

sessões do MAGNÁRIO

VOL. 18 | N. 30 | 2013

CURTA NOSSA
PÁGINA

**Caravaggio, Rammstein
e Madonna**

Ticiano Paludo

P.79

**Hipermodernidade, sociabilidade
e tecnologias digitais**

Erika Oikawa

P.89

**Manifestações e mídias
alternativas**

Antonio Brasil e Samira Moratti Frazão

P.127

Um outro olhar: aspectos contra- hegemônicos no filme *Bem-vindo*

*Another look: aspects of counter-
hegemony into the movie Welcome*

Eliane de Oliveira¹ , Rosane da Silva Borges² 

Resumo

Os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 reinsertaram a questão imigratória nos meios de comunicação, juntamente com temáticas relacionadas à (in) segurança e ao (des)emprego. O estrangeiro, o outro, passou a ser caracterizado como ameaça em um sistema discursivo que mesclava ficção e realidade: tanto em filmes quanto em noticiários, o imigrante passava a ser apresentado como um problema a ser resolvido, em discursos que se reforçavam, constituindo o que pode ser denominado como discurso hegemônico. Neste trabalho, tendo como referencial teórico Gramsci e Robert Stam, buscamos identificar aspectos de um discurso contra-hegemônico no filme *Bem-vindo*.

Palavras-chave

Bem-vindo; imigração; contra-hegemonia.

Abstract

The terrorist attacks of September 11, 2001 reinserted the issue of immigration into the media, along to questions related to (in) security and (un)employment. The foreigner, the other, came to be characterized as a threat in a discursive system that blended fiction and reality: both in movies and in news, the immigrant has been presented as a problem to be solved, in speeches that are reinforced, constituting what can be termed as hegemonic discourse. In this paper, based on Gramsci and Robert Stam theoretical framework, we seek to identify aspects of a counter-hegemonic discourse into the film *Welcome*.

Keywords

Welcome; immigration; counter-hegemony.

Introdução

Desde sua invenção, o cinema instituiu-se como um meio privilegiado de entretenimento e formação da sociedade moderna e, assim como sua precursora, a fotografia, teve (e tem) um forte vínculo com o real. Ainda que as primeiras apresentações do cinematógrafo tenham causado espanto em uma plateia não acostumada com as imagens em movimento, elas também encantaram o público e deram à vida cotidiana um sabor de magia e espetáculo. De lá para cá, o cinema tem mostrado ao mundo os recônditos mais distantes, as grandes metrópoles, sonhos, amores e dramas, tem recriado guerras e inventado outros mundos. Mas, é preciso não se iludir com esta variedade, pois uma produção variada não necessariamente significa pontos de vista diversificados. Além disso, historicamente, o cinema tem sido utilizado como meio de convencimento e adesão aos propósitos mais distintos: do nazismo alemão ao comunismo soviético, passando pelo realismo italiano, por exemplo.

Um olhar mais apurado possibilita encontrar brechas como as que discutimos neste trabalho. O filme *Bem-vindo* (Welcome, Philippe Lioret, 2009) pode ser visto por esse prisma. Produção francesa de 2009, conta a história de Bilal, um jovem imigrante iraquiano de origem curda que está na França tentando chegar à Inglaterra para reencontrar a namorada e jogar futebol. O que, inicialmente, seria apenas mais uma história de amor, ganha contornos sociais ao discutir a política de imigração na França. Amparados nessa narrativa, pretendemos demonstrar que o cinema não é um meio hegemônico por essência e que pode oferecer múltiplas angulações para os sistemas de representação.

Cinema, representação e processos políticos

A invenção do cinema coincidiu com uma série de outras invenções e com mudanças que instituíram não apenas um novo estatuto para o olhar como também uma outra forma de experienciar a vida cada vez mais rápida e dinâmica dos centros urbanos. Charney e Schwartz (2004) apontam que o cinema marcou o cruzamento sem precedentes dos fenômenos da modernidade. Tratava-se de um produto comercial que era também uma técnica de mobilidade e efemeridade. Consequência e parte vital da cultura urbana, que se dirigia a seus espectadores como membros de um público de massa. Stam recorda que 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).

