

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis

***Cinéma beur e Banlieue-film:***

reflexões a partir de *Le Thé au harém d'Archimède* e *La Haine*

Juiz de Fora  
Dezembro de 2016

Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis

***Cinéma beur e Banlieue-film:***

reflexões a partir de *Le Thé au harém d'Archimède* e *La Haine*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Orientadora: Alessandra Souza Melett Brum

Juiz de Fora  
Dezembro de 2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Assis, Ryan Brandão Barbosa Reinh de .

Cinéma beur e Banlieue-film : reflexões a partir de Le Thé au harém d'Archimède e La Haine / Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis. -- 2016.

182 f.

Orientadora: Alessandra Souza Melett Brum

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2016.

1. Cinéma beur. 2. Banlieue-film. 3. Le Thé au harém d'Archimède. 4. La Haine. 5. França. I. Brum, Alessandra Souza Melett , orient. II. Título.

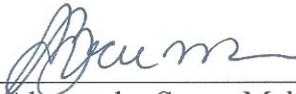
Ryan Brandão Barbosa Reinh de Assis

***Cinéma beur e Banlieue-film:***

reflexões a partir de *Le Thé au harém d'Archimède* e *La Haine*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

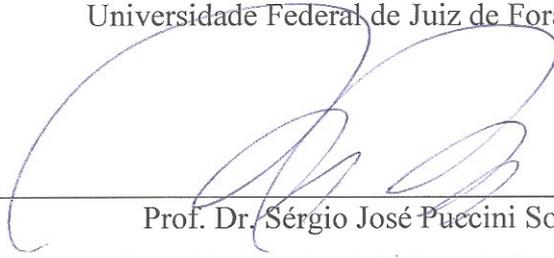
Aprovada, em 08 de dezembro de 2016, pela Banca Examinadora:



---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Alessandra Souza Melett Brum

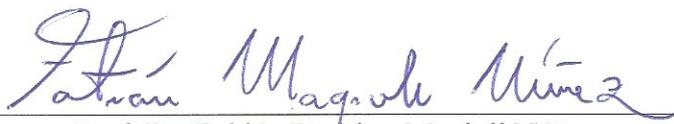
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)



---

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)



---

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez

Universidade Federal Fluminense (UFF)

## **Agradecimentos:**

Deus

Ronaldo Reinh de Assis  
Regina Brandão Barbosa Reinh de Assis

Alessandra Souza Melett Brum

Sérgio José Puccini Soares  
Fabián Rodrigo Magioli Núñez

Karla Holanda de Araújo  
Luís Alberto Rocha Melo  
Maria Lúcia Bueno Ramos  
Rosane Preciosa Sequeira  
Patrícia Dalcanale Meneses

Lara Lopes Velloso  
Flaviana Polisseni Soares

Álvaro Dyogo Pereira  
Anna Flávia Silva de Souza  
Fernanda Bonizol Ferrari  
Gabriela Soares Cabral  
Joviana Fernandes Marques  
Luciane Ferreira Costa  
Nayse Ribeiro Ferreira Silva  
Raphaella Benetello Marques  
Renata Meffe Franco  
Thamis Malena Marciano Caria

Daniela Auad  
Cláudia Regina Lahni  
Fernanda Bichara da Silva  
Maria Rita Neves Ramos  
Raquel Borges Salvador

Discentes das disciplinas de Metodologia de Pesquisa e Cinema e Diálogos  
CAPES

## **Resumo:**

Por meio do presente trabalho, pretendemos avaliar, sobretudo, os momentos iniciais, na França, de dois movimentos cinematográficos: o *Cinéma beur* e o *Banlieue-film*. Assim, antes de tudo, se faz necessário contextualizar, historicamente, o período relativo a sua formação. Afinal, externamente, quais questões potencializaram o seu estabelecimento? Adiante, ponderaremos, especificamente, sobre a problemática nomenclatura atribuída, à época, pela crítica – respectivamente, *Cinématographe* (nº 112) e *Cahiers du Cinéma* (nº 492) – a essas produções. Existem alternativas à *Cinéma beur* e *Banlieue-film* que se sustentam? Ou categorizar é, nesse caso, um processo sem sentido? Por fim, iremos nos ater à apreciação dos dois filmes que foram reconhecidos como o ponto de partida para esses movimentos – *Le Thé au harém d'Archimède* (Mehdi Charef, 1985) e *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995) – e que, certamente, abriram caminho para muitas obras que tinham ambições semelhantes – principalmente, serem vistos e ouvidos pelos franceses, em virtude das temáticas de natureza urgente que apresentam. Necessária, tal produção desnorteia, pois expõe aquilo que muitos habitantes deste país europeu desejam, acima de tudo, esconder.

**Palavras-chave:** *Cinéma beur*; *Banlieue-film*; *Le Thé au harém d'Archimède*; *La Haine*

## Résumé:

Grâce à ce travail, nous avons l'intention d'évaluer, principalement, les premières étapes, en France, de deux mouvements cinématographiques: Cinéma beur et Banlieue-film. Il est nécessaire, tout d'abord, contextualiser, historiquement, la période de leur formation. Quelles questions externes ont potentialisé son établissement? Ensuite, nous parlerons spécifiquement de la mauvaise nomenclature donnée par les critiques – respectivement, *Cinématographe* (n° 112) et *Cahiers du Cinéma* (n° 492) – à ces productions. Existe-t-il des alternatives à Cinéma beur et à Banlieue-film qui fonctionnent? Ou categorizer est, dans ce cas, un processus inutile? Enfin, nous allons commenter deux films qui ont été reconnus comme le point de départ de ces mouvements – *Le Thé au harém d'Archimède* (Mehdi Charef, 1985) et *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995) – et que certainement ont ouvert la voie à de nombreuses oeuvres qui avaient des ambitions similaires – en particulier, être vu et entendu par les français, sous les thèmes de nature urgente qu'ils présentent. Nécessaire, ce production déconcerte, car elle expose ce que de nombreux habitants de ce pays européen veulent, surtout, cacher.

**Mots-clés:** Cinéma beur; Banlieue-film; *Le Thé au harém d'Archimède*; *La Haine*

## Sumário:

<b>Considerações iniciais</b>	<b>08</b>
<b>1 <i>Le monde est à nous: uma produção cinematográfica incômoda</i></b>	<b>14</b>
1.1 – <i>France, une terre d'accueil?</i> : a imigração norte-africana	16
1.2 – <i>Cinéma beur</i> e <i>Banlieue-film</i> : o complexo jogo da categorização	31
1.3 – As revistas especializadas: espaço para as primeiras impressões	52
1.3.1 – Dossiê <i>Cinéma beur</i> : análise da <i>Cinématographe</i>	57
1.3.2 – <i>Le Banlieue-film existe-t-il?</i> : análise dos <i>Cahiers du Cinéma</i>	69
<b>2 <i>Ni Arabe, ni Français: reflexões sobre Le Thé au harém d'Archimède</i></b>	<b>72</b>
2.1 – Mehdi Charef: o árduo percurso até as salas de projeção	74
2.2 – Constantin Costa-Gavras: por um cinema político de ficção	76
2.3 – Madjid: o adolescente que retrata toda uma geração	79
<b>3 <i>Jusqu'ici, tout va bien?: reflexões sobre La Haine</i></b>	<b>91</b>
3.1 – Do contexto de produção	91
3.1.1 – O diretor e roteirista Mathieu Kassovitz	91
3.1.2 – A empresa produtora Lazennec	94
3.1.3 – O elenco do filme	95
3.1.4 – O desenvolvimento do projeto	97
3.2 – Da construção da narrativa	101

3.2.1 – Divisões simbólicas e estrutura dramática	101
3.2.2 – <i>Black, blanc, beur</i> : um trio explosivo	107
3.2.3 – Um homem com uma câmera	109
3.3 – Das discussões sociopolíticas	117
3.3.1 – Representações étnico-raciais e de gênero	117
3.3.2 – A periferia: como transpor as suas fronteiras?	121
3.3.3 – A violência e o olhar da mídia	123
3.3.4 – Para além do Hexágono: as influências norte-americanas	124
3.4 – Da recepção da crítica e do público	127
<b>Considerações finais</b>	<b>144</b>
<b>Ficha técnica <i>Le Thé au harém d'Archimède</i></b>	<b>150</b>
<b>Ficha técnica <i>La Haine</i></b>	<b>152</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>155</b>
<b>Referências filmográficas</b>	<b>164</b>

## Considerações iniciais

Marrocos, janeiro de 2013. Com a câmera nas mãos, caminhava, estupefato, em meio a um grupo de estrangeiros, pelos corredores do Atlas Corporation Studios, que se localiza no município de Ouarzazate, sul do país. Apelidado, popularmente, de “portão do deserto”, em razão da sua proximidade com o Saara, aquele era o meu último destino antes de regressar ao Brasil. Meses antes, quando então cursava Comunicação Social na Universidade Federal de Juiz de Fora, havia recebido a notícia de que fora contemplado com uma bolsa de intercâmbio para, ao longo de um semestre, estudar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Durante o período, como parte imprescindível da minha experiência internacional, realizei, sempre que possível, pequenas excursões por outras nações do continente europeu. Todavia, como despedida, acabei optando por um itinerário ainda mais desafiador: a África. Por recomendação, escolhi, dentre as opções logisticamente possíveis, desvendar os mistérios do Marrocos. Sozinho, parti, à época, sem imaginar, de fato, o quanto aquela viagem seria recompensadora para mim – afinal, ela, seguramente, representa o pontapé inicial da presente pesquisa, que desenvolvi, no mestrado, ao longo dos três últimos anos.

Construído, em 1983, pela iniciativa do empresário Mohamed Belghmi, um dos pioneiros no desenvolvimento do turismo no país, o Atlas Corporation Studios passou a ser visto, com o transcorrer do tempo, como o principal ponto turístico de Ouarzazate, que, desde meados do século XX, já se proclamava como o polo cinematográfico mais importante da região norte do continente africano. Para além dos amplos estúdios, que possuem modernos equipamentos, o edifício abriga um museu, que rememora, por sua vez, as produções nacionais e estrangeiras realizadas naquela localidade, antes mesmo da sua construção. Dessa maneira, a maior parte dos turistas que, naquele momento, me acompanhavam, pelas dependências, reconhecia inúmeros artigos do acervo que faziam referência a filmes mundialmente prestigiados, como *Ali Baba et les quarante voleurs* (*Ali Baba e os quarenta ladrões*, Jacques Becker, 1954), *Lawrence of Arabia* (*Lawrence da Arábia*, David Lean, 1962), *Oedipo Rex* (*Édipo Rei*, Pier Paolo Pasolini, 1967), *The Mummy* (*A Múmia*, Stephen Sommers, 1999), *Gladiator* (*Gladiador*, Ridley Scott, 2000) *Alexander* (*Alexandre*, Oliver Stone, 2004), *Prince of Persia: the sands of time* (*O Príncipe da Pérsia: as areias do tempo*, Mike Newell, 2010) e, mais recentemente, a série de TV *Game of Thrones* (David Benioff e D. B. Weiss, 2011 –).

Ocorre que, por descuido, acabei me desprendendo do grupo que, inicialmente, me encontrava. Dessa maneira, ao tentar descobrir o caminho de volta, me deparei com um setor dedicado, exclusivamente, às obras realizadas por diretores norte-africanos e estrelados por artistas de mesma origem. Nele, um grupo de secundaristas de uma escola situada em Rabat, capital marroquina, a 520 quilômetros de onde estávamos, escutava, atentamente, as palavras ditas pelo guia que os conduzia. Distante, tentava – em virtude da entonação da língua francesa empregada – acompanhar o que ele, com tanta propriedade, expunha para a sua audiência, ainda que desconhecesse, completamente, aquela produção. Assim, o entusiasmo com o qual o condutor relembrava as histórias por trás daquelas obras aliado ao olhar de encantamento trocado entre os estudantes ao ouvirem sobre cada uma delas atçou, sobremaneira, a minha curiosidade.

Após a palestra, em virtude do excelente trabalho desempenhado, cumprimentei, com louvores, o guia, que, por sua vez, se chamava Ahmed. Como brasileiro, confessei que nunca havia visto nenhum daqueles filmes, mas que o fascínio com o qual ele falava acerca deles e a resposta calorosa dos estudantes haviam me provocado a conhecê-los. Educadamente, ele agradeceu os elogios, mas se mostrou surpreso, porque, usualmente, os estrangeiros não se mostravam interessados por aquela área do museu, preferindo, pelo contrário, gastar o seu tempo de visita nas sessões destinadas às produções de Hollywood, o que, certamente, a despeito da minha curiosidade pela cinematografia de outros países, poderia ter acontecido comigo, se eu, por acaso, não houvesse me separado do grupo com o qual, inicialmente, estava. Em meio à conversa, Ahmed confessou-me que as produções norte-americanas, por sua vez, mantinham viva, financeiramente, a região – e, sobretudo, o local onde nos encontrávamos – pela constante necessidade de imagens no deserto. Ao mesmo tempo, o investimento permitia que, ocasionalmente, em contrapartida, diretores da região pudessem se valer da infraestrutura local para produzir as suas próprias obras. O guia marroquino as valoriza ao afirmar que, exclusivamente, através delas, a história real do seu povo era refletida nas telas, diferente da concepção que era propagada, sobre eles, nos filmes norte-americanos e, principalmente, franceses. A conversa, que acabou se estendendo por horas, fez com que eu não conhecesse boa parcela do Atlas Corporation Studios fisicamente, mas foi como se, de modo contrário, eu soubesse de todos os seus segredos. Ao final, pedi a ele recomendações de filmes que haviam sido realizados por diretores oriundos da sua região, prometendo que, logo que retornasse ao Brasil, procuraria conhecer mais sobre. Naquele dia, eu saí completamente realizado de Ouarzazate, em face da conversa que travei com Ahmed – uma pessoa que,

um dia, gostaria de rever. Triste saber, no entanto, que, na vida, reencontros, como esse, são difíceis de acontecer.

Juiz de Fora, julho de 2013. Nesse mês, ao folhear o jornal *Tribuna de Minas*, vi que o Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) iria abrigar uma mostra de cinema dedicada aos primeiros filmes do cineasta tunisiano Abdellatif Kechiche – que, naquele ano, havia sido laureado com a premiação máxima do Festival de Cannes – como, por exemplo, *La Faute à Voltaire (A Culpa é de Voltaire, 2000)*, *L'Esquive (A Esquiva, 2004)* e *La Graine et le mulet (O Segredo do grão, 2007)*. Tal matéria, subitamente, me remeteu à lista de Ahmed, que, por sua vez, deveria estar, em meio a tantas outras significativas recordações, esquecida. Dessa maneira, a mostra do MAMM acabou por representar o estopim para que, alguns meses depois, eu apresentasse, ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, um projeto de pesquisa envolvendo o diretor e as suas produções. No entanto, é importante assinalar, conforme já havia dito no Relatório de Qualificação, que o trabalho desenvolvido, pelo acadêmico, no mestrado, se difere expressivamente da proposta inicialmente aprovada. Ainda que a intenção do pesquisador tenha sido, desde o início, retratar os movimentos cinematográficos *beur* e *banlieue* na França contemporânea, o estudante constatou, em comunhão com a orientadora do trabalho, que as obras de Kechiche, sobretudo as mais recentes, como, por exemplo, *Venus noire (Vênus negra, 2010)* e *La Vie d'Adele (Azul é a cor mais quente, 2013)*, não dialogavam mais com tais movimentos, ainda que reconheçamos a sua importância dentro deles – primeiro, como ator, e depois, como diretor.

