tarde saberemos que o piloto fez um pouso forçado), e a pequena France pergunta a seu pai o que esse termo significa. Mais tarde, ele explica a filha que horizonte é uma linha que, quanto mais nos aproximamos dela, mais ela fica distante; e que ela existe de fato, embora ninguém possa vê-la. Há uma sequência significativa em que Protée se agacha para atender a mais um ‘pedido incisivo’ de France. Diante de uma câmara imóvel e centrada nela, ele se rebaixa.

Quando o pai explica a filha o que é o horizonte, ele diz que quanto mais uma pessoa tenta se aproximar da linha do horizonte, mais ela se afasta. Quando Mungo conta sua história a France, sua história é uma metáfora da explicação de Marc Dalens. Quanto mais ele tentava se aproximar da África que tinha idealizado, mais ela se afastava. Pensamos que foi por esse motivo que France desistiu de visitar a antiga casa da família. Ela estava à procura do passado e o passado não pode ser recuperado. Quanto mais ela tentasse se aproximar do passado, mais ele se afastaria.

Além da privacidade, os colonos de *Chocolat* fazem questão de cultivar outras práticas ‘civilizadas’, como usar vestido de gala e *smoking* num jantar (ocasião em que *Aimée* recebe em sua casa um amigo inglês), ou exigir do cozinheiro local que faça pratos franceses.

Como Marie Craven afirmou em um pequeno ensaio sobre o filme, quanto mais profundo se mergulha na experiência individual, mais se encontra a política. Um dos pontos altos do filme é justamente esse entrelaçamento entre a experiência pessoal e política⁶. Há várias relações de poder, não só entre colonizadores e colonizados ou entre europeus e africanos. A situação de uma mulher europeia também não era fácil, porque ela não deixava de ser mulher. Só que se ela está em uma posição desprivilegiada em relação ao homem europeu, está em uma posição privilegiada em relação ao homem e a mulher africanos.

Não queremos aqui forçar uma ligação entre os dois filmes, a própria diretora se mostra impaciente com a noção de que *Chocolat* ou *White Material* são autobiográficos ou mesmo relacionados como filmes. “Eles são visões completamente diferentes da África e do cinema”, diz ela em uma entrevista para Andrew Hussey. “*Chocolat* é sobre amizade e família, e talvez sexo e desejo, e *White Material* é sobre permanecer forte em face do perigo”⁷.

Como em *White Material*, em outro país sem nome da África nos dias atuais, também vemos crianças soldados, empunhando armas enormes e devastadoras. Jonny é uma delas. Ele não se lembra de seus pais nem de seu nome real. O título da película é assim o seu nome de guerra: *Johnny MadDog* (*idem*, 2008). O filme de estreia do diretor francês Jean-Stéphane Sauvaire, inspirado no livro homônimo do congolês Emmanuel Dongala, ao contrário das duas obras de Claire Denis sobre o continente africano, não tem atores brancos. O espectador é entregue a uma orgia de violência, massacres intertribais com meios de comunicação, transporte e armamento modernos e rituais de guerra ancestrais. Entretanto, o Ocidente está presente no fracasso da presença da ONU em manter a paz ou evitar o morticínio, como de fato ocorreu, por exemplo, na Somália (em guerra de 1991 até o presente) e em Ruanda (onde quase um milhão de tutsis foram massacrados pela maioria hutu em 1994); na “arma de Chuck Norris”, assim batizada pelos rebeldes; em algumas roupas e acessórios *kitsch* e extravagantes usados pelas crianças soldados. O encontro do arcaico e do moderno em *Johnny MadDog* é perverso. Há vários rituais guerreiros no filme, em um deles o espectador vê que a pólvora é retirada das balas da metralhadora a mando do ‘comandante’, mas os soldados não. Eles creem que o ritual lhes deixou imunes aos tiros.

Um grupo de crianças desconhecidas trabalharam neste drama sobre o niilismo dos africanos negros, logo reconhecido na película em um grito de guerra: “Não quer morrer, não nasça”. Falando da África, Claire Denis e Jean-Stéphane Sauvaire são cronistas da França do século XXI, em toda a sua complexidade pós-colonial. Dentro do plano, fora dele, filmando-o, imaginando o Camarões, a Costa do Marfim, a Libéria, os diretores sentem que os franceses – europeus, brancos, colonizadores – sempre estão lá em meio às guerras, ao sangue, a pobreza, a tirania, a corrupção, a falta de estrutura e ao atraso. Daí entendemos porque Pedro Henrique Ferreira chamou Claire Denis de “a diretora da grande culpa europeia”⁸.