Como veremos, o cinema se inseriu em uma história discursiva preexistente que recorria ao reconhecimento científico e acadêmico para justificar ações de interesse político-econômico. Shohat (apud Stam, 2003) afirma que o cinema era parte do mesmo *continuum* discursivo que incluía disciplinas como geografia, história, antropologia, arqueologia e filosofia. Para Charney e Schwartz (2004), o cinema como um fato específico da modernidade foi inscrito nos discursos do imperialismo e do nacionalismo e de suas reivindicações conflitantes, respectivamente de supremacia econômica e cultural.

Reforçando esse argumento, 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 Martin (2003), é essa 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).

Martin (2003) aponta também que a imagem fílmica tem um conteúdo latente (ou, ainda um conteúdo explícito e um conteúdo implícito) sendo o primeiro direta e imediatamente legível e o segundo (eventual) o sentido simbólico que o diretor quis dar à imagem ou aquele que o espectador reconhece por si mesmo. Tudo que é mostrado na tela tem, portanto, um segundo sentido e, na maioria das vezes, uma segunda

significação que só aparece através da reflexão. Desse modo, a obra só existe, enquanto totalidade expressiva, na consciência do espectador: um filme é somente uma sequência de fragmentos da realidade cuja ligação dramática e cuja unidade significativa provem daquele que o percebe. Porém, assim como um plano adquire sentido principalmente em suas relações com outros planos, uma narrativa adquire sentido em suas relações com outras narrativas. E é esta série de narrativas que irá possibilitar ao espectador dotar de sentido aquilo que recebe. Laurant e Marie (2009) afirmam que a obra não é acabada jamais, pois sua leitura mobiliza muitos códigos e múltiplos conhecimentos previamente requeridos, todos objetos exteriores a ela. Quando não há diversidade nestas narrativas, passa a ser quase impossível interpretar aquilo que é mostrado como uma versão ou uma possibilidade dentre tantas outras. Quando o mesmo conteúdo é reforçado por diferentes emissores é imperativo assumi-lo como verossímil.

O ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar. Nenhum ponto de vista é neutro. Todas as posições de câmera conduzem sua série de conotações. [...] a expressão possui um duplo sentido: o sentido próprio, o ponto de vista óptico, adquire também sentido figurado, o ponto de vista moral, ideológico ou político. Na verdade, o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ela fará da cena. Encontrar-se em um local significa receber informações sob certo ângulo e não sob outro – uma seleção de operações das quais dependerá o julgamento (Laurant; Marie, 2009, pp. 22-23).

A afirmação de Laurant e Marie (2009) se conecta com as observações de Stam (2003) sobre a ambiguidade que o discurso eurocêntrico produziu (e por que não produz?) em outras plateias. A identificação e a projeção, sensações proporcionadas pela narrativa cinematográfica, chocam-se com a realidade, fazendo a vítima se identificar e admirar o agressor. Entender o discurso eurocêntrico, como ele é constituído e se estrutura, permite encontrar pontos de fissura que possibilitem sua desconstrução.

Um ponto de vista ou o legado eurocêntrico

A história da humanidade é marcada por guerras, invasões, lutas. Porém, a modernidade ensejou uma nova forma de conquista que não se concentra apenas na força física, mas também na simbólica. Entre os muitos exemplos possíveis, citamos o bombardeio dos Estados Unidos ao Iraque, após os atentados terroristas de 2001. Houve o uso de força física e dos equipamentos mais modernos que a indústria bélica pode oferecer, mas também houve a distribuição de panfletos e rádios à pilha para a população. Além disso, durante a tomada da capital, Bagdá, a bandeira estadunidense foi usada para cobrir o rosto de Saddam Hussein, em uma das muitas estátuas que o ditador espalhou pelo país. O acontecimento, tornado imagem, correu o mundo como símbolo da vitória dos Estados Unidos e exemplifica o argumento de Shohat e Stam (2006) ao afirmarem que na atualidade as lutas políticas passam, necessariamente, pela cultura de massa.