Dito isso, se faz imprescindível, nesse momento, mencionarmos como a presente pesquisa foi estruturada. Dessa maneira, no primeiro capítulo, inicialmente, procuramos fazer uma reconstituição histórica acerca da imigração norte-africana, para a França, ao longo do século XX. Afinal, analisar o contexto é irremediavelmente importante para se entender as mais diversas formas de representação dessa população nos filmes que, por sua vez, compõem o *corpus* desse trabalho. Assim, refletimos, em um primeiro momento, sobre períodos específicos da história mundial – e suas consequências peculiares para o país europeu – como, a título de exemplo, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, *les trente glorieuses*, a crise do petróleo de 1973 e, por fim, mais recentemente, o século XXI, quando a população norte-africana – a maioria, muçulmanos – é homogeneizada, erroneamente, por muitos, como terrorista, devido aos atentados orquestrados por uma minoria desviante.

Adiante, versaremos, especificadamente, sobre a produção cinematográfica *keur*, consolidada, em meados da década de 1980, com o lançamento de uma série de filmes dirigidos por profissionais de ascendência magrebina, com protagonistas jovens de mesma origem e que são, largamente, dominadas por temáticas como as da integração, identidade, pertencimento, delinquência e racismo na sociedade francesa (TARR, 2005; HIGBEE, 2014). Dentre eles, *Le Thé au harém d'Archimède (O Chá no harém de Arquimedes)*, Mehdi Charef, 1985). Ademais, trataremos do *banlieue-film*, vertente do Novo Realismo dos anos 1990, que tinha, como objetivo, retratar as condições de vida dos moradores dessas localidades. Ainda que muitos filmes, com o mesmo viés, tenham saído em tão pouco tempo, o movimento teve em *La Haine (O Ódio)*, Mathieu Kassovitz, 1995), o seu representante mais significativo pelo sucesso no Festival de Cannes daquele ano. Na presente ocasião, discutiremos, principalmente, a respeito da problemática nomenclatura atribuída, pela crítica, a essas produções, bem como a resposta de cineastas e de atores a essa tentativa de categorização. Para resolver a demanda, a crítica acaba por responder com outras terminologias, que, da mesma maneira, não dão conta de suprir o que, de fato, se pretendia dizer, haja vista que elas possuem também os seus próprios problemas. Além disso, nesse ponto, avaliaremos como se deu a inserção dessa produção frente à cinematografia *mainstream* francesa do período a ser observado e as dificuldades encontradas, por ela, para aumentar a sua influência.

Derradeiramente, nós faremos ponderações a respeito do teor veiculado pelas edições de nº 112, de julho de 1985, da *Cinématographe*, que apresentou um dossiê *Cinéma keur*, dedicando, assim, trinta páginas do seu conteúdo para artigos e entrevistas com diretores e atores que, à época, estavam se destacando dentro do movimento; e de nº 492, de junho de 1995, dos *Cahiers du Cinéma*, lançamento especial comemorativo do Festival de Cannes, que, para além de apresentar a crítica de *La Haine*, o filme de maior repercussão daquela edição, questiona, em um artigo escrito por Thierry Jousse, a possível existência de um *banlieue-film*, pelo fato de, em um período de apenas seis meses, cinco produções que tinham como foco retratar a vida dos moradores dessas localidades terem sido lançadas nos cinemas do país. No entanto, antes de adentrarmos, de fato, no conteúdo apresentado pelas revistas, avaliaremos a importância das publicações especializadas em cinema na França, responsáveis, por sua vez, por apresentar, aos seus leitores, os novos movimentos cinematográficos – como os estudados pelo acadêmico – o que, do mesmo modo, nos levará a discussões em torno do conceito de “cinefilia” desde o seu surgimento.

Já no segundo e no terceiro capítulo, empenho-me em fazer uma avaliação atenta dos filmes escolhidos, problematizando, logo, possíveis relações entre o contexto sociopolítico e o discurso cinematográfico, sobretudo no que diz respeito aos aspectos narrativos e aos estéticos. A seleção das duas produções a serem, especificamente, analisadas se deu pela correspondência com as edições das revistas supracitadas que trouxeram as terminologias *Cinéma beur* e *Banlieue-film* em seu conteúdo. O dossiê da *Cinématographe* foi lançado no mesmo mês em que *Le Thé au harém d'Archimède* chegou aos cinemas. Por sua vez, os *Cahiers du Cinéma* dedicaram a sua capa à *La Haine* – naquele ano o maior sucesso a passar pela Croisette. Assim, as duas produções se apresentam elucidativas ao servirem de ponto de partida para compreender a presença de setores marginalizados no cinema contemporâneo francês.

Em *Le Thé au harém d'Archimède*, Mehdi Charef adapta, para o cinema, o livro homônimo que escrevera anos antes. O fio condutor da narrativa são as experiências vividas por dois adolescentes, Madjid (Kader Boukhanef) e Pat (Rémi Martin), em meio à Cité des Fleurs, periferia onde residiam. No entanto, apesar de suas diferentes origens – o primeiro, argelino, veio ainda pequeno, para a França, com a mãe; o segundo, francês nativo – há muito em comum entre eles. Ambos estão desempregados, não possuem nenhuma qualificação e muito menos tem ideia de qual rumo dar a própria vida, o que, parece ser bastante comum entre os jovens da localidade onde moram. Assim, passam os dias, por exemplo, cometendo pequenos delitos nos metrô e agenciando prostitutas para obter dinheiro. Diferente de *La Haine*, filme em que é possível se encontrar muita informação sobre, *Le Thé au harém d'Archimède* carece destes dados, assim como, de uma maneira geral, as demais produções *beurs* realizadas no período em questão. Dessa forma, pouco se sabe, por exemplo, sobre o seu processo de produção, ainda que essa seja a obra base para se pensar tal movimento. Do mesmo modo, não se encontram muitas críticas a seu respeito, sobretudo em português, ainda que o filme tenha passado por aqui durante a Mostra Internacional de São Paulo de 1985.

Por sua vez, *La Haine* é avaliado no terceiro capítulo. Conforme já destacamos, o ano de 1995 ofereceu, por si só, uma quantidade expressiva de produções que tinham como objetivo retratar a temática das *banlieues*. Dentre todas as obras lançadas, a que obteve maior repercussão, pela visibilidade conquistada no Festival de Cannes, seguramente, foi o título de Mathieu Kassovitz. A trama, que se passa em um único dia, ressalta os conflitos envolvendo o trio central, o branco Vinz (Vincent Cassel), o negro Hubert (Hubert Koundé) e o árabe Said (Said Taghmaoui), em busca de sua inserção social, na

medida em que encaram, diariamente, a discriminação e os abusos da polícia local pelo fato de serem oriundos de uma *banlieue* francesa. Logo, apenas por esses apontamentos prévios, é possível avaliar que os filmes, em muitos pontos, se assemelham expressivamente, ainda que existam diferenças consideráveis que serão abordadas ao longo desta dissertação. Dito isso, neste capítulo, nos atentaremos à análise da produção dirigida por Mathieu Kassovitz, enfatizando, principalmente, o seu contexto de produção, a estrutura narrativa e estilística, as reflexões de cunho sociopolítico e a recepção por parte do público e da crítica. Afinal, conforme dito, o volume de informações sobre *La Haine* é significativo. O filme, ainda hoje, após vinte anos da sua primeira exibição, é discutido ao redor do mundo.

Para darmos conta de responder tal demanda, como metodologia, nos valeremos de revisão bibliográfica e análise fílmica. Sobre a primeira, é válido notar a escassez de publicações voltadas para a temática. No Brasil, apenas uma dissertação de mestrado foi publicada a respeito. Porém, o trabalho intitulado “As fronteiras da representação: imagens periféricas no cinema francês contemporâneo”, de autoria de Catarina Amorim de Oliveira Andrade, orientado, por sua vez, por Ângela Freire Phrysthon e defendido, em 2010, no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), apesar de evocar filmes ligados aos movimentos *beur* e *banlieue*, tem uma abordagem distinta daquela que pretendemos dar a presente pesquisa. Após árdua busca, constatamos que os/as principais autores/as que se dedicam à análise desses movimentos são ingleses – sobretudo, Carrie Tarr e Will Higbee – o que me faz questionar, como em diversas outras partes do trabalho, se essa temática não é incômoda, de certo modo, também para a academia francesa, assim como é para a crítica de cinema do país, que, segundo veremos, relegou tal produção durante muitos anos, o que não deveria ter sido feito, haja vista a urgência dos assuntos apresentados por ela, que precisam ser problematizados.

## **1 *Le monde est à nous: uma produção cinematográfica incômoda***

Em 2002, durante a campanha presidencial francesa, uma quantidade expressiva de pesquisas de opinião, realizadas, à época, pelos principais veículos de comunicação do país, antecipavam um segundo turno entre o então presidente Jacques Chirac, candidato à reeleição do Reagrupamento pela República (RPR), e o atual primeiro-ministro Lionel Jospin, pleiteante pelo Partido Socialista (PS). Assim, conforme assinala James Shields (2007), a surpresa foi tamanha quando Jean Marie Le Pen, membro da Frente Nacional (FN), conseguiu, ao lado de Chirac, uma vaga na etapa decisiva das eleições, superando Jospin por uma diferença de apenas 0,64% dos votos válidos (16,86% contra 16,18%). Na prática, o que a ascensão de Le Pen significava, para a França, naquele momento?

O resultado das urnas, proclamado em 21 de abril de 2002, acarretou na primeira disputa presidencial, desde o ano de 1969, sem um concorrente de esquerda no segundo turno. Além disso, nunca um aspirante vinculado a um partido de extrema-direita havia chegado tão longe. Dentre outras motivações, a Frente Nacional clama por um programa econômico antiestadista, defende o aumento do número de prisões no país e a aplicação de penas mais severas, e brada pela exclusão dos imigrantes não-europeus da sociedade francesa. Para a sorte de Le Pen, a campanha eleitoral de 2002 se focou, sobretudo, em questões de segurança pública, já que foi tamanha a atenção dada pela mídia massiva a uma série de incidentes violentos que envolveram grupos de ascendência norte-africana. Ademais, Jospin acabou sendo prejudicado pelo grande número de candidatos oriundos de partidos de esquerda que disputavam as eleições, o que, seguramente, contribuiu para uma divisão de votos entre os simpatizantes.

Em razão do alarmante sucesso alcançado, à época, pela Frente Nacional, muitos veículos de comunicação franceses acabaram por se mobilizar, deixando, logo, de lado, uma suposta imparcialidade, para garantir a reeleição de Chirac, que nem precisou fazer campanha. A sua vitória, em 05 de maio de 2002, foi, de fato, bem expressiva (82,21% contra 17,29%). No entanto, de acordo com James Shields (2007), do percentual total de votos recebidos por ele, no segundo turno, 71% foram conferidos, exclusivamente, para inviabilizar um eventual triunfo, nas urnas, pelo seu oponente. Isso já havia ficado claro quando, em 01 de maio de 2002, Dia do Trabalhador, 1,5 milhão de franceses saíram às ruas em uma manifestação contra o candidato da Frente Nacional. Porém, mesmo diante do fraco desempenho de Le Pen ao final do pleito, tal episódio ilustra o crescimento da extrema-direita no país europeu. A forma como lidam, por exemplo, com a questão dos

imigrantes norte-africanos acaba conquistando mais partidários a cada nova tragédia que atinge o Estado, como o ataque ao periódico satírico *Charlie Hebdo*, em 07 de janeiro de 2015, que resultou no assassinato de cinco famosos cartunistas que lá trabalhavam, ou a série de atentados ocorridos em 13 de novembro de 2015, que provocaram a morte, em vários pontos de Paris, de 137 pessoas, como, por exemplo, no teatro Bataclan, que, com capacidade máxima, recebia um concerto musical, bem como nos arredores do Stade de France, após o início de uma partida entre as seleções francesa e alemã, acompanhada, de perto, pelo atual presidente François Hollande. Em virtude de tais acontecimentos, que são orquestrados por uma minoria terrorista, a imagem de toda uma comunidade acaba sendo homogeneizada erroneamente, o que afeta, de forma significativa, o seu processo de integração na sociedade francesa.

Diante destas explanações iniciais, já se configura perceptível a atualidade das discussões que pretendemos travar ao longo da dissertação que, aqui, se desenvolve. Em face disso, neste capítulo, buscamos avaliar, primeiro, como se estruturaram as políticas francesas de imigração, a partir da Primeira Guerra Mundial, para grupos originários de países norte-africanos, além de refletirmos a respeito das estratégias de integração dessa população no decorrer do século XX. Para darmos conta desta demanda, nos valeremos, sobretudo, das pesquisas realizadas por Rossana Rocha (1999), Ricardo Corrêa Coelho (2013) e Peter Demant (2014). Em um segundo momento, a partir do suporte conferido pelas obras de Carrie Tarr (2005) e Will Higbee (2014), versaremos, especificadamente, acerca da produção cinematográfica *beur*, consolidada, em meados dos anos 1980, com o lançamento da obra *Le Thé au harém d'Archimède*, assim como do *banlieue-film*, vertente do Novo Realismo da década de 1990 que teve, em *La Haine*, o seu representante mais significativo. Na presente ocasião, discutiremos, principalmente, a respeito da problemática nomenclatura atribuída, pela crítica, a esses movimentos. Da mesma maneira, avaliaremos como se deu a sua inserção frente à cinematografia *mainstream* francesa do período a ser observado. Derradeiramente, nós iremos fazer ponderações a respeito do conteúdo veiculado pelas edições de nº 112, de julho de 1985, da *Cinématographe*, e de nº 492, de junho de 1995, dos *Cahiers du Cinéma*, as primeiras publicações a apresentarem, respectivamente, as terminologias *cinéma beur* e *banlieue-film*. No entanto, antes de adentrarmos no conteúdo das revistas, analisaremos, com o subsídio dos estudos concretizados por Alexandre Figueirôa (2004) e Antoine de Baecque (2010), a importância confiada às revistas especializadas em cinema na França, capazes de auxiliar na modifi-

cação, ao longo dos anos, da paisagem cinematográfica do país, o que também nos levará a discussões em torno do conceito de “cinefilia”.