⁶ Cf. CRAVEN, Marie; CAPUTO, Raffaele. *Chocolat: An Interview with Claire Denis*. *Blog emwordpress.com: Drop In...And Pet Lost*, EUA, jun. 2011. Disponível em: <<http://raffaelecaputo.wordpress.com/2011/06/11/chocolat-an-interview-with-claire-denis/>>. Acesso em: 19 set. 2012.

⁷ HUSSEY, Andrew. Claire Denis: 'For me, film-making is a journey into the impossible'. *The Guardian. The Observer*, França, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2010/jul/04/claire-denis-white-material-interview>>. Acesso em: 18 set. 2012.

⁸ FERREIRA, Pedro Henrique. Em Um Mundo Melhor (Hævnen), de Susanne Bier (Dinamarca/Suécia, 2010). Santa solidão... *Cinética: cinema e crítica*, Brasil, mar. 2011. Em Cartaz. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/emummundomelhor.htm>>. Acesso em: 18 set. 2012.

Referências Bibliográficas:

- ANDRADE, Fábio. Minha Terra, África (White Material), de Claire Denis (França, 2009). Matéria em movimento. *Cinética: cinema e crítica*, Brasil, out. 2009. Em cartaz. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/whitematerial.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2012.
- CRAVEN, Marie; CAPUTO, Raffaele. Chocolat: An Interview with Claire Denis. *Blog emwordpress.com: Drop In...And Pet Lost*, EUA, jun. 2011. Disponível em: <<http://raffaelecaputo.wordpress.com/2011/06/11/chocolat-an-interview-with-claire-denis/>>. Acesso em: 19 set. 2012.
- FERREIRA, Pedro Henrique. Em Um Mundo Melhor (Hævnen), de Susanne Bier (Dinamarca/Suécia, 2010). Santa solidão... *Cinética: cinema e crítica*, Brasil, mar. 2011. Em Cartaz. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/emummundomelhor.htm>>. Acesso em: 18 set. 2012.
- GOMES, Pedro Henrique. Minha Terra, África. *Tudo é crítica*, Brasil, dez. 2010. Disponível em: <<http://tudoecritica.com.br/?p=403>>. Acesso em: 25 dez. 2011.
- HUSSEY, Andrew. Claire Denis: 'For me, film-making is a journey into the impossible'. *The Guardian. The Observer*, França, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2010/jul/04/claire-denis-white-material-interview>>. Acesso em: 18 set. 2012.
- INTERVIEW Claire Denis. *The A.V. Club*, EUA, 2010. Disponível em: <<http://www.avclub.com/articles/claire-denis,47960/>>. Acesso em: 19 set. 2012.
- NERONI, Hilary. Lost in fields of interracial desire. *Kinoeye. New Perspectives on European film*, France, v. 3, jun. 2003. Disponível em: <<http://www.kinoeye.org/03/07/neroni07.php>>. Acesso em: 18 set. 2012.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://reviravoltadesign.com/080929_raiaviva/info/wp-gz/wp-content/uploads/2006/12/memoria_e_identidade_social.pdf>. Acesso em: 19 set. 2012.

Filmografia:

- CHOCOLAT. Direção: Claire Denis. Fotografia Agnès Godard. [S.l.]: Orion Classics, France/West Germany/Cameroon, 1988. 1 DVD (105 min), NTSC, color. Título original: Chocolat.
- MINHA Terra, África. Direção: Claire Denis. Fotografia Yves Cape. [S.l.]: Imovision, França/Camarões, 2009. 1 DVD (105 min), NTSC, color. Título original: White Material.
- JONNY Mad Dog. Direção: Jean-Stéphane Sauvaire. Fotografia Marc Koninckx. [S.l.]: Lusomundo, França/Bélgica/Libéria, 2008. 1 DVD (94 min), NTSC, color. Título original: Johnny Mad Dog.