Silva (2000) defende que quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. Ele recorre à Freud para explicar que a

identificação está fundada na fantasia, na projeção e na idealização e tem como objeto tanto aquele que é odiado quanto aquele que é adorado. O cinema, por suas características, converte-se em um meio ímpar para proporcionar identificações. Ao mencionar o poder da representação é necessário mencionar a força do legado eurocêntrico:

Partimos do princípio de que uma consciência dos efeitos intelectualmente debilitantes do legado eurocêntrico é indispensável para compreender não apenas as representações contemporâneas nos meios de comunicação, mas também as subjetividades contemporâneas. O eurocentrismo, endêmico ao pensamento e educação atuais, torna-se algo natural, questão de “bom senso” (Shohat; Stam, 2006, p. 19).

Ainda segundo Shohat e Stam (2006) os resíduos de séculos de dominação europeia incontestável deram forma à cultura comum, à linguagem do dia adia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus. O discurso eurocêntrico bifurca o mundo em “Ocidente e o resto” e organiza a linguagem diária em hierarquias binárias que, implicitamente, favorecem a Europa: *nossas* nações, as tribos *deles*, *nossas* religiões, as superstições *deles*, *nossa* cultura, o folclore *deles*, *nossa* arte, o artesanato *deles*, *nossas* manifestações, os tumultos *deles*, *nossa* defesa, o terrorismo *deles*. O eurocentrismo serviu de base ideológica comum ao colonialismo, ao imperialismo e ao discurso racista, permeando e estruturando práticas e representações contemporâneas mesmo após o término oficial do colonialismo. Embora os discursos colonialistas e

eurocêtricos 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. Assim, os laços entre o eurocentrismo e o processo de colonização são obscurecidos por um tipo de epistemologia oculta (Shohat; Stam, 2006, p. 21).

Ao fazer o relato dos acontecimentos o discurso eurocêntrico purifica a história ocidental ao passo que trata com condescendência, ou mesmo com horror, o não ocidental. 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. (Shohat; Stam, 2006, pp. 22-23). Gomes (2008) lembra que as linguagens são sistemas classificatórios e toda classificação automaticamente hierarquiza pela colocação de pontos-chave, pela divisão que gera subdivisões, pelo estabelecimento de relações entre termos etc. Se as classificações se fazem pela diferenciação e a diferenciação implica posituação e negativização, não há como conceber um sistema classificatório que não implique relações de poder; e o poder, tanto físico quanto simbólico, estava nas mãos das potências imperialistas européias. Mesmo com o fim do imperialismo e a ascensão dos Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial, o eurocentrismo não deixou de existir, ele apenas ganhou um novo membro. Desse modo, o eurocentrismo não se configura simplesmente como uma divisão entre a Europa e o resto do mundo, mas entre um meio de vida de determinados grupos, com características físicas, econômicas, sociais e religiosas semelhantes, que se autoinstituíram como padrão. Assim:

[...] o eurocentrismo – a imposição procustiana, sobre um mundo culturalmente heterogêneo, de uma perspectiva paradigmática única, em que a Europa é considerada a fonte única de sentidos, o centro de gravidade do mundo, uma realidade ontológica para a sombra que é o restante do mundo. Como substrato ideológico ou resíduo discursivo comum aos discursos colonialista, imperialista e racista, o eurocentrismo é uma forma de pensamento cujos vestígios permeiam e estruturam as práticas e representações contemporâneas mesmo após o fim formal do colonialismo. O discurso eurocêntrico é complexo, contraditório e historicamente instável. Mas, uma espécie de retrato multifacetado, poder-se-ia entender o eurocentrismo como um modo de pensamento presente em uma série de tendências ou operações intelectuais que se reforçam mutuamente (Stam, 2003, p. 295).