### **1.1 – *France, une terre d’accueil?*: a imigração norte-africana**

Como reflexo de fluxos migratórios internacionais, sobretudo os provenientes de países que compõem a região norte do continente africano, a França deixou de ser vista, ao longo do século XX, como uma nação culturalmente homogênea, composta por uma população branca e, em essência, cristã, para se tornar multicultural, o que pode, por sua vez, ser constatado após uma simples caminhada pelas ruas das suas principais cidades. De acordo com Mahomed Bamba (2012), atualmente, existem, em solo francês, mais de seis milhões de pessoas que reivindicam uma ascendência norte-africana. Como indica o derradeiro levantamento divulgado, em 01 de janeiro de 2016, pelo Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE), essa quantidade representa cerca de 10% do total de habitantes do país, um número extremamente significativo<sup>1</sup>.

A Europa, em geral, e a França, em particular, enfrentam a diluição de uma cultura pretensamente unívoca, calcada em valores vividos como universais. Esses valores são tomados como pétreos, não admitindo contestação. Na verdade, hoje, são eles resignificados, de forma cada vez mais excludente, na medida em que são “ameaçados” no confronto direto com as novas culturas (PINTO, 2006, p.392).

Nos dizeres de Rossana Rocha (1999), ainda que não se considere como um país de tradição imigratória, a França, há mais de um século, recebe, no seu território, grupos populacionais provenientes de outras nações, o que a levou, inclusive, a produzir, com o transcorrer dos anos, uma extensa legislação acerca da temática. Ricardo Corrêa Coelho (2013) evidencia, por sua vez, que a primeira onda imigratória de norte-africanos para a nação europeia se deu durante a Primeira Guerra Mundial. Segundo o autor, antes desse período, a presença magrebina era, de fato, extraordinária. O contato era tão ínfimo que a imagem que a maior parte dos franceses possuía sobre os países localizados na região

---

<sup>1</sup> Anualmente, o INSEE divulga os números estimados da população francesa. Segundo os últimos dados, o país possui 66.627.602 habitantes, sendo 32.291.287 homens e 34.336.315 mulheres. Essas informações foram obtidas em [www.insee.fr](http://www.insee.fr).

setentrional do continente africano estava profundamente conectada a elementos como o exotismo, o mistério e a magia. Em virtude do processo de colonização, no momento do conflito bélico, as nações magrebina, a saber, Argélia, Marrocos e Tunísia, se achavam atreladas à França na qualidade de protetorados, ou seja, ainda que fossem reconhecidas como territórios autônomos, eram coagidas ao cumprimento de uma série de obrigações, variáveis conforme o caso, para serem protegidas, diplomática e militarmente, pelo país europeu, contra terceiros. Dessa maneira, diversamente do que havia sido até então, pela primeira vez se constituiu um fluxo populacional da colônia em direção à metrópole.

As razões de guerra encontram-se na origem dessa migração estimulada pelo governo da metrópole. Normalmente, os árabes chegavam à França em duas condições: na de soldados, a serem posteriormente encaminhados às frentes de batalha para lutar contra o inimigo ou na de trabalhadores que iriam suprir toda a deficiência de mão de obra nas indústrias, sobretudo aquelas necessárias à guerra, uma vez que uma boa parte dos operários franceses já se encontrava nas trincheiras (COELHO, 2013, p.45).

Como afirma Peter Demant (2014), enquanto o conflito persistiu, a imigração de norte-africanos para a França foi administrada pelo governo e acatada pela população do país, haja vista a sua imprescindível necessidade na defesa da integridade estatal. Ainda assim, as diferenças, quando do contato, já eram, àquele momento, potencializadas pela imprensa popular. “Os imigrantes vinham de países muito pobres, eram fenotipicamente distintos e a distância cultural para com a sociedade europeia era tamanha” (DEMANT, 2014, p.170). A ojeriza ao imigrante magrebino se iniciou, de fato, durante a década de 1920, na medida em que restou confirmado que o contingente que, ao longo da Primeira Guerra Mundial, laborou em solo francês ou lutou contra o inimigo, representado pelos alemães, deixou de ser temporário para se tornar permanente. Afinal, na maior parte das situações, a imigração se estabelece como um processo sem chances de retorno. A partir disso, pouco a pouco, os trabalhadores de origem norte-africana passaram a ser notados como uma presença indigesta nas principais cidades francesas, o que foi reforçado pela imagem negativa conferida, a eles, pelos veículos de comunicação de massa da época.

Entretanto, com o transcorrer dos anos, outros problemas acabaram por usurpar a atenção dos franceses, deixando, dessa forma, como coadjuvante, a temática envolvendo a integração, na sociedade, dos imigrantes magrebinos que para lá se dirigiram. Durante

boa parte da Segunda Guerra Mundial, entre 1940 e 1944, a França se viu ocupada pelas tropas nazistas capitaneadas por Hitler. Em virtude do risco de desestruturação nacional, o general Charles de Gaulle, do seu exílio, em Londres, tomaria, para si, a missão de ser a voz a unir a nação e a injetar confiança no seu povo, que se encontrava abalado. Como cita Winston Churchill (1995), “[De Gaulle] desafiava tudo. Mesmo quando se portava da pior forma possível, sempre parecia expressar a personalidade da França: uma grande nação, com todo o seu orgulho, autoridade e ambição” (CHURCHILL, 1995, p.765). À medida que o conflito caminhava para o seu final, com a vitória sobre os nazistas sendo, arduamente, conquistada nos campos de batalha, foi sendo construída a legitimidade do oficial como o líder da França Livre, que, àquele momento, se fortificava. “Há minutos, como todos nós sentimos, que ultrapassam cada uma de nossas duras vidas. Paris, Paris ultrajada, Paris quebrada, Paris martirizada, sim, mas Paris libertada...” (DE GAULLE, 1944 *apud* COMBEAU, 2009, p.118). A sua fala, datada de 25 de agosto de 1944, nas sacadas do Hôtel de Ville, anunciava, certamente, uma renovação para a nação europeia, que, finalmente, se encontrava alheia ao controle exercido pelas tropas alemãs. A partir disso, a França, assim como muitos outros países do continente, viria a experimentar um período de significativo desenvolvimento econômico, no qual os imigrantes voltariam a ser considerados mais como uma solução do que, de fato, um problema.

Com o término da Segunda Guerra Mundial, o governo francês tinha consciência de que, para auxiliar no processo de reconstrução do país, à época devastado em virtude do conflito armamentista, era necessário estimular a vinda de trabalhadores estrangeiros, que, segundo Peter Demant (2014), ocupariam as vagas de trabalho indesejáveis<sup>2</sup>. Dessa maneira, em 02 de novembro de 1945, de acordo com publicação no *Journal Officiel de la République Française*, foi fundado, pelo general Charles de Gaulle, o Office National d’Immigration et d’Intégration, órgão do Estado encarregado de fomentar e controlar a entrada de mão de obra externa na nação. Segundo o dispositivo 30 da Ordem de nº 45-2658, que o instituiu, era de sua competência “toutes les opérations de recrutement pour la France et d’introduction en France des travailleurs originaires des territoires d’outre-

---

<sup>2</sup> Gérard Noiriel (2002) distingue os principais motivos que levaram à inabilidade francesa de prover, com a sua própria população, a necessidade de mão de obra nos centros urbanos. O primeiro é a resistência dos proprietários rurais, considerados o grupo eleitoral mais influente do país, ao êxodo rural, que apenas iria ocorrer, de fato, a partir dos anos 1950. O segundo é a redução, pela vontade das famílias, do número de filhos, na medida em que o Código Civil que vigorava, à época, passou a impor uma divisão igualitária do espólio entre os herdeiros, o que reduziria, por sua vez, o patrimônio do grupo familiar.

mer et des étrangers”<sup>3</sup>. No entanto, ainda que o documento não faça qualquer distinção a respeito da nacionalidade dos imigrantes, inicialmente, a intenção era atrair tão somente empregados de origem europeia, em detrimento dos africanos e asiáticos. Acontece que, segundo Ricardo Corrêa Coelho (2013), “com a exceção de espanhóis e de portugueses, nenhum europeu estava disposto a migrar, pois os seus países estavam se beneficiando também do crescimento econômico do pós-guerra” (COELHO, 2013, p.43). Além disso, quando, em 1957, por meio do Tratado de Roma, foi fundada a Comunidade Econômica Europeia, que estimula políticas comuns, em diversas áreas, visando o desenvolvimento das nações do continente, as desigualdades entre estas diminuíram sobremaneira, o que acabou por abreviar, ainda mais, o estímulo à migração intraeuropeia. Em virtude disso, para suprir a própria demanda, não restou nenhuma alternativa, para a França, a não ser aceitar imigrantes que fossem oriundos de países que compunham o Terceiro Mundo.

Com isso, a população francesa experimentou, após a Segunda Guerra Mundial, um crescimento significativo do número de imigrantes. Segundo Yvan Combeau (2009), entre os anos de 1946 e 1954, chegaram, apenas a Paris, 379 mil novos habitantes, uma quantidade expressiva. Contudo, a partir da apreciação deste dado, fica a dúvida: como a capital abrigou todo esse contingente, em especial, a parcela oriunda dos países norte-africanos, que para lá se dirigia anualmente? Afinal, como alude o referido autor, o parque imobiliário da cidade francesa era conhecido, à época, pela sua antiguidade e precariedade. Para exemplificar com alguns dados, nas palavras de Alain Jacquot (2006), em documento organizado para o Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE), 35% de todas as edificações parisienses haviam sido construídas antes de 1871. Além do mais, quatro em cada dez residências ainda não contavam com água corrente, 73,4% não tinham vaso sanitário em seu interior e 89,6% não possuíam chuveiro ou banheira, o que acabou por inviabilizar a erradicação de uma variedade de doenças no período em questão.

Grande parte das residências parisienses se encontrava em uma situação inabitável segundo a saúde pública. A tuberculose, por sua vez, continuava grassando no pós-guerra: a cada ano, matava 33 pessoas, por cem mil, na região dos Champs-Élysées, 142 em média na maior parte dos outros bairros de Paris, mas 877 entre os locatários de quartos mobiliados [a

---

<sup>3</sup> Tradução: Todas as operações de recrutamento, para a França, e de introdução, na França, de mão de obra oriunda de territórios além-mar e do estrangeiro. O documento que versa sobre a fundação do órgão estatal pode ser conferido em: [http://www.ofii.fr/IMG/pdf/MX-7040N\\_20140414\\_104820.pdf](http://www.ofii.fr/IMG/pdf/MX-7040N_20140414_104820.pdf). Obs: Todas as traduções encontradas nesta dissertação foram realizadas pelo próprio acadêmico.

maioria eram imigrantes, em especial, de origem norte-africana] (COMBEAU, 2009, p.121).

Diante de tal cenário, com o intuito de sanar a questão das habitações insalubres, foi fundada, no ano de 1956, a Société Nationale de Construction pour le Logement des Travailleurs (SONACOTRA), destinada, principalmente, à idealização de moradias para os imigrantes que não paravam de chegar à França após a Segunda Guerra Mundial. No entanto, a sua finalidade era a de erguer domicílios pequenos, condizentes com homens solteiros. “O último desejo do governo era o de encorajar a migração das famílias destes trabalhadores estrangeiros para a França. Não seria na nação europeia que elas deveriam se reencontrar com eles, mas em seu país de origem” (COELHO, 2013, p.46). Portanto, fica claro que os franceses continuavam, de modo ingênuo, acreditando que aqueles que imigravam estavam, em seu território, na condição de hóspedes temporários, o que, por sua vez, os eximiria de qualquer necessidade de integrá-los à sociedade já que, tão logo conseguissem acumular o dinheiro suficiente, iriam retornar para a sua nação de origem. A segregação, por sua vez, já se iniciou com a ocupação, pelos imigrantes, das moradias construídas pela empresa supracitada, localizadas, sobretudo, nas regiões periféricas das grandes cidades francesas. Assim, em cada uma delas, foi recriado o modelo geográfico colonial de exclusão, que perdura, infelizmente, até os dias atuais.

Porém, conforme aponta Peter Demant (2014), a recessão econômica acarretada, a partir de 1973, pela crise do petróleo, quando foi constatado que a fonte de energia era esgotável, o que desencadeou na elevação do preço do barril do produto, foi responsável por assinalar, na França, a exemplo de outras potências europeias, como a Alemanha e a Inglaterra, o fim do estímulo à imigração trabalhista. Maxim Silverman (1992) traz que os primeiros a sentirem, na pele, os efeitos do colapso econômico foram os empregados que, por não possuírem qualificação, eram mal recompensados pelo trabalho prestado, o que abarca, sobretudo, os imigrantes de países norte-africanos. Dessa forma, o processo de reestruturação das empresas no Estado, que ocasionou demissões em massa, fez com que as condições de vida do contingente populacional magrebino, que já eram precárias, se agravassem de modo significativo. Nas palavras de Ricardo Corrêa Coelho (2013), as taxas de desemprego, àquele momento, nas periferias do país, variavam entre 20 e 30%, afetando, principalmente, os mais jovens, que não tinham nenhuma perspectiva de vida, como podemos extrair, inclusive, das duas obras que serão posteriormente analisadas na presente dissertação – *Le Thé au harém d’Archimède* e *La Haine*. Contudo, “ainda que a

situação estivesse crítica na nação, as perspectivas no outro lado do Mediterrâneo eram ainda menos atraentes. A maioria, assim sendo, resistiu à repatriação, permanecendo na Europa e sobrevivendo da previdência social” (DEMANT, 2014, p.172). Tal decisão foi motivada, principalmente, pelo fato de que os países norte-africanos, à época, padeciam dos duros efeitos do processo de descolonização. No entanto, isso não foi bem recebido pelos franceses, que passaram a acreditar na imigração como a principal responsável por todos os problemas socioeconômicos vivenciados, àquele momento, pelo seu Estado.

Diante desse contexto, o governo francês se viu compelido a tomar providências para regulamentar os fluxos migratórios legais. Assim sendo, no mês de julho de 1974, uma circular ministerial passa a controlar a entrada de estrangeiros no país, reduzindo-a. Ademais, o documento promove o imediato retorno, às nações de origem, daqueles que se encontravam em território francês na condição de empregados temporários. À época, uma ordem complementar tentou dar cabo ao Instituto Legal da Reunificação Familiar. Durante o período de crescimento econômico, a França acabou permitindo, após muitos debates, que as famílias dos imigrantes pudessem se reunir com eles. Dessa maneira, “as necessidades do mercado de trabalho e a lógica econômica prevaleceram em detrimento das estratégias políticas do governo para a imigração” (COELHO, 2013, p.46). Porém, a ordem acabou sendo extinta, em 1978, devido a uma decisão proclamada pelo Conselho de Estado. A justificativa aferida, pelo órgão, a favor da manutenção do reagrupamento familiar se fundou em torno de razões sociais e humanitárias, já que, segundo entidades internacionais, como, por exemplo, a ONU, todos os indivíduos teriam direito a uma vida plena. Porém, essa permissão não foi vista, com bons olhos, por uma parcela expressiva da população nativa. Em virtude de serem majoritariamente formadas por muçulmanos, era natural que as famílias magrebinas fossem compostas por mais de uma esposa e por uma grande quantidade de filhos, o que divergia do padrão francês, causando, assim, no mínimo, estranhamento. Assim, os fluxos migratórios, ao invés de retrocederem, como, inicialmente, era a intenção do governo, acabaram por aumentar, sobrecarregando toda uma estrutura que não estava preparada para acolher um contingente tão numeroso. De acordo com o Migration Policy Institute (2006), atualmente, 65% de todos os processos de imigração para a França são concretizados a partir do reagrupamento familiar, o que, por sua vez, faz com que essa política seja amplamente contestada por partidos como a Frente Nacional.