O discurso eurocêntrico define o homem no que concerne às características sociais e simbólicas. Por certo, não é somente o biológico que nos distingue dos outros animais, pelo contrário, visto que muitos estudos recentes demonstram que as diferenças genéticas, por exemplo, são muito pequenas. É na linguagem que o homem se define e se diferencia, e é por meio dela também que se diferencia dos seus iguais. A linguagem não é neutra, ela carrega em si e expressa as relações de poder da sociedade. O eurocentrismo, desta forma, pode ser entendido como um discurso hegemônico:

O conceito de hegemonia desenvolvido pelo filósofo marxista italiano Antonio Gramsci ajuda-nos a desvendar os jogos de consenso e dissenso que atravessam e condicionam a produção simbólica nos

meios de comunicação, interferindo na conformação do imaginário social e nas disputas de sentido e de poder na contemporaneidade. No entender de Gramsci, a hegemonia pressupõe a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras. Além de congregar as bases econômicas, a hegemonia tem a ver com entrecios de percepções, juízos de valor e princípios entre sujeitos da ação política (Moraes, 2010 p. 54).

Para Gramsci a hegemonia é obtida e consolidada em embates que comportam não apenas questões relacionadas ao campo político-econômico, mas, principalmente, ao sociocultural, o que envolve valores, saberes, práticas, modos de representação e modelos de comportamento que buscam legitimar-se e universalizar-se. Assim, a hegemonia não se sustenta apenas por meio de coerção, pois envolve o desejo de inclusão e pertencimento. Moraes (2010) acredita que a teoria da hegemonia de Gramsci permite-nos meditar sobre o lugar crucial dos meios de comunicação na contemporaneidade, a partir da condição privilegiada de distribuidores de conteúdos, pois: transportam signos; garantem a circulação veloz das informações; movem as ideias; viajam pelos cenários onde as práticas sociais se fazem; recolhem, produzem e distribuem conhecimento e ideologia. Os veículos ocupam posição distintiva no âmbito das relações sociais, visto que fixam os contornos ideológicos da ordem hegemônica, elevando o mercado e o consumo a instâncias máximas de representação de interesses.

Ao identificar a hegemonia, Gramsci busca também formas de superá-la e define as ações contra-hegemônicas como instrumentos capazes de criar uma

nova forma ético-política. Para isso, é preciso identificar e alterar as condições de marginalização e exclusão que o modo de produção capitalista impõe à grande parte da população. A contra-hegemonia apresenta o contraditório, o incoerente no que, até aquele momento, era coerente e dotado de sentido. Para Moraes:

Trata-se de apresentar argumentações alternativas para vergar o senso comum, aprofundando e aperfeiçoando o conhecimento crítico da realidade para transformá-la. Significa reorientar as percepções sobre o mundo vivido e combater as racionalidades hegemônicas, vislumbrando o presente como passível de ser alterado por ações concatenadas e convincentes. Um dos desafios centrais para o pensamento contra-hegemônico consiste em alargar a visibilidade pública de enfoques ideológicos que contribuam para a reorganização de repertórios, princípios, e variáveis de identificação e coesão, com vistas à alteração gradual e permanente das relações sociais e de poder (2010, p.73).

Ainda de acordo com Moraes (2010), a luta contra-hegemônica configura-se por desenvolver batalhas permanentes por uma comunicação plural e não oligopolizada, no quadro geral das lutas por outra hegemonia, fundada na justiça social e na diversidade. A comunicação de massa, em geral, e o cinema em particular, constituem um dos campos férteis para que essas batalhas sejam travadas. O cinema, ao dar vida a diferentes personagens e ao trabalhar com características arquetípicas, traz a possibilidade do contraditório, do incoerente, que desarticula o que estava assentado dentro da normalidade. Além disso, como observou Walter Benjamin, traz em sua produção uma necessidade de reprodução em massa, instaurando novamente um valor de uso à obra de arte.

Um outro ponto de vista

O cinema tem em si o conceito do termo alemão *zeitgeist*, a marca de seu tempo, seja nos filmes de Leni Riefenstahl, em que a figura de Hitler é exaltada, ou no retorno dos super-heróis à Hollywood após os atentados de 11 de setembro de 2001. Essa sutileza de trazer peculiaridades de sua época, ao mesmo tempo dentro e fora do filme, juntamente com a possibilidade contraditória de levar a todos e a cada um uma mensagem universal e particular, é uma das magias do cinema. Mais que isso, ele é característico da modernidade, do dinamismo das cidades, do aumento populacional, da velocidade dos transportes:

Concordamos com Benjamin, quando ele afirma que o que tornava o cinema único era, paradoxalmente, o seu caráter não-único, o fato de que suas produções eram disponibilizadas multiplamente, para além de barreiras de tempo e espaço, em um contexto em que o fácil acesso transformava-o na mais social e coletiva das artes. A sua reproduzibilidade técnica promoveu uma ruptura estético-histórica em escala mundial: destruía a “aura”, o luminoso valor de culto ou presença do objeto artístico supostamente único, remoto e inacessível.

A modernidade do cinema denuncia a aura artística como produto, ou de uma nostalgia ilusória, ou de uma dominação exploratória. Logo, a atenção crítica desloca-se do objeto de arte venerado para o diálogo entre obra e espectador. Do mesmo modo como o dadaísmo transformou a arte respeitável em objeto de escândalo, perturbando assim a contemplação da beleza artística, o cinema chocou o público retirando-o de sua complacência, obrigando-o a participar ativa e criticamente (Stam, 2003, pp. 84-85).

Embora muitos críticos argumentem que o cinema ofereça apenas um entretenimento efêmero, ou que suas possibilidades se encerrem na manipulação das massas, há aqueles que enxergam o cinema com um olhar menos apocalíptico. Assim como Benjamin, Eisenstein (*apud* Stam, 2003) entende o cinema, acima de tudo, como transformador, catalisando, em sua forma ideal, não a contemplação estética, mas a prática social, ao submeter o espectador a um choque de consciência com relação aos problemas contemporâneos. Uma das formas de alcançar esta possibilidade transformadora do cinema é por meio do desvio das normas estabelecidas.

Chklovski cunhou os termos *ostranemie* (“desfamiliarização” ou “estranhamento”) e *zatrudnenie* (“dificultação”) para descrever o modo como a arte intensifica a percepção e provoca um curto-circuito nas respostas automatizadas. Para ele, a função essencial da arte poética era destruir as formas incrustadas da percepção costumeira e rotinizada, tornando as formas difíceis. A desfamiliarização deveria ser alcançada por meio de procedimentos formais não motivados baseados no desvio das normas estabelecidas (Stam, 2003, p. 65).

Acreditamos que em *Bem-vindo* as normas estabelecidas são subvertidas a começar pela temática do filme. Falar de imigração na França não é uma tarefa fácil. Embora tenha uma imagem de país acolhedor e ostente os belos dizeres da Revolução Francesa (liberdade, igualdade e fraternidade) pelos prédios públicos a relação entre o cidadão local e o imigrante é marcada por tensionamentos, que são fortalecidos em momentos de crise financeira. Além disso, o país carrega as marcas do colonialismo em sua história. Se no período pós-guerra os trabalhadores oriundos das

ex-colônias africanas eram necessários, passada a fase de reconstrução eles começam a ser encarados como ameaça ao modo de vida típico da metrópole. Somado aos fatores históricos temos a situação presente: após os atentados de 11 de setembro de 2001, o imigrante em geral e o árabe em particular passou a ser visto como uma ameaça em potencial. Árabe ou muçulmano praticamente se tornou sinônimo para terrorista. Esta situação é especialmente delicada na França, pois: (a) é o país europeu com a maior população árabe, cinco milhões, o que corresponde a 12% da população total do país; (b) apoiou a invasão do Iraque e do Afeganistão pelos Estados Unidos; (c) sofreu ameaça da Al Qaeda de ataques à bomba em sua capital.

Bem-vindo reúne muitos desses elementos que mencionamos. O filme conta a história de Bilal, um jovem iraquiano de origem curda que está em Calais, na França, tentando chegar à Inglaterra para reencontrar sua namorada e realizar o sonho de ser jogador de futebol no *Manchester United*. Desde a saída do Iraque, foram três meses viajando clandestinamente em trens e caminhões. Mas, em Calais, a situação é diferente. Com um forte policiamento no porto, os caminhões são vistoriados com equipamentos que detectam a presença humana pela emissão de gás carbônico gerado no processo de respiração. Traumatizado pelas agressões sofridas quando foi capturado pelo exército turco, ele não consegue respirar com a cabeça envolvida por um saco plástico. Após essa tentativa frustrada, na qual todos os clandestinos são descobertos, o jovem resolve fazer a travessia nadando. Na escola de natação conhece Simon, um solitário professor frustrado 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 humanitárias para auxiliar os imigrantes.