Em consonância com as medidas explicitadas acima, é imperioso mencionar que a França, em 1977, instituiu um subsídio financeiro, conhecido por *aide au retour*, dado

aos imigrantes que mencionassem a vontade de regressar às suas nações de origem. No entanto, essa tentativa não vingou, na medida em que, conforme Rossana Rocha (1999), ao invés dos indesejados magrebinos tirarem proveito da ajuda governamental, foram os ibéricos quem usufruíram, principalmente, do supracitado benefício. Afinal, o momento era conveniente tanto para os portugueses, após o fim do Estado Novo, em 1974, através da Revolução dos Cravos, quanto para os espanhóis, com a morte, em 1975, do general Francisco Franco. Assim, nenhuma das tentativas do governo francês conseguiu conter o avanço desenfreado da imigração norte-africana para o país, cada vez mais perceptível a olho nu<sup>4</sup>.

Dans l'espoir de conditions de vie meilleures, avec l'aide des prestations familiales et de l'encadrement médical et social, avec des possibilités de formation initiale et professionnelle supérieures à ce qu'elles connaissaient dans les pays d'origine, pour mener une vie de famille plus équilibrée, mais aussi par crainte de voir cesser brutalement en tel dispositif par une fermeture des frontières, le nombre des familles rejoignant augmenta rapidement (BOYER, 1998, p. 90)<sup>5</sup>.

Nessa conjuntura, algumas crenças – bastante problemáticas – acabaram, por sua vez, sendo difundidas entre a população. A primeira delas diz respeito ao fato de que os estrangeiros seriam os culpados pela falta de empregos, no país, para os nativos. Em sua obra, Rossana Rocha (1999) aponta uma variedade de estudos, a respeito das migrações internacionais, inclusive um desenvolvido, em 1987, pela Organização Internacional do Trabalho (OIT), que afirmam que esses trabalhadores ocupam, na maioria das vezes, tão somente as vagas rejeitadas pela população natural da nação onde se encontram. Assim, não há uma competição, entre eles, pelos mesmos postos de trabalho, ainda que Michael Piore (1979) aponte que, a partir do momento em que uma comunidade se estabelece, de

---

<sup>4</sup> Como assinala Alain Boyer (1998), é importante mencionarmos que, para além da imigração trabalhista, outros fluxos se constituíram, em direção à França, durante os anos 1960 e 1970. O mais significativo foi o dos nativos colaboradores com as potências coloniais, como, por exemplo, os *harkis*, soldados argelinos que lutaram, durante a Guerra de Independência, em prol da França. Assim, tão logo o país magrebino se viu livre da influência francesa, em 1962, esses combatentes e suas famílias passaram a temer represálias por parte do novo governo, o que levou a uma reivindicação por repatriamento junto ao Estado francês.

<sup>5</sup> Tradução: Na esperança por condições de vida melhores, com a ajuda de prestações familiares e auxílio médico e social, com possibilidades de formação básica e profissional superiores àquelas que conheciam em seus países de origem, por engendrar uma vida familiar mais equilibrada, mas também por medo de ver cessar abruptamente tal dispositivo através do fechamento das suas fronteiras, o número de famílias reunidas aumentou rapidamente.

forma definitiva, em um país estrangeiro, é normal que ela não se satisfaça somente com os cargos para os quais originalmente fora recrutada. Pelo contrário, ela passa a almejar às mesmas oportunidades conferidas aos nacionais, apesar de, dificilmente, alcançá-las. “History suggests that migrant’s communities have difficulty meeting their aspirations, either because the jobs to which they aspire are limited or because the workers are not trained to move into them” (PIORE, 1979, p.373)<sup>6</sup>. Além disso, ao analisarmos todas as consequências estimuladas, nas décadas de 1970 e 1980, pela crise petrolífera, notamos que o desemprego foi uma tendência mundial e não uma particularidade francesa. Logo, ao contrário do que muitos pensam, até hoje, no país europeu, o problema não pode ser imputado, de modo exclusivo, à presença de uma expressiva quantidade de estrangeiros que se estabeleceram em seu território.

Toute immigration est, pour celui qui doit la vivre sous l’empire de la nécessité, un processus aléatoire, souvent douloureux. La société dite ‘d’accueil’ est, dans les faits, rarement accueillante aux nouveaux venus. Leur pauvreté, leurs coutumes et leurs difficultés d’expression les désignent à la vindicte d’extrémiste qui, en période de chômage, cherchent à recueillir des suffrages en imputant à tort la cause de ce phénomène à la présence des immigrés sur le marché de l’emploi (KEPEL, 1991, p.11)<sup>7</sup>.

A segunda crença assinala, por sua vez, que o padrão de vida do cidadão francês melhoraria, significativamente, com a ausência dos imigrantes. Porém, conforme aponta Rossana Rocha (1999), a nação europeia se caracterizou, ao longo de sua história, pelos baixos índices de natalidade, o que fez com que a imigração se estabelecesse como uma prática basilar para equilibrar a situação fiscal do Estado, ainda que, com o decorrer dos anos, as famílias estrangeiras, sobretudo as de ascendência norte-africana, tendam, cada vez mais, a se assemelhar, no que tange à quantidade de filhos, às famílias francesas. De acordo com Françoise Legros (2003), em relatório desenvolvido para o Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE), o número de nascimentos, no país

---

<sup>6</sup> Tradução: A história sugere que as comunidades de migrantes encontram dificuldades em conquistar o trabalho desejado, ou por eles serem escassos ou pelo fato de não possuírem a qualificação necessária.

<sup>7</sup> Tradução: Toda imigração é, para aqueles que devem vivê-la sob o império da necessidade, um processo aleatório, frequentemente doloroso. A sociedade dita “de acolhida” é, de fato, raramente acolhedora aos recém-chegados. Sua pobreza, seus costumes e suas dificuldades de expressão os designam ao jugo dos extremistas que, em períodos de desemprego, procuram recolher votos imputando de maneira equivocada a causa deste fenômeno à presença de imigrantes no mercado de trabalho.

européu, provenientes de mulheres estrangeiras das mais diversas nacionalidades recuou em 6%, entre 1982 e 1990, e em 8%, entre 1990 e 1999. Entre as crianças geradas, 53% possuíam, em 1982, mães de origem norte-africana; 44%, em 1990; e 36%, em 1999, o que indica uma queda bastante acentuada. Além disso, nas palavras da pesquisadora, as mulheres, de uma forma geral, estão tendo os seus filhos cada vez mais tarde. Em 1990, a idade média, para as francesas, era de 28,2 anos e, para as magrebinas, 28,7. Em 1999, contudo, era de 29,3, para as naturais da nação europeia, e 29,2, para as norte-africanas. “Une autre explication renforce l’écart: l’arrivée des femmes en France dans le cadre de regroupement familial s’accompagne aussi de naissances retardées par la separation des couples. Ce comportement tend à gonfler la fécondité des femmes arrivées récemment en France” (LEGROS, 2003, p.3)<sup>8</sup>. Por fim, a autora afirma que a taxa de fecundidade das francesas, no período compreendido entre 1981 e 1982, era de 1,84. Contudo, ao longo dos anos 1988 e 1989, uma pesquisa semelhante indicou um recuo deste valor para 1,71. Dez anos depois, durante 1998 e 1999, tal número acabou se estabilizando em 1,72. Por sua vez, o índice que aponta o número médio de filhos gerados, na França, por mulheres norte-africanas era de 4,63 no primeiro levantamento. Na segunda análise, bruscamente, retrocedeu para 3,42. Após o terceiro exame, foi constatada uma nova queda, para 3,25. Assim, a partir da observação destes dados, cai por terra a crença de que os estrangeiros, principalmente os magrebinos, seriam os únicos responsáveis, devido às suas numerosas famílias, que, por sua vez, abusariam, sobremaneira, dos benefícios dados pelo governo, como, por exemplo, os previdenciários, pela crise fiscal que assola a nação francesa.

Ainda que, em nenhum momento, as crenças expostas, nos parágrafos anteriores, se sustentem, pelos motivos acima arrolados, o fato é que elas acabam dificultando, com a sua divulgação massiva entre os nativos, a já bem complicada, por si só, integração do contingente populacional norte-africano no país europeu. Conforme aponta Gilles Kepel (1991), esse processo foi prejudicado, durante décadas, pela ausência de representantes reconhecidos legitimamente, tanto pelos magrebinos quanto pelo governo francês, o que ocasionava, por sua vez, no não atendimento de muitas demandas específicas do grupo<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Tradução: Outra explicação acaba reforçando a lacuna: a chegada das mulheres na França, devido ao reagrupamento familiar, é acompanhada também pelos nascimentos tardios em virtude da separação dos casais. Este comportamento tende assim a inflar a fecundidade das mulheres que chegaram recentemente na França.

<sup>9</sup> Gilles Kepel (1991) entende que a legitimidade seria conferida àquele que compartilhasse das mesmas necessidades da minoria a qual representasse. Apesar de a ideia ser, por si só, bem discutível, o fato é que, até então, falavam, em nome da população norte-africana, de intelectuais patenteados a agentes oriundos de organizações internacionais.

A respeito dessa declaração, Philippe Juhem (1998) complementa que “à la fin de 1984, il n’y a pas en France d’organisation nationale ou de porte-parole qui puisse revendiquer la représentation des immigrants maghébins” (JUHEM, 1998, p.12)<sup>10</sup>. Dessa maneira, o autor assinala, como marco inicial, a criação, naquele ano, da SOS Racisme. Ainda que, inicialmente, tenha sido vendida como apartidária, a associação teve, como fundadores, em sua maioria, integrantes do Partido Socialista, que vivia um momento importante de sua história, com a eleição, em 1981, de François Mitterrand à presidência francesa. Por ser o primeiro governo de esquerda da nação desde a Frente Popular, em 1936, existia uma grande expectativa em torno do desenvolvimento de diretrizes que levariam a uma sociedade mais igualitária para nativos e imigrantes. Logo, já no ano de sua fundação, a SOS Racisme lançou uma campanha intitulada *Touche pas à mon pote*<sup>11</sup>. Nos dizeres de Ricardo Corrêa Coelho (2013), “o intuito era sensibilizar a juventude francesa e, assim, repolitizá-la em torno da luta contra o racismo” (COELHO, 2013, p.50). Em virtude da diminuição, naquele momento, da distância entre as classes sociais, os jovens franceses, em sua maioria, conviviam, diariamente, com colegas de ascendência magreбина. Dessa maneira, acreditando que, do relacionamento entre eles, poderia nascer uma amizade, se fez o apelo sintetizado no *slogan* da campanha. “L’idéologie qui nous animait était celle de la réconciliation fraternelle des enfants de toutes origines, sans réclamer d’eux qu’ils abolissent leurs différences religieuses, culturelles ou autres” (LANG, 2003)<sup>12</sup>. Porém, a despeito das boas intenções da associação, a SOS Racisme não ficou imune a críticas. A cineasta Farida Belghoul, idealizadora das obras *C’est madame France que tu préfères?* (1981) e *Départ du père* (1984), alude, em entrevista concedida a Tarek Kawtari (1984), que a organização supracitada, na sua opinião, se preocupava, sobretudo, em atender as reivindicações dos seus militantes de origem francesa, que habitavam as regiões centrais das cidades do país, esquecendo-se, logo, da população das periferias, que, segundo ela, seriam os principais interessados no desenvolvimento de iniciativas que acarretassem na modificação do panorama no qual se encontravam. “Farida Belghoul reprochait à celles-

---

<sup>10</sup> Tradução: Ao final de 1984, não existia, na França, uma organização nacional ou um porta-voz que pudesse reivindicar a representação dos imigrantes magrebinos.

<sup>11</sup> A língua francesa, como qualquer outra, possui, em seu emprego, variações socioculturais. O *argot*, por exemplo, antes de se tornar corriqueiro entre os habitantes das periferias francesas, foi empregado como forma de dificultar a compreensão, pela polícia, dos diálogos travados entre a população carcerária do país. Em *argot*, o termo *pote* quer dizer, por sua vez, “chapa” / “camarada”.

<sup>12</sup> Tradução: A ideologia que nos animava era a da reconciliação fraternal entre as crianças de todas as origens, sem demandar que elas abolissem as suas diferenças religiosas, culturais ou outras.

ci d'utiliser les enfants d'immigrés en les enfermant sur un débat sur l'anti-racisme et la mobilisation contre le Front National, et de négliger le débat sur l'égalité et la question de l'immigration" (JUHEM, 1998, p.13)<sup>13</sup>. Logo, para além do oportunismo explicitado na última referência, a cineasta via os dirigentes da SOS Racisme como seres incapazes de compreender as demandas que, de fato, assolavam os estrangeiros residentes no país, principalmente os norte-africanos. Assim sendo, ela questionava sobremaneira a atuação da organização, à época, como representante política dos magrebinos na França.

Para além da SOS Racisme, é imprescindível mencionar o papel desempenhado, àquele momento, pela France Plus. Criada em 1985, a organização era majoritariamente composta por franceses de ascendência magrebina, incluindo aí o seu presidente Arezki Dahmani, o que, por sua vez, acabava indicando a relevância dada, por ela, às demandas desse expressivo contingente populacional. Nos dizeres de Jean Philippe Moinet (1990), jornalista do *Le Figaro*, ela passou a ser reconhecida, pelos veículos de comunicação da nação, como a verdadeira representante do grupo. "L'association France Plus, nettement plus indépendante que SOS Racisme, est devenue une référence dans le pays en matière d'immigration et d'actions concrètes contre le racisme et la discrimination" (MOINET, 1990)<sup>14</sup>. Ainda que, ao contrário da SOS Racisme, não se encontrasse, originariamente, vinculada a nenhum partido político, a France Plus, por intermédio dos seus dirigentes, estimulava os seus integrantes a se candidatarem a cargos eletivos, principalmente os de âmbito municipal, na medida em que acreditava que a entrada na política se configuraria como o caminho consequente na defesa e pela promoção dos direitos civis daqueles que, em essência, a constituíam.

Au travers de cette initiative, l'enjeu réside dans la légitimation et la reconnaissance d'acteurs politiques définis comme 'franco-maghrébins'. Ces acteurs développent, ainsi, un paradoxe qui leur est propre: faire admettre leur action politique au nom d'une spécificité maghrébine et refuser la stigmatisation pernicieuse du droit à la différence. Ainsi, l'utilisation d'un label ethnique fonctionne comme une ressource politique, palliant l'absence d'autres ressources comme l'ar-

---

<sup>13</sup> Tradução: Farida Belghoul os acusava de utilizar os filhos dos imigrantes ao aprisioná-los dentro de um debate sobre o antirracismo e a mobilização contra a Frente Nacional, e de negligenciar o debate sobre a igualdade e a questão da imigração.

<sup>14</sup> Tradução: A associação France Plus, claramente mais independente que a SOS Racisme, se tornou uma referência no país em matéria de imigração e de ações concretas contra o racismo e a discriminação.

gent, le nombre d'adhérents au sien des associations ou aussi la compétence (CESARI, 1994, p.118)<sup>15</sup>.

Entretanto, conforme assinalam Gilles Kepel (1991) e Alain Boyer (1998), se faz imprescindível afirmar que a mobilização orquestrada, àquele momento, pelas entidades aqui mencionadas se estabeleceu apenas em torno de uma percepção étnica semelhante. Dessa forma, de acordo com elas, o único elemento que evidenciava uma distinção entre os habitantes do país era a ascendência estrangeira. Em uma ponderação problemática, a religião não detinha nenhuma significação de cunho social, haja vista que ela deveria ser limitada ao âmbito privado. Assim, as reivindicações apoiadas por organizações como a SOS Racisme e a France Plus se sintetizaram, principalmente, em torno da aquisição de uma igualdade civil, na medida em que alusões à religião islâmica poderiam levar a uma ruptura entre os integrantes destas entidades, o que certamente as enfraqueceria. Por sua vez, Ricardo Corrêa Coelho (2013) e Peter Demant (2014) assinalam, de modo adverso, que, para além da notável diferença fenotípica existente entre os contingentes de origem europeia e africana, é o seu comportamento social, derivado, em grande parte, da cultura muçulmana, que os distingue. No entendimento ocidental, por exemplo, os muçulmanos são reconhecidos como um grupo tipicamente machista. Desse modo, o que existe, entre os sexos, é uma notável assimetria, justificada, inclusive, pelos dizeres do Alcorão, com mais direitos para os homens e, conseqüentemente, mais obrigações para as mulheres<sup>16</sup>. Esse posicionamento é demonstrado, principalmente, com os matrimônios orquestrados, pelos pais, à revelia do desejo das filhas. “Ainda que, na França, ninguém possa se casar a não ser que seja pela sua livre e espontânea vontade, são corriqueiros os casos de pais que levam as suas filhas às nações norte-africanas para lá se casarem conforme as regras da sua tradição, isto é, obrigadas” (COELHO, 2013, p.48). Assim, não é de se estranhar que a repercussão, em solo francês, de condutas que, sobretudo, servem à inferiorização da figura feminina cause, no mínimo, indignação entre a população não-muçulmana.

---

<sup>15</sup> Tradução: Através desta iniciativa, o desafio reside na legitimação e reconhecimento de atores políticos definidos como “franco-magrebinos”. Estes atores desenvolvem, assim, um paradoxo que lhes é próprio: vincular sua ação política a uma especificidade magrebina e recusar a estigmatização perniciosa do direito à diferença. Dessa forma, a utilização de um rótulo étnico funciona como um recurso político, superando a falta de outros, como o dinheiro, o número de adeptos nas associações e também a competência.

<sup>16</sup> A título de exemplo, podemos citar o seguinte versículo do Alcorão: “Os homens são os protetores das mulheres, porque Deus dotou uns com mais (força) do que outras, e pelo sustento do seu pecúlio. As boas esposas são as devotas, que guardam, na ausência (do marido), o segredo que Deus ordenou que fosse guardado. Quanto àquelas, de quem suspeitais deslealdade, admoestai-as (na primeira vez), abandonai os seus leitos (na segunda vez) e castigai-as (na terceira vez); mas, se vos obedecerem, não procureis meios contra elas. Sabei que Deus é Excelso, Magnânimo” [An-Nisa (As Mulheres), 4:34].

Entretanto, conforme assinala Daniela Sampaio (2010), é preciso reconhecer que a religião islâmica atuou, significativamente, no país europeu, a favor da sedentarização do contingente de origem norte-africana que a professava. Afinal, “o Islã proporcionaria a referência identitária e o direcionamento moral para aqueles que se encontravam numa situação de marginalização política, econômica e social” (SAMPAIO, 2010, p.77). Dito isto, o seu emprego, diante de uma conjuntura desfavorável, é compreensível, na medida em que reflete a procura por um elemento cultural capaz de, enquanto grupo, os acolher, o que poderia viabilizar a integração dessas pessoas na sociedade francesa. Desse modo, “a estabilização emocional [assegurada pelo Islamismo] permitiria uma maior abertura e maiores concessões à cultura e ao modo de vida franceses, não sendo estes considerados ameaçadores, portanto não automaticamente rejeitados” (SAMPAIO, 2010, p.82).

Peter Demant (2014) assinala, por sua vez, que a França, ao longo do século XX, recebia os norte-africanos, em seu território, mediante a sua secularização obrigatória, o que implicava, para a parcela muçulmana, na privatização da religião. No entanto, isto é completamente alheio à autopercepção islâmica, o que gerou uma série de discussões na nação europeia. Em 1989, três estudantes da escola Gabriel-Havez, na cidade de Creil, foram impedidas, por seus professores, de frequentar a instituição educacional portando o véu (*hijab*), que as identificava enquanto muçulmanas. Como justificativa, afirmavam que o ato praticado por elas se configuraria como uma tentativa de propaganda religiosa em um espaço público, o que, por sua vez, colidiria com o ideal de laicidade, defendido formalmente, pela legislação francesa, desde 1905. De acordo com Oliver Roy (2007), à época, buscando conter a influência da Igreja Católica nos estabelecimentos de ensino, o Estado preferiu, em prol da conservação de sua soberania, não mais reconhecer qualquer manifestação de cunho religioso. Portanto, segundo o referido entendimento, as crenças deveriam ficar restritas ao âmbito doméstico dos indivíduos que as professavam. Porém, nos dizeres do autor, ainda que, inicialmente, tenha se oposto somente ao Catolicismo, a laicidade acabou por se revelar incompatível com qualquer doutrina religiosa, sobretudo o Islã. “France is unable to accept fully forms of cultural pluralism that are (or appear to be) tied to a foreign culture, or forms of religion that refuse to confine themselves to the private sphere or to the domain of worship” (WILLAIME, 2004, p.379)<sup>17</sup>. Dessa forma, as discussões suscitadas, ao longo da década de 1990, a favor da permissão ou proibição

---

<sup>17</sup> Tradução: A França é incapaz de aceitar plenamente formas de pluralismo cultural que são (ou parecem ser) ligadas a uma cultura estrangeira, ou formas de religião que se recusam a limitar-se à esfera privada ou ao domínio do culto.

de símbolos religiosos, como, por exemplo, o véu, nas escolas públicas do país ilustram, de maneira clara, o referido embate.

No entanto, o episódio ocorrido em Creil demanda por reflexões mais profundas. Na visão das muçulmanas, sinalizar, através de suas vestimentas, a fé que seguem, para além de fazer referência à preservação do próprio recato, evocando, desse modo, valores tão significativos para as suas famílias, como é o caso da honra, igualmente estampava a adoção, por muitas delas, de uma identidade étnica distinta, que atuaria sobretudo contra a discriminação oriunda da população francesa nativa. Logo, “as demandas políticas por melhor reconhecimento da minoria [de origem norte-africana] acabaram se estruturando sobre uma identidade religiosa” (SAMPAIO, 2010, p.87). Portanto, a decisão proferida, à época, pelos docentes da escola Gabriel-Havez inviabilizava tal posicionamento.

Por sua vez, na tentativa de justificar a questionável atitude dos educadores, uma expressiva parcela da imprensa francesa começou a disseminar, junto a sua audiência, a ideia de que o véu, enquanto símbolo islâmico, serviria tão apenas para indicar a posição subalterna das mulheres nesta religião. Entretanto, ainda que isto seja compreensível, se faz necessário evocarmos, aqui, a dúvida levantada por Regina Céli Jardim Pinto (2006): como a sua proibição, por exemplo, nas instituições públicas de ensino, contribuiria para modificar a realidade das muçulmanas? Afinal, de acordo com a autora, aquelas que não o portavam, em razão de avaliarem-no como um mecanismo de inferiorização da figura feminina, eram tratadas, pela comunidade a qual pertenciam, como impudicas. Logo, se elas viessem a romper com o único grupo que as acolhia, de fato, no país europeu, como poderia o Estado francês garantir uma vida digna a essas mulheres?

Dessa maneira, ao longo da década de 1990, com a repetição, em outras cidades, de episódios que se assemelhavam ao ocorrido em Creil<sup>18</sup>, os debates acima destacados acabaram por se tornar recorrentes na maioria dos veículos de comunicação franceses<sup>19</sup>. Nessa conjuntura, em 2003, durante o segundo mandato do presidente Jacques Chirac, uma comissão governamental foi instaurada para se manifestar sobre a temática. Depois de intensas deliberações, foi aprovada, em 15 de março de 2004, a Lei nº 2004-228, que,

---

<sup>18</sup> Mohammad Mahzer Idriss (2006) aponta que, ao final do ano de 1995, cem estudantes muçulmanas já haviam sido expulsas de seus estabelecimentos de ensino.

<sup>19</sup> Para solucionar a demanda, uma das principais propostas apresentadas, durante a década de 1990, pela imprensa francesa, dizia respeito à criação de escolas que abrigassem, exclusivamente, muçulmanos/as, o que, a princípio, não representaria um problema. Afinal, igualmente podem existir, no país, instituições de ensino atreladas a outras crenças. Porém, conforme avalia Regina Céli Jardim Pinto (2006), “a questão se complica quando a escola religiosa confina os praticantes de uma religião, deixando de ser opção para ser a única possibilidade de educação” (PINTO, 2006, p.394). Por esse caminho, reproduz-se a segregação.

em completa consonância com o ideal de laicidade, proíbe, nas instituições educacionais públicas do país, “o porte de símbolos ou vestes através dos quais os alunos manifestem ostentação a uma filiação religiosa” (FRANÇA, Artigo 1º da Lei nº 2004-228, tradução nossa)<sup>20</sup>. Justificada por meio do caráter universalista e indiferenciador francês, a lei foi vista, pelos líderes muçulmanos, como uma afronta à religião islâmica, o que gerou uma série de protestos ao redor do mundo. “The new legislation disappointed many Muslim worshippers who wished only to perform their religious duties in peace, and many felt that the legislation introduced in the country was racist, anti-religious and islamophobic” (IDRISS, 2006, p.282)<sup>21</sup>.

Nesse sentido, aumentou, significativamente, nos primeiros anos do século XXI, a intolerância ao contingente populacional de origem norte-africana, o que, por sua vez, pode ser corroborado pelo crescimento, na França, de partidos políticos como a Frente Nacional, que, conforme mencionamos anteriormente, alcançou, pela primeira vez, com a candidatura de seu fundador, Jean Marie Le Pen, uma das vagas no segundo turno das eleições presidenciais de 2002. Dessa maneira, segundo Ricardo Corrêa Coelho (2013), diferente do que, até o momento, se via, começaram a ganhar espaço, no país europeu, os movimentos que, ao invés de reivindicarem a igualdade entre os cidadãos, passaram a potencializar as suas particularidades. Por conseguinte, ao contrário de uma integração social baseada em direitos universais e oportunidades semelhantes para todos, o que se observa, atualmente, é um esforço em prol de direitos comunitários, ou seja, aqueles que estão atrelados a grupos que não possuem a intenção de se fundir com o meio no qual se encontram inseridos, mas que, acima de tudo, desejam afirmar, legislativamente, as suas diferenças. Assim, a utopia universalista oriunda da Revolução Francesa, de acordo com a qual todos os homens devem ser considerados iguais, independente de sua cor, classe social, religião ou ideologia, dá lugar, hoje, a uma concepção de sociedade formada por diversas comunidades, com valores e códigos distintos, ainda que, em teoria, todos eles sejam igualmente legítimos. Logo, do universalismo que seduziu, desde o século XVIII, os seus habitantes, a França, recentemente, passou a flertar com o relativismo político e moral, o que muito dialoga com a história da imigração de norte-africanos para o país.

---

<sup>20</sup> O referido dispositivo, que foi inserido, no Código de Educação do país, como artigo L. 141-5-1, prevê, para aqueles/as que o descumprirem, a interposição de um procedimento disciplinar, que necessariamente deve ser precedida de um diálogo com o/a estudante.

<sup>21</sup> Tradução: A nova legislação desapontou a muitos adoradores muçulmanos que desejavam somente realizar os seus deveres religiosos em paz, e muitos sentiram que a legislação introduzida no país era racista, antirreligiosa e islamofóbica.

## 1.2 – *Cinéma beur e Banlieue-film*: o complexo jogo da categorização

De acordo com Will Higbee (2014), até a década de 1970, na França, a produção cinematográfica pelos imigrantes norte-africanos e seus descendentes era insignificante quantitativamente, na medida em que, antes desse período, além de não terem o acesso aos meios necessários para a realização dos seus filmes, ainda tinham que conviver com duras leis de censura, que, por sua vez, tornavam inviáveis obras que abarcassem, em si, opiniões desfavoráveis ao governo ou fizessem referências, que não fossem tangenciais, a eventos como a guerra na Argélia, por exemplo. Em razão disso, até aquele momento, três eram as representações mais recorrentes do grupo nas raras produções francesas que incluíam personagens de origem magrebina<sup>22</sup>. De acordo com Dina Sherzer (1996), “the characters of North African origin appeared in movies as servants, traitors or exploited sexual partners in an exotic colonial space” (SHERZER, 1996, p.5)<sup>23</sup>. Como exemplos de obras que os retrataram dessa forma, é possível citar *L’Atlantide* (*Atlântida*, Jacques Feyder, 1921), *Pépe le moko* (*O Demônio da Argélia*, Julien Duvivier, 1937) e *L’Appel du bled* (Maurice Gleize, 1942).

Na década de 1970, esse panorama começa a ser modificado, na medida em que alguns cineastas de origem norte-africana, mesmo com inúmeras limitações, começaram a realizar as suas próprias obras. Nas telas, os personagens magrebinos, diferente do que se via até então, passaram a ser retratados como peças de suma importância no processo de reconstrução da França após a Segunda Guerra Mundial, como, de fato, eles foram. Esse novo olhar foi materializado, porém, tanto por produções realizadas por nativos, como, por exemplo, *Élise ou la vraie vie* (Michel Drach, 1970) e *Dupont lajoie* (*Férias violentas*, Yves Boisset, 1974), que tinham custo elevado, quanto pelos filmes iniciais de diretores de origem magrebina, como *Mektoub* (Ali Ghalem, 1970), *L’Autre France* (Ali Ghalem, 1974), *Les Ambassadeurs* (Naceur Ktari, 1977) e *Voyage en capital* (Ali Akika, 1977), estes realizados com baixo orçamento. No entanto, é preciso assinalar, após uma rápida análise das obras aqui enumeradas, que, ainda que as representações da discriminação, contra os imigrantes, nos longas realizados por Ghalem, Ktari e Akika,

<sup>22</sup> Segundo Alain Garel (1989), entre 1910 e 1969, ou seja, em seis décadas, pouco mais de 150 produções francesas apresentaram personagens de origem magrebina, sempre de maneira secundária. Desse total, a maioria dos filmes se passava em uma localidade na região norte do continente africano. Apenas 12 obras tinham, por sua vez, como cenário a França. Na década de 1970, esse número se eleva para 34.