Como expressamos anteriormente, o cinema constrói representações que dizem muito a respeito das contingências de sua época, não apenas em relação às técnicas, mas também das condições do momento da produção, dos tensionamentos sociais, políticos e culturais. O cinema, como aponta Morin (1970) é montagem, ou seja, escolha, deformação, truncagem. As imagens por si só não são nada, só a montagem as converte em verdade ou mentira (Morin, 1970, p.243). As escolhas de como uma história será contada se manifestam na seleção do elenco, na presença dos atores em cena e em diversos outros aspectos que compõem o discurso cinematográfico. É preciso considerar ainda que o filme não se encerra em si mesmo, ele pode ter repercussões fora das salas de cinema, seja nas críticas dos jornais ou inspirando outras ações. O filme de Lioret também conseguiu essa projeção fora das salas cinematográficas; além de suscitar debates, o cartaz de divulgação serviu de decoração para várias instituições de ajuda humanitária. Na época de lançamento do filme na França, em março de 2009, houve grande polêmica e a situação dos imigrantes passou a fazer parte das notícias, tanto em jornais nacionais quanto internacionais. Em abril, o Partido Socialista aproveitou a mobilização para propor uma lei que pusesse fim ao delito de solidariedade. Até o momento o projeto não foi votado. Por outro lado, o Código de entrada e permanência de estrangeiros e do direito de asilo (*Code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile* – CESEDA) tem sofrido outras alterações no sentido de restringir os direitos dos imigrantes e das entidades de assistência. Algumas dessas propostas, reunidas sob o nome de Lei Besson, prevêem o alongamento

da detenção administrativa, a privação da liberdade sem controle de juiz por até cinco dias, e a criação de áreas de exílio dentro do território europeu. Outra lei refere-se especificamente à população muçulmana, ao criminalizar o uso do véu em áreas públicas.

Por sua vez, a região de Calais, cenário do filme, está envolvida com o abrigo de refugiados indesejados e com a tentativa de impedi-los de chegar à Inglaterra ou permanecerem na França desde 1999, ano de abertura do Campo de *Sangatte*. Administrado pela Cruz Vermelha, o Campo abrigava refugiados solicitantes de asilo oriundos de diversos países, mas, com as constantes tentativas dos imigrantes de chegarem à Inglaterra por meio do Eurotúnel, a relação entre os dois países se tornou tensa. As autoridades inglesas acusavam publicamente, por meio de declarações aos jornais, a França de incompetência na fiscalização. O fechamento do Campo, 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 fechar o local que servia de abrigo. Em 22 de setembro de 2009, o governo destruiu a *jungle*. Essa ação é “prenunciada” no filme, que mostra uma voluntária reclamando que a polícia apareceu, expulsou as pessoas e quebrou tudo. 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

Um outro olhar: aspectos contra-hegemônicos no filme *Bem-vindo*

manchete do *Le Monde*: “Em Calais os imigrantes se sentem constantemente perseguidos” (*A Calais, le migrants se sentent toujours traqués*). A tradução de *traqués* dada pelo dicionário *Larousse* 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.

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 origem à história.

Outra forma quebrar as normas estabelecidas é por meio da escolha do elenco, que, de acordo com Shohat e Stam (2006), constitui um tipo de delegação de voz com tons políticos – é comum os europeus e os euro-americanos desempenharem os papéis dominantes, relegando aos não-europeus papéis secundários e extras. Em *Bem-vindo* essa prática é subvertida. 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, de origem iraquiana, não é um ator profissional, é um jogador de pólo 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.