<sup>23</sup> Tradução: Os personagens oriundos da região norte do continente africano apareciam, nas produções, como servos, traidores ou então eram explorados como parceiros sexuais em um espaço colonial exótico.

dialoguem, de maneira expressiva, com o cinema militante do período<sup>24</sup>, produzido por, dentre outros nomes, Yves Boisset, quando se privilegiam as questões sociopolíticas em detrimento das estéticas, enquanto nos dois primeiros filmes listados o foco da narrativa se encontra nas reações dos protagonistas brancos diante do racismo praticado contra os norte-africanos, os demais ressaltam, por sua vez, as atitudes tomadas pelos próprios personagens marginalizados, o que, por si só, já diz bastante a respeito do lugar onde se encontram os diretores que realizam cada uma dessas produções e as suas intenções.

Dentre elas, é importante ressaltar o longa-metragem *Voyage en capital*, de Ali Akika. Conforme foi apontado por Carrie Tarr (2005), ao longo da década de 1970, a maior parte das produções oriundas de realizadores magrebinos se estruturou ao redor de protagonistas masculinos. Logo, esta obra se mostra extremamente significativa pela maneira como confere centralidade a personagens de ambos os gêneros. Neste filme, a amizade constituída, após uma série de encontros eventuais, entre dois jovens – Khader (Mustapha Mazari) e Djamila (Naïma Hamlaoui) – os forçam a repensar as direções que estão dando para a própria vida. Dessa forma, as sinceras conversas travadas entre eles modificam, a todo instante, concepções de mundo previamente internalizadas. Devido à discriminação sofrida, por Khader, durante parcela significativa do longa, ele se torna um ativista, ainda que, inicialmente, não seja esse o seu interesse. O personagem encara a sua presença em Paris apenas como uma possibilidade de ganhos econômicos, longe de qualquer tipo de luta política. Assim, de acordo com Carrie Tarr (2005), em *Voyage en capital*, a politização não é mostrada como um processo inevitável. Por outro lado, as experiências de uma protagonista feminina emergem na figura de Djamila, universitária francesa de ascendência norte-africana. Ao tomar consciência da situação vivenciada por mulheres na Argélia, após uma viagem ao país, passa a se questionar se abandonaria a independência que desfrutava na nação francesa. Esse questionamento de Djamila, por sua vez, desagrade ao seu pai, que tenta, de todas as maneiras, manter vivas as ligações com a sua terra de origem. Daí, a tentativa do diretor Ali Akika de articular os conflitos identitários e de lealdade sentidos pelos franceses de ascendência magrebina qualificam

---

<sup>24</sup> Ainda que não seja nossa intenção refletir sobre o cinema militante do período, podemos exemplificá-lo através do trabalho desenvolvido pelo grupo Medvedkine. Nomeado em homenagem ao cineasta soviético Alexandre Ivanovitch Medvedkine (1900-1989), ele surge a partir da união entre cineastas profissionais, como, por exemplo, Chris Marker e Joris Ivens, com operários das cidades de Besançon e Sochaux, que aprenderam as técnicas de gravação, para realizar, em conjunto, dentre outras obras, *A Bientôt j'espère* (1968) e *Classe de lutte* (1969), expondo, dessa forma, as condições de trabalho vivenciadas, por eles, nas fábricas em que laboravam.

o seu longa-metragem como precursor do que viria a ser conhecido, na década seguinte, como *cinéma beur*.

Porém, apesar da visibilidade conferida, ao longo da década de 1970, a algumas produções de realizadores norte-africanos, que apresentam temáticas tão necessárias aos imigrantes, a sua influência dentro da indústria cinematográfica francesa, à época, ainda se mantém extremamente limitada. “Immigrant filmmakers continued to encounter great difficulties in distributing films to a wider French public and tended to be dismissed as offering representations of Maghrebi immigrants as victims of French racism” (SMITH, 1995, p.42)<sup>25</sup>. Hamid Naficy (2001), por sua vez, avalia que, em face de um orçamento extremamente limitado, sobretudo quando comparado às grandes produções francesas, a quantia destinada à publicidade dos filmes realizados pelos “cineastas da diáspora”<sup>26</sup> é bem modesta – para não dizer, na maioria dos casos, praticamente inexistente – o que prejudica, sobremaneira, na sua divulgação junto ao público. Assim, de acordo com ele, embora algumas obras compoñham a programação de festivais nacionais – em especial, os de natureza comunitária – bem como, eventualmente, acabem sendo exibidas na TV, a sua importância, dentro da indústria cinematográfica, ainda se mantém ínfima, o que, por sua vez, pode ser comprovada pela escassez de convites para representar a França no exterior<sup>27</sup>.

Para além dessa questão, é importante mencionar que, com o estabelecimento da crise do petróleo, no ano de 1973, ocorreu uma alteração significativa na forma como os estrangeiros eram representados nas produções que eram lançadas no mercado. Naquele momento, de acordo com Olivier Schwengler (1989), o cinema considerado *mainstream* passou a relacionar a figura dos imigrantes à delinquência e à criminalidade. “This shift can perhaps be explained by the fact that, as the permanent settlement of North African immigrants and their families became a crucial reality in the late-1970s and early-1980s, French society could no longer perceive this population as temporary” (HIGBEE, 2014,

---

<sup>25</sup> Tradução: Cineastas imigrantes continuam a encontrar muitas dificuldades para distribuir os seus filmes para uma audiência francesa mais ampla e tendem a ser criticados pelo fato de oferecerem uma visão dos imigrantes magrebinos como vítimas do racismo francês.

<sup>26</sup> De acordo com Hamid Naficy (2001), os “cineastas da diáspora” são aqueles que, valendo-se de modos de produção coletiva, operam, no país em que se encontram, de maneira independente, fora do *studio system*, que, intensamente, criticam. Como resultado, eles são considerados mais propensos a abordar, em suas produções, as tensões envolvendo a marginalidade e as diferenças.

<sup>27</sup> Nesse momento, é imprescindível levantarmos outra questão. Quando essas produções são lançadas em DVD, a falta de legendas nos principais idiomas acaba, por sua vez, dificultando a sua inclusão e, em consequência, o seu debate nos cursos de cinema fora da França. Essa, certamente, representou uma das principais dificuldades enfrentadas pelo acadêmico ao longo do processo de escrita.

p.7)<sup>28</sup>. Isso ficou evidente, principalmente, nos filmes policiais, como *La Balance* (Bob Swain, 1982) e *Police (Polícia)*, Maurice Pialat, 1985). Nestas produções, os personagens de ascendência norte-africana existiam em um ambiente permeado por drogas, violência e prostituição, sem a mínima possibilidade de transcendê-lo. No entanto, ainda que essa representação tenha conotações claramente negativas, Hubert Prolongeau (1989), crítico de cinema da *Télérama* e eventual colaborador de outros veículos como, por exemplo, o *Le Monde*, o *Libération* e o *Le Nouvel Observateur*, vê essa emergência do protagonista magrebino, como integrante de um espaço com tais características, de maneira positiva.

For the first time, the Arab is not defined by race alone, but by his place in society. Though he is only offered the lowest rung on the ladder, he occupies it with force. The Arab of the 1980s no longer has his head smashed in by a stone, he goes to prison because he is a gangster (PROLONGEAU, 1989, p. 16)<sup>29</sup>.

Ainda que seja possível compreender as intenções contidas nessa fala do crítico, a ideia de que a substituição da imagem do trabalhador norte-africano explorado pela do criminoso em potencial possa, de alguma forma, constituir um avanço para a população árabe, é bastante problemática. Afinal, o protagonista magrebino destas produções ainda é moldado através de estereótipos e, invariavelmente, alocado em oposição a um branco mais complexo. Ademais, em termos socioculturais, os norte-africanos continuam, aqui, sendo definidos como “diversos” e “desiguais” no jogo das relações interétnicas, que foi desencadeado através da história dos contatos entre os continentes, ao contrário do que clama Hubert Prolongeau. Assim, ao invés de ocuparem a pior posição na sociedade, os imigrantes estão, na verdade, dela excluídos, em virtude, principalmente, de um intenso processo de criminalização, que se concentra em homogeneizar toda uma comunidade a partir de uma minoria desviante.

Para além desta representação, duas outras podem, por sua vez, ser identificadas, de acordo com Carrie Tarr (2005), na produção *mainstream* francesa dos primeiros anos

---

<sup>28</sup> Tradução: Essa mudança pode ser explicada pelo fato de que, haja vista a permanência dos imigrantes norte-africanos e de suas famílias ter se tornado uma realidade crucial no final dos anos 1970 e início dos 1980, a sociedade francesa não via mais aquela parcela da população como temporária.

<sup>29</sup> Tradução: Pela primeira vez, o árabe não é definido apenas pela sua raça, mas por seu lugar dentro da sociedade. Embora a ele seja oferecido a pior posição, ele a ocupa com força. O árabe da década de 1980 não tem mais a cabeça esmagada por uma pedra, ele vai para a prisão porque ele é um gangster.

da década de 1980. Primeiro, o imigrante como uma vítima passiva do racismo francês, o que indica um prolongamento do que foi apresentado na década anterior. Essa imagem foi veiculada em *Tchao pantin* (*Tchau mané*, Claude Berri, 1983) e *Train d'enfer* (Roger Hanin, 1985). Segundo, a representação, como delinquentes, de uma juventude francesa de ascendência norte-africana que habita as periferias deste país europeu, o que acaba se relacionando, mais diretamente, com o que viria a ser nomeado como *cinéma beur*. Isso pode ser visto em produções como *Le Grand frère* (Francis Girod, 1982) e *Laisse béton* (Serge Le Péron, 1984).

Por outro lado, é válido destacar que, nesse mesmo período, diretores de origem norte-africana também realizavam uma quantidade significativa de obras. Dentre elas, é possível mencionar *Prends dix milles balles et casse-toi* (Mahmoud Zemmouri, 1981), *Les Folles années du twist* (Mahmoud Zemmouri, 1983) e, principalmente, *Le Thé à la menthé* (Abdelkrim Bahloul, 1984), filme que revelou o então ator Abdellatif Kechiche. A produção nos apresenta Hammou, um jovem que deixa a Argélia com a intenção de melhorar de vida, como todos os seus amigos, na França. Ainda que sobreviva a custa de pequenos roubos, ele mente para a sua mãe afirmando que, com o dinheiro adquirido no local em que trabalha, vive em um excelente apartamento e possui um automóvel. Os seus problemas começam, no entanto, quando a sua mãe (Chafia Boudra) chega a Paris, de forma inesperada, para visitá-lo e descobre todas as suas mentiras. Ainda que habite o mesmo espaço físico que o protagonista magrebino de *La Balance* (no caso, as regiões de Barbès e Pigalle), Hammou, por sua vez, é representado de modo distinto. Simpático, suas atividades criminosas acabam por se configurar como manifestações de uma figura resiliente, que não admite ser vista como vítima, o que, sem sombra de dúvidas, dialoga com as atitudes tomadas, posteriormente, pelos personagens principais das produções *Baton Rouge* (Rachid Bouchareb, 1985) e *Le Thé au harém d'Archimède*. Logo, por ser representado dessa forma, Hammou força o espectador a questionar a difundida imagem do trabalhador magrebino como uma vítima passiva do racismo francês. Entretanto, ainda que a obra realizada por Abdelkrim Bahloul procure, a sua maneira, subverter as tensões interétnicas entre os imigrantes norte-africanos e o país de acolhida, o que, por sua vez, potencializa uma integração desses personagens na sociedade anfitriã, o final nos mostra que este processo, na realidade, não é tão simples assim. A deportação de Hammou, pelo fato de bens roubados terem sido encontrados em seu apartamento, ainda que não tivesse qualquer culpa no ocorrido, sugere, a nós, que o futuro do jovem imigrante não deveria ser construído na França, mas sim em seu país de origem, a Argélia.

No entanto, a década de 1980 traz consigo uma modificação no modo como os imigrantes magrebinos são retratados nas produções francesas, graças, principalmente, à emergência de um conjunto de filmes que viriam, por sua vez, a integrar um movimento conhecido por *cinéma beur*. O termo *beur* significa árabe em *verlan*, uma maneira de se expressar em língua francesa, sobretudo entre os mais jovens, que é caracterizada pela inversão da posição das sílabas das palavras. Dessa troca, inclusive, advém a origem do seu próprio nome. Afinal, *l'envers* se torna *verlan* caso a pronúncia da última sílaba for dita anteriormente<sup>30</sup>.

Conforme assinala Sylvie Durmelat (1998), o termo *beur* se fortifica, em Paris, no final da década de 1970, como um modo positivo de autodesignação para a população de origem norte-africana que tinha nascido ou vivia, desde muito pequena, no país europeu. No entanto, ele aparece, publicamente, pela primeira vez, com a fundação, em 1981, da Radio Beur (LARONDE, 1993). Por sua vez, a nomenclatura foi recuperada, pela imprensa, dois anos depois, quando da Marcha pela Igualdade e contra o Racismo, que foi apregoada, na época, como Marcha Beur. “Cette marche est l’un des éléments fondateurs de la popularisation du terme et aussi de la politisation du mouvement beur” (DURMELAT, 2008, p.32)<sup>31</sup>. Logo, conforme preceitua Alec Hargreaves (1995), ainda que a expressão tenha um amplo campo de utilização, o seu uso como marcador de um movimento político e identitário é o mais significativo dentro da língua francesa.

Carrie Tarr (2005) e Will Higbee (2014) relatam que a produção cinematográfica *beur* faz referência às narrativas dirigidas pelos profissionais de ascendência magrebina, com protagonistas jovens de mesma origem e que são dominadas por temáticas como as da delinquência, integração, identidade, pertencimento e racismo na sociedade francesa. Em razão desses objetivos, o crítico da *CinémAction* Christian Bosséno (1992) o define

<sup>30</sup> Nesta tabela, outros exemplos de *verlan*:

Português	Francês	Verlan
Bizarro	Bizarre	Zarbi
Festa	Fête	Teuf
Louco	Fou	Ouf
Mulher	Femme	Meuf

<sup>31</sup> Tradução: Essa marcha representa um dos elementos precursores da popularização do termo e também da politização do movimento *beur*.

como um “cinema de intervenção social” (BOSSÉNO, 1992, p.49), que, no caso, busca conferir visibilidade a uma parcela da população que está excluída. Da mesma forma se posiciona a cineasta Farida Belghoul (1985) ao afirmar que essa produção, realizada por uma minoria, visa estabelecer um diálogo com a sociedade dominante. O filme marco dessa produção é *Le Thé au harém d'Archimède*, adaptação do romance autobiográfico do cineasta Mehdi Charef, sobre as experiências vividas por ele, imigrante argelino, nos subúrbios parisienses. Conforme assinala Will Higbee (2014), o longa obteve 171.221 espectadores, apenas em Paris, e 516.487 em todo o território [550.000, de acordo com Abbas Fahdel (1990)] quando do seu lançamento nos cinemas.

As both a discursive and descriptive term, *beur* cinema thus functioned in the 1980s as the cinematic manifestation of a wider socio-political and cultural mobilisation of a French-born descendants of North African immigrants who demanded the recognition of their rightful place in France as citizens of the Republic (HIGBEE, 2014, p.10)<sup>32</sup>.

É importante ressaltar que a produção *beur* foi notável pela recusa em apresentar os seus protagonistas de forma vitimizada, como intencionavam os filmes orquestrados na década anterior. Da mesma forma, ela se preocupava, sobretudo, em caracterizá-los como sendo muito mais franceses do que norte-africanos. Além do mais, ao contrário do que havia sido produzido até aquele momento, as obras atreladas ao movimento tinham o potencial para atingir parcela considerável do público jovem francês, não somente através da mistura de realismo social, comédia e romance, bem como pela construção de personagens *beurs* resilientes e simpáticos.

Se o discurso abertamente politizado do cinema imigrante militante da década de 1970, como o encontrado em *Les Ambassadeurs*, está ausente no trabalho de cineastas de origem magrebina na década de 1980, assim também o é o sentido de identificação dupla com a cultura norte-africana e a francesa, como a experimentada por Djamel em *Voyage en capital*. Em *Le Thé au harém d'Archimède*, Madjid (Kader Boukhalef) resiste ativamente às ordens de sua mãe para que ele não se submerja na cultura francesa, mas sim se envolva com sua herança magrebina. Em vez disso, é a exclusão socioeconômica

---

<sup>32</sup> Tradução: Sendo tanto um termo descritivo quanto discursivo, o cinema *beur*, portanto, funcionava, na década de 1980, como a manifestação cinematográfica de uma mobilização sociopolítica e cultural mais ampla de franceses de ascendência norte-africana, que exigiam o reconhecimento de seu lugar de direito na França como cidadãos da República.

compartilhada pelo jovem com a sua gangue multi-étnica assim como a sua identidade coletiva como *banlieusards* que fornecem um sentido de identidade e de pertencimento para Madjid, muito mais do que qualquer filiação que ele possa sentir como resultado de suas origens étnicas. Tal situação é enfatizada pelo fato de que a aparição de Madjid (calça jeans, jaqueta de couro e cabelo despenteado) é bastante semelhante à de Pat (Rémi Martin), o seu amigo francês branco. Além disso, mesmo em face do racismo francês, o jovem se recusa a abraçar uma identidade étnica essencializada e submeter-se, assim, à posição de vítima marginalizada. Pelo contrário, ele e Pat exploram, de maneira ativa, os preconceitos nacionais que associam imigrantes norte-africanos com a criminalidade, a fim de fazer o primeiro ser o objeto de suspeita no vagão de metrô, enquanto o segundo, por sua vez, sai com a carteira que fora roubada do passageiro. Essa estratégia narrativa acabou sendo enfatizada por Mehdi Charef no dossiê da *Cinématographe*, que será mais bem explorado posteriormente:

What I certainly didn't want to make was a miserabilist social drama. Rather than an accusatory tone in a film designed to systematically shock the spectator, I preferred a more upbeat narrative. I didn't want to make people, the French community, feel guilty. It wasn't necessary to say: if the Arabs are unhappy, it must be the fault of the French (CHAREF in DAZAT, 1985, p.11)<sup>33</sup>.

Dessa forma, as observações de Mehdi Charef indicam uma decisão consciente de distanciar a sua produção da representação simplista do “bom” norte-africano como vítima passiva do “mau” racista francês encontrado nas produções da década anterior. É possível, no entanto, dizer que uma representação mais simpática, em *Le Thé au harém d'Archimède*, é complicada, na medida em que, aparentemente, Madjid não se arrepende dos pequenos delitos que comete. Porém, a citação também acaba por nos revelar como os cineastas do movimento se utilizam de episódios cômicos e leves para contrabalançar as duras realidades sociopolíticas, permeadas pelo racismo e exclusão, apresentadas nas narrativas de seus filmes. Igualmente, o trecho destaca a negociação delicada em expor o tratamento negativo conferido à juventude francesa de ascendência magrebina sem, no

---

<sup>33</sup> Tradução: O que eu certamente não queria fazer era um drama social miserabilista. Ao invés de um tom de acusação em um filme projetado para chocar o espectador sistematicamente, eu optei por uma narrativa mais otimista. Eu não queria fazer as pessoas, a comunidade francesa, se sentirem culpadas. Não era necessário dizer: se os árabes estão infelizes, a culpa é dos franceses.

entanto, adotar uma postura excessivamente hostil para com a sociedade francesa, que, afinal, possui sim uma participação.

Ainda que o impacto desses filmes entre os críticos franceses tenha sido grande, nos anos 1980, essas obras ainda eram muito restritas. Por isto, o *corpus* de produções atreladas ao movimento *beur* tende a ser ampliado por eles, que passam a incluir, além dos filmes dos cineastas de ascendência norte-africana nascidos ou então criados, desde pequenos, na França, como, por exemplo, Mehdi Charef e Rachid Bouchareb, diretores que migraram para produzir, no país europeu, já adultos, tais como Abdelkrim Bahloul e Merzak Allouache, responsável pela produção *Un Amour à Paris* (1987), bem como as obras orquestradas por franceses que não possuíam origem magrebina, como Francis Girord, Gérard Lauzier e Serge Le Peron. Porém, isso se configura como problemático. Incluir todas essas produções dentro de uma mesma categoria elimina, de modo eficaz, os diversos pontos de vista da população de ascendência norte-africana. Nos dizeres de Hamid Naficy (2001), “each type of filmmaker produces a different perspective, ranging from insider to outsider, on what it is to be a beur” (NAFICY, 2001, p.97)<sup>34</sup>.

Possivelmente, as discussões críticas mais substanciais a respeito do movimento conhecido como *cinéma beur* podem ser encontradas nas edições especiais das revistas *Cinématographe* (1985) e *CinémAction* (1990), que foram, em grande parte, dedicadas a esse conjunto de filmes até então recém identificados. Além de filmografias extensas e de entrevistas com cineastas de origem norte-africana, ambas as publicações ofereceram uma análise das temáticas e dos aspectos estéticos compartilhados pelas obras *beurs* que surgiram durante os anos 1980. O objetivo principal pareceu ser apresentar as produções desses cineastas a um público mais amplo, consolidando, assim, a sua posição dentro da indústria cinematográfica francesa. Essa abordagem foi tipificada por um artigo escrito por Abbas Fahdel (1990) para a revista *CinémAction*, no qual ele observou que, mesmo que os filmes de Mehdi Charef, Rachid Bouchareb, Abdelkrim Bahloul e Mahmoud Zemmouri (mais uma vez, menciono que o *corpus* de cineastas *beurs* foi ampliado para incluir diretores magrebinos que foram, já adultos, trabalhar na França) compartilhem características comuns, tais como o uso de comédia e o foco em protagonistas jovens ocidentalizados, não há evidência de uma estética *beur*.

---

<sup>34</sup> Tradução: Cada tipo de diretor produz a partir de uma perspectiva diferente, variando de uma visão “de dentro” a uma visão “de fora”, sobre o que significa ser um *beur*.

[...] is it possible to have films that are *beur*, not solely because they speak about and are directed by *beurs*, but also because they express through their aesthetic and their images, through their sequences or in the rhythm of their scenes a cultural specificity that can be identified as *beur*? Nothing is less apparent (FAHDEL, 1990, p.147)<sup>35</sup>.

Todavia, enquanto Abbas Fahdel rejeita a noção de uma estética *beur*, ele parece aceitar a existência de um *cinéma beur* per se, referindo-se continuamente em seu artigo que filmes de diretores de ascendência norte-africana são exemplos de *cinéma beur*. Esse termo acaba, portanto, sendo empregado de forma coletiva (e conveniente), destacando a presença cada vez maior (e a diferença) dos realizadores de origem magrebina, prática que perdura, até os dias atuais, entre alguns críticos. E, todavia, curiosamente, apesar da ênfase do termo sobre as procedências étnicas e nas disparidades desses cineastas como *beur*, muitos dos artigos contidos nos dossiês da *Cinématographe* e da *CinémAction* reiteram o fato de que esses diretores ocupam uma posição dentro dos parâmetros do discurso cinematográfico francês, em termos de estética e produção.

Neste contexto, o termo *cinéma beur* parece funcionar como uma estratégia, em que uma minoria heterogênea endossa uma identidade comum, a fim de promover seus objetivos coletivos e combater a opressão e exclusão efetuada pelo discurso dominante e hegemônico. Contudo, por se identificar especialmente com diferenças de uma minoria social em particular, tal estratégia, inevitavelmente, corre o risco de encarcerar o próprio grupo ao invés de dar-lhe força. Para os críticos franceses tentando abraçar uma noção positiva de *cinéma beur*, no final da década de 1980, esse equilíbrio delicado foi afetado ainda mais pelas conotações negativas da diferença cultural, que estavam se tornando cada vez mais proeminentes no discurso político na França contemporânea. No entanto, o mais prejudicial de tudo foi o fato de que a noção de *cinéma beur* foi rejeitada pelos próprios realizadores que se presumiam atrelados ao movimento. Diretores franceses de origem magrebina estavam relutantes em associar-se a uma categoria genérica redutora, que, ao invés de considerar o conteúdo narrativo do filme, ou a visão estética oferecida pelo cineasta, classificava os filmes em razão da diferença étnica e cultural.

---

<sup>35</sup> Tradução: É possível ter filmes que são *beur*, não apenas porque eles falam sobre e são dirigidos por *beurs*, mas também porque eles expressam através de sua estética e de suas imagens, através das suas sequências ou no ritmo de suas cenas uma especificidade cultural que pode ser identificado como *beur*? Nada é menos aparente.

Many of them no longer want to be considered immigré or ethnic filmmakers. Two well-known cinéastes of Algerian descent spoke to this point. Mehdi Charef declared: “I don’t have any desire to be labeled immigrant filmmaker. I’m a filmmaker, that’s all”. Merzak Allouache echoed: I’m a filmmaker in transit, not an immigré. A filmmaker who wants to make films where they can be made. My own dream is to say that I’m someone who just make films” (ROSEN, 1989, p. 37 *apud* NAFICY, 2001, p.98)<sup>36</sup>.

Além da seara comercial, no início de 1980, cineastas *beurs* estavam produzindo também trabalhos militantes e aclamados pela crítica. Uma série de curtas-metragens, documentários e vídeos refletindo as preocupações dos grupos políticos formados em comunidades de minorias étnicas começaram a circular por uma rede de distribuição alternativa. O coletivo de jovens cineastas franceses de origem argelina de Vitry-sur-Seine, região de Paris, que trabalhavam sob o nome do Collectif Mohammed, dirigiu uma série de curtas em super-8 articulando a exclusão e a discriminação sofrida por jovens de origem norte-africana. O mais proeminente destes filmes foi *Ils ont tué Kader* (1981), um documentário expondo o assassinato de um jovem da sua localidade. Uma sessão da obra foi exibida na televisão francesa em maio de 1981, permitindo com que um público francês mais amplo pudesse conferir um trabalho mais denso como o realizado por tal coletivo. Além dele, outra figura-chave na década de 1980 foi Farida Belghoul, que, por sua vez, dirigiu dois documentários: *C'est Madame France que tu préfères?* e *Départ du père*. Ao invés de focarem, exclusivamente, na questão da integração da juventude *beur* na sociedade francesa, os filmes de Belghoul analisam, a partir de uma perspectiva de gênero, a complexa relação entre pais imigrantes norte-africanos e os/as seus/suas descendentes franceses/as e a questão de regresso à pátria magrebina.

A chegada do *cinéma beur*, anunciada, em grande parte, pelo sucesso obtido por *Le Thé au harém d'Archimède*, ofereceu a possibilidade para uma proliferação de filmes ligados ao movimento no final da década de 1980. No entanto, somente poucas obras focadas em personagens de origem magrebina foram lançadas comercialmente. Dentre as que chegaram às telas, as produções tendiam a enfatizar a exclusão contínua enfrenta-

---

<sup>36</sup> Tradução: Muitos deles não querem mais ser considerados como cineastas étnicos ou imigrados. Dois conhecidos diretores de origem argelina falaram sobre esse ponto. Mehdi Charef declarou: “Eu não tenho nenhum desejo de ser nomeado como cineasta imigrante. Eu sou um cineasta, isto é tudo!”. Merzak Allouache ecoou: “Eu sou um cineasta em trânsito, não um imigrante. Um cineasta que deseja fazer filmes onde eles possam ser feitos. Meu sonho pessoal é dizer que eu sou alguém que apenas faz filmes”.

da pelos imigrantes, como é o caso, por exemplo, de *Miss Mona* (Mehdi Charef, 1987) e *Pierre e Djamila* (Gérard Blain, 1986). Todavia, a indústria, como um todo (produtores, distribuidores, exibidores), parece relutante em se envolver tanto com cineastas quanto com audiências de origem norte-africana. Isso pode ser exemplificado, por sua vez, com os trabalhos posteriores de Mehdi Charef. Após o sucesso obtido por *Le Thé au harém d'Archimède*, ele mostrou um desejo de afastar-se do marcador étnico potencialmente redutor ligado ao *cinéma beur*. Este movimento acarretou, entretanto, um declínio bem considerável e progressivo por parte do público, o que, lamentavelmente, sugere que, no momento, a audiência francesa estava menos disposta a ver um diretor *beur* abordando assuntos que não diziam respeito ao seu grupo. Por sua vez, isso reforça a noção do movimento como única possibilidade para os cineastas de origem magrebina. Em contrapartida, no segundo filme de Rachid Bouchareb, *Cheb* (1991), o final otimista e a promessa de mobilidade social para os jovens protagonistas do seu filme anterior, *Baton Rouge*, foi substituída por uma narrativa bem mais sombria e pessimista, com foco em um jovem francês de ascendência magrebina que é deportado para a Argélia, uma nação que não conhece.

Até o final da década de 1980, então, a promessa inicial do *cinéma beur* parecia ter chegado a um "impasse" em termos de financiamento e conteúdo narrativo (TARR, 1997, p.74). Desta forma, refletiu, naquele momento, o pessimismo político da esquerda na França, em que a euforia inicial em torno da eleição, anos antes, de um presidente atrelado ao Partido Socialista deu lugar à estagnação, corrupção e escândalo político, o que levou, em seguida, ao retorno de um governo de centro-direita ao poder. E, porém, menos de cinco anos depois, os cineastas de origem norte-africana, novamente, viriam a oferecer uma contribuição chave para o cinema francês, conhecido por Novo Realismo, que não era conduzido por filiação ideológica ou ligado a qualquer partido político.