Bem-vindo não apenas subverte as representações. Não é somente uma mudança na concepção das imagens; enseja, fundamentalmente, uma alteração nas relações de poder. Ao despertar admiração em um cidadão francês por sua coragem e ousadia, o imigrante passa a ocupar um novo lugar no imaginário por meio de deslizamentos discursivos, o que propicia a desarticulação de uma lógica de representação dominante que coloca o euro-americano como ideal. Aqui, encontramos o que Edgar Morin (1981) define como ideal de identificação-projeção. Para Morin (1981) na projeção há uma libertação psíquica, uma expulsão para fora de si daquilo que fermenta no interior obscuro de si. Na projeção funciona também certa identificação, favorecida por diferentes fatores:

É preciso haver condições de verossimilhança e de veracidade que assegurem a comunicação com a realidade vivida, que as personagens participem por algum lado da humanidade quotidiana, mas é preciso também que o imaginário se eleve alguns degraus acima da vida quotidiana (Morin, 1981 p. 82).



ASSISTA AO VÍDEO



Esses fatores são encontrados na relação entre Simon e Bilal. A verossimilhança e a identificação ocorrem porque ambos estão afastados da mulher amada. Simon projeta sua frustração por não ter lutado pelo amor de Marion na coragem exibida por Bilal ao percorrer não apenas uma longa distância, mas

enfrentar diferentes perigos – exército turco, viagens em trens, polícia francesa, navios e correntes marítimas. Morin (1981) explica ainda que as obras de arte universais são aquelas que detêm originalmente, ou que acumulam em si, possibilidades infinitas de projeção-identificação. Vida real e imaginário se inter-relacionam no movimento de identificação-projeção. Para ele o imaginário é “[...]a estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana” (Morin, 1981, p. 80).

Morin (1981) afirma também que é o amor, por sua própria natureza, a grande faixa oscilatória entre o imaginário e o real. *Bem-vindo* apresenta esse sistema de projeção-identificação entre os personagens Simon e Bilal e ao mesmo tempo possibilita a recriação deste sistema identificação-projeção entre personagem e espectador, pois seus personagens vivem em nós assim como nós vivemos neles. Ainda segundo Morin (1981, p. 26):

[...] o imaginário se estrutura segundo arquétipos: existem figurinos-modelo do espírito humano que ordenam os sonhos e, particularmente, os sonhos racionalizados que são os temas míticos ou romanescos. Regras, convenções, gêneros artísticos impõem estruturas exteriores às obras, enquanto situações-tipo e personagens-tipo lhes fornecem as estruturas internas. [...] a indústria cultural persegue a demonstração à sua maneira, padronizando os grandes temas romanescos, fazendo clichês dos arquétipos em estereótipos.

Desse modo, o filme deve, cada vez, encontrar o seu público, e, acima de tudo, deve tentar, cada vez mais uma síntese difícil do padrão e do original: o padrão se beneficia do sucesso do passado e o original é garantia do novo sucesso, mas o já conhecido corre o risco de fatigar enquanto o novo corre o risco de desagradar. Em cada caso, portanto, se estabelece uma relação específica entre a lógica industrial-burocrática-monopolítica-centralizadora-padronizada e a contralógica individualista-inventiva-concorrencial-autonomista-inovadora. A contradição invenção-padronização é a contradição dinâmica da cultura de massa. É seu mecanismo de adaptação ao público e de adaptação do público a ela. É sua vitalidade (Morin, 1981, p. 28). O cinema é, pois, um produto da indústria cultural, mas isso não impede sua instauração estética e seu poder mobilizador. Não é o meio em si, mas as características da história que é contada, como a trama é construída, a quem ela dá voz que irão diferenciar suas possibilidades narcotizantes ou mobilizadoras. É o encontro do que o filme apresenta com o que o espectador carrega dentro de si que resultarão em um efeito ou outro.

Kracauer (2009) afirma que o lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinando de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. O próprio autor procurou entender sua época por meio do cinema. Stam (2003) explica que em *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, um estudo do cinema alemão de 1919 a 1933, Kracauer demonstrou como um cinema de Weimar enormemente artificial “realmente”

refletia as “tendências psicológicas profundas” e a loucura institucionalizada da vida na Alemanha. Para Kracauer, os filmes conseguiam refletir a psique nacional porque (1) não são produções individuais, mas coletivas e (2) têm como alvo e mobilizam uma audiência de massa, não por meio de temas ou discursos explícitos, mas nos desejos implícitos, inconscientes, ocultos, não verbalizados, explorando uma outra espécie de mimese social, percebendo a historicidade da própria forma como figurativa de situações sociais. Ainda se referindo à relação do cinema com sua época, Stam (2003) cita outros autores que compartilham o entendimento de Kracauer:

Para Bakhtin e Medvedev o cinema “é uma parte inseparável da cultura impossível de ser compreendida fora do contexto geral da cultura e de uma determinada época tomada em conjunto e da vida sociocultural que produz horizontes ideológicos de uma época”. Estilo, ideologia e história estão inextricavelmente ligados. Mesmo o significado referencial não pode ser isolado da história e das comunidades interpretativas. Os “esquemas” espectatoriais são historicamente moldados. A história reverbera nos filmes, e não apenas a história contemporânea, mas toda a carga do passado está “incrustada” no texto fílmico (Stam, 2003, p. 222).

Assim, compreendemos o cinema como parte de um *continuum* social das representações. A história e suas representações cinematográficas não são estáticas. Como as imagens projetadas na tela, encontram-se em

movimento e é o conjunto que a dota de sentido. É uma experiência dialógica infinita.

Considerações finais

A modernidade é marcada não somente pela alteração no modo de produção de mercadorias, mas também por alterações na forma como o homem percebe o mundo ao seu redor e como tal percepção influencia sua construção identitária e, conseqüentemente, sua relação com o “outro”. A vida já não se desenrola mais no campo, em seu tempo lento vinculado à natureza. Ela se reproduz nas cidades, e seu tempo passa a ser o tempo das máquinas, da produção em série. Nesse contexto, de descontinuidade e fragmentação, o “outro” não é apreensível diretamente, e sim por meio de representações feitas pelos meios de comunicação, que se tornam cada vez mais meios de comunicação de massa. Nesse sentido, compartilhamos do entendimento de Shohat e Stam (2006) ao afirmarem que, na atualidade, as lutas políticas passam pelo reino dos simulacros da cultura de massa, interferindo na construção de identidades. De maneira geral, os meios de comunicação de massa, e o cinema em particular, constroem-se por meio de representações e narrativas de fatos e acontecimentos. Ainda que repórteres, câmeras, microfones estejam acompanhando o desenrolar das situações, eles não operam uma simples transferência e sim um complexo processo de seleção, edição e omissão condicionado por diferentes aspectos.

Refletir sobre que aspectos estão envolvidos, de que maneira essas representações são construídas, que histórias contam, o que omitem, a quem é dada voz, possibilita desconstruir discursos elaborados ao longo de séculos e vislumbrar construções alternativas mais equilibradas. Acreditamos que isso é possível em um filme como *Bem-vindo*.

Referências

- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. 2 ed. Ver. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GOMES, Mayra Rodrigues. **Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 1978.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LAURANT, Jullier; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- LE MONDE. Disponível em: < <http://www.lemonde.fr/>>.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MORAES, Denis. **Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci**. In: Revista Debates, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p 54-77, jan-jul. 2010.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Trad. Antônio Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- _____. **Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo**. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

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

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

WELCOME. Disponível em: <<http://www.welcomemovie.com.au>>.

Referências audiovisuais

LIORET, Philippe. Bem-vindo (Welcome). [Filme-vídeo]. Produção de Philippe Lioret, direção de Philippe Lioret. França: Imovision, 2009. 110 min., color, son.

Notas

1. Mestranda em Comunicação Visual pela Universidade Estadual de Londrina (Centro de Educação, Comunicação e Artes/CECA/UEL - Rod. Celso Garcia Cid, Campus Universitário – Londrina-PR - Brasil, CEP: 86051980). E-mail: eliane1701@gmail.com
2. Doutora em Jornalismo (USP). Professora no Mestrado em Comunicação Visual da Universidade Estadual de Londrina (Centro de Educação, Comunicação e Artes/CECA/UEL – Rod. Celso Garcia Cid, Campus Universitário – Londrina-PR – Brasil, CEP: 86051980). E-mail: rosanedab@uol.com.br.