Conforme assinala Phil Powrie (1999), o Novo Realismo foi atrelado a um grupo de cinquenta e nove cineastas que assinaram, no ano de 1997, um manifesto, publicado nos jornais *Le Monde* e *Libération*, contrário à legislação imposta pelo governo aos *sans papier* – os imigrantes que não estavam regularizados – que obrigava qualquer cidadão a declarar a hospedagem de um estrangeiro ilegal. De acordo com o documento, “nós continuaremos a abrigar, a não denunciar, a simpatizar e a trabalhar sem verificar os papéis de nossos colegas e amigos (...) Enfim, nós conclamamos nossos concidadãos a desobedecer e a não se submeter a leis desumanas” (LIBÉRATION, 1997 *apud* ROCHA, 1999). A partir das discussões em torno desse manifesto, foi produzido um curta-metra-

gem de autoria coletiva, intitulado *Nous, sans papier de France* (1997), que foi exibido em vários cinemas do país. Enquanto a cobertura da mídia sugeria que as preocupações desses cineastas estavam atreladas apenas à questão dos imigrantes ilegais, o retorno do político<sup>37</sup> ao cinema na década de 1990 não era, de fato, definido, de maneira exclusiva, pelas representações dos *sans papier*. Ao invés disso, os filmes lançados, à época, cobriam uma série de questões sociopolíticas que afetavam a França contemporânea, tais como o desemprego, a delinquência, o racismo e a exclusão social. Assim, ainda que os filmes produzidos tratem de temas caros ao movimento *beur*, eles não estão exclusivamente atrelados às narrativas de imigrantes e nem envolviam somente cineastas de origem norte-africana. Nos dizeres de Emmanuel Barot (2009),

*La politique est la sphère de la conquête, de l'exercice et des rapports de pouvoir; le politique est la sphère des choses communes, la polis. [Et d'ajouter aussitôt] Directement ou indirectement, le cinéma est prise de position par rapport au monde commun. Toute image intégrée dans un film (documentaire ou fiction) capte et transmet quelque chose des réalités sociales, et selon le rapport plus ou moins libre, ouvert, contrôlé, qu'elle institue entre le film et le spectateur, elle participe de sa constitution, et dès lors s'apparente à une interrogation à leur endroit (BAROT, 2009, p.27)*<sup>38</sup>

Porém, o retorno do político ao cinema francês na década de 1990 apresentou as condições para a consolidação de três diretores de ascendência magrebina: Abdellatif Kechiche, Karim Didri e Malik Chibane. *Bye Bye*, o segundo filme de Didri, à época ofuscado pelo lançamento de *La Haine*, é considerado, atualmente, um clássico *beur*, na medida em que oferece um retrato positivo de uma família de imigrantes que vivem no distrito de Le Panier, em Marseille. Porém, apesar de colocar etnia e diferença no centro da sua narrativa, a ideia de aceitar uma identidade étnica essencializada é contestada, de modo expressivo, por Mouloud (Ouassini Embarek), o caçula de dois irmãos que rejeita

---

<sup>37</sup> De acordo com François de la Bretèque (2010), é preciso, contudo, lembrar o fundamental: o político não se limita à política.

<sup>38</sup> Tradução: A política é a esfera das relações de conquista, de exercício e de alimentação do poder; o político é a esfera das coisas comuns, a *polis*. [E logo acrescenta] Direta ou indiretamente, o cinema está a tomar posição em relação ao mundo comum. Qualquer imagem integrada em um filme (documentário ou ficção) capta e transmite algo do social, e, de acordo com o relatório, mais ou menos livre, aberto, controlado, que se estabelece entre o filme e o espectador, é parte de sua constituição, e, portanto, é semelhante a uma consulta contra eles.

as exigências de seus pais para que retorne com a família à Tunísia, um país que ele mal conhece. Da mesma forma, enquanto *La Faute à Voltaire* incide sobre a chegada de um imigrante tunisiano clandestino à Paris, a narrativa é, em uma última análise, bem mais preocupada com a sua integração na comunidade multi-étnica de trabalhadores que ele encontra em um abrigo de Paris.

A área do Novo Realismo em que as minorias étnicas se apresentam de maneira mais significativa é, sem dúvida, a do *banlieue-film*. Isto não é nenhuma surpresa, haja vista que grande parcela dessa população abriga as periferias urbanas francesas (DUBET e LAPOYENE, 1992). Embora os diretores franceses tenham usado a periferia urbana como pano de fundo para dramas sociais desde, pelo menos, a década de 1960, o termo *banlieue-film* começou a ser empregado pelos críticos, sobretudo os vinculados à revista *Cahiers du Cinéma*, na edição de nº 492, que será analisada no próximo tópico, após o lançamento, no ano de 1995, de cinco obras independentes em um período de apenas seis meses: *Douce France* (Malik Chibane), *Etat des lieux* (Jean-François Richet), *Krim* (Ahmed Bouchala), *Rai* (Thomas Gilou) e *La Haine*. Todos esses filmes se passam na periferia urbana e lidam com a questão da exclusão social, delinquência e violência, a partir da perspectiva de jovens habitantes do sexo masculino. A importância do posicionamento histórico e geográfico de cineastas franceses de ascendência magrebina é ainda mais evidente ao ser comparada com a de diretores que vieram já adultos para a França, como, por exemplo, Abdelkrim Bahloul, Merzak Allouache e Mahmoud Zemmouri. Significativamente, produções como *Le Thé à la menthe*, *Salut cousin!* (Merzak Allouache, 1998) ou *100% Arábica* (Mahmoud Zemmouri, 1997) estão localizadas em regiões mais centrais de Paris, como, por exemplo, Belleville e Barbès, diferente das demais. Sobre o termo *banlieue*, Hervé Vieillard Baron (2006) aponta que

En France, la définition même du mot banlieue est chargée d'ambiguïtés puisqu'elle recouvre quatre notions dont certaines sont susceptibles de se recouper: une notion juridique se rapportant à la féodalité et à un ensemble de droits et de devoirs; une notion géographique, celle de ceinture urbanisée dépendante du centre; une notion sociologique pour rendre compte de la marginalité d'une population; et, enfin, une notion symbolique relative au discrédit qui pèse sur ceux qu'on

qualifie souvent d'exclus par sa réduction hâtive (BARON, 2006, p.10)<sup>39</sup>.

O dicionário francês *Le Petit Robert* (2016) traz, por sua vez, em seu conteúdo, os termos *banlieue* e *phérophérie*. No entanto, ambos não são estritamente sinônimos. O termo *phérophérie* diz respeito, exclusivamente, a uma definição espacial da cidade, ao evocar o seu contorno geométrico e as relações funcionais com o centro. O significado de *banlieue* é bem mais amplo, uma vez que não é necessariamente construída em continuidade com a área urbana. Além disso, como apontou Hervé Vieillard Baron (2006), nessa análise, não podemos nos esquecer da conjuntura socioeconômica que o permeia. Assim, o termo *banlieue* carrega, em si, uma força muito maior do que *phérophérie*, por assinalar também a situação vivenciada, diariamente, por uma população que se encontra às margens da sociedade francesa, sobretudo imigrantes norte-africanos e seus descendentes.

A discussão crítica acerca do *banlieue-film*, na década de 1990, foi, de maneira desproporcional, centrada na obra de Mathieu Kassovitz, devido ao sucesso comercial da produção, o seu trio de protagonistas multiétnico (*black*, *blanc* e *beur*) e a narrativa aparentemente contrária ao modo como a polícia age, quando do contato com os jovens da periferia. Entretanto, sem dúvida, a representação chave da população francesa de ascendência magrebina ocorreu um ano mais cedo, com *Hexagone*, estreia na direção de Malik Chibane. Produzido com um orçamento modesto, parcialmente financiado pela associação comunitária IDRIS, que Chibane tinha fundado, em 1985, para fornecer suporte para a população francesa de ascendência magrebina, *Hexagone* levou mais de seis anos para ser produzido e somente algumas semanas para ser filmado, na própria periferia aonde vivia o diretor, com um elenco não-profissional e uma parte da equipe técnica trabalhando de graça. A produção de Chibane se vale de uma estética realista semelhante à encontrada em obras como *Le Thé au harém d'Archimède* e *Laisse béton*, da década anterior, a fim de destacar os problemas enfrentados pela juventude francesa de ascendência magrebina menos favorecida. Porém, *Hexagone* se difere dos exemplos anteriores de produções *beur*, quando os seus protagonistas rejeitavam ou distanciavam-

---

<sup>39</sup> Tradução: Na França, a própria definição da palavra *banlieue* está cheia de ambiguidades, pois abrange quatro conceitos, alguns dos quais podem inclusive sobrepor os demais: um conceito jurídico relativo ao feudalismo e a um conjunto de direitos e deveres; uma noção geográfica, a de dependentes do centro urbanizado; um conceito sociológico para explicar as margens nas quais se encontram uma parcela da população; e, finalmente, uma noção simbólica em relação ao descrédito que paira sobre aqueles que são frequentemente descritos como excluídos pela sua redução precoce.

se de uma herança norte-africana em favor de uma cultura ocidental. As diferenças entre a população imigrante magrebina e a norma social dominante não são exibidas aqui para defender uma forma de separatismo étnico. Ao invés disso, o cineasta desmistifica a noção de diferença cultural como um obstáculo intransponível no sentido da integração. Os filmes de Malik Chibane, especialmente *Douce France*, também são significativos para uma representação não-ameaçadora do Islã, mas sim como parte fundamental da identidade cultural coletiva da população imigrante norte-africana. Finalmente, as obras do diretor são importantes por se estruturarem em torno de protagonistas femininas, diferente da maioria das outras produções. Nesse momento, é válido mencionar a falta de diretoras de origem magrebina no cinema francês nos anos 1980 e 1990, sobretudo em longas-metragens. Apesar de Farida Belghoul ser aclamada pela crítica, no início da década de 1980, pelo seu trabalho com vídeo e no campo documental, bem como obras de curta e média duração ao longo da década de 1990, como, por exemplo, *Le Petit chat est mort* (Fejria Delibia, 1991), *Souviens-toi de moi* (Zaida Ghorab-Volta, 1996), um filme de longa-metragem não seria dirigido por uma mulher de origem magrebina, no país europeu, até *Sous les pieds des femmes* (Rachida Krim, 1997).

Grande parte da força da interseção entre os filmes oriundos do movimento *beur* e *banlieue* na França desde o início dos anos 1980 reside no fato de que essas produções funcionam como uma forma de crítica social explícita dos preconceitos e da indiferença da sociedade francesa em relação aos moradores das periferias. No entanto, o perigo na década de 1980 e 1990 foi que os cineastas de origem magrebina, que trabalhavam, por sua vez, na França, tornaram-se associados, de maneira praticamente exclusiva, a essa produção. Assim, um seleto número de cineastas de ascendência magrebina, no final da década de 1990, tomou uma decisão consciente de mover-se "para além da *banlieue*", tanto como local de luta social quanto como espaço emblemático da marginalidade, da criminalidade e da violência. O final da década de 1990 testemunhou, desse modo, uma diversidade cada vez maior de representações da população magrebina por tais cineastas em relação ao espaço e ao lugar, bem como um interesse extenso na história da sua imigração para a França.

Até meados da década de 1970, a imigração de norte-africanos para a França foi amplamente caracterizada pelo movimento cíclico de uma força de trabalho masculina. No entanto, após a suspensão da imigração pelas autoridades francesas, uma nova política de reagrupamento familiar foi posta em prática, o que permitiu que os trabalhadores magrebins pudessem se reunir, no país europeu, com as suas famílias. O foco do deba-

te em torno da imigração na França mudou, assim, do econômico para o social. Logo, os políticos falam menos da necessidade de mão de obra barata, que era importada das ex-colônias francesas, e mais sobre como lidar com a assimilação desse contingente populacional numeroso. Como representam a maior das minorias que habitam o Hexágono, essas temáticas acabaram sendo fortemente problematizadas no país. Além disso, quando a questão da identidade nacional e do direito à cidadania para os descendentes de imigrantes foram debatidas, ao longo das décadas de 1980 e 1990, a discussão centrou-se sem surpresas em torno dos jovens franceses de ascendência magrebina, que eram, por sua vez, os cidadãos mais visíveis de uma França multicultural.

Neste contexto, Azouz Begag e Abdellatif Chaouite (1991) notam como muitos dos termos coletivos utilizados, na França, para descrever os descendentes de imigrantes do norte da África na década de 1980 – *les jeunes issus d'immigration maghrébine; les enfants d'immigrés maghrébins; la seconde generation* – continuam a concentrar-se em noções que reforçam, por sua vez, uma identidade magrebina ao invés da francesa. Na verdade, descrever a segunda geração como formada por imigrantes é incorreto, dado que a maioria desses jovens nasceu no país europeu e, assim, possuem todos os direitos como cidadãos franceses. Como forma de combater as associações negativas em torno da nomenclatura árabe, outra começou a ganhar força no final dos anos 1970: *beur*. Ela foi utilizada, em um primeiro momento, pela juventude francesa como uma maneira positiva de afirmação de suas próprias origens híbridas. No entanto, o termo, rapidamente, se mostrou prejudicial por uma série de razões. Essa parcela da população sentiu que ele havia sido apropriado pela mídia massiva após a Marcha a favor da Igualdade e contra o Racismo, em 1983, apelidada de Marcha Beur. Daí, o medo era que, em meados da década de 1980, ele já não pertencesse mais àqueles que, inicialmente, o tinham cunhado. Pior, foi visto, cada vez mais, como uma maneira de identificar os descendentes de imigrantes como não inteiramente franceses, ou seja, diferentes e, logo, incapazes de se integrarem. No entanto, como Mireille Rosello (1996) observou, com toda razão, seria uma simplificação grosseira presumir que todos aqueles que se opuseram à utilização da nomenclatura *beur* buscavam uma assimilação à cultura francesa dominante. Indo além da capital Paris, jovens franceses de ascendência magrebina de cidades como Marseille e Lyon, que possuíam uma expressiva população de imigrantes, rejeitaram o termo, pois ele detinha pouco significado para além de uma relação com as periferias urbanas, o que enfatizava ainda mais a região e as diferenças que existiam. No entanto, apesar das objeções, a sua utilização tem persistido a tal ponto que entrou na fala cotidiana do país eu-

ropeu, levando, incorretamente, à ideia de que existia, na França, uma comunidade *beur* homogênea.

Todavia, ainda que o seu emprego tenha se tornado recorrente, não faltam, a ele, críticas – que advém, sobretudo, de cineastas e atores de origem magrebina. Considere-mos, por exemplo, uma entrevista conferida por Jamel Debbouze, Roschdy Zem, Sami Bouajila e Samy Nacéri, atores de ascendência norte-africana que faziam parte do elenco de *Indigènes (Dias de glória, Rachid Bouchareb, 2006)*, após o reconhecimento da obra no Festival de Cannes daquele ano.

**Samy Nacéri:** - First of all, butter (*le beurre*) is what you put on your toast to have with a cup of coffee. We are Maghrebis. *Beurs* don't exist.

**Jamel Debbouze:** - We are actors with origins, not actors with Maghrebi origin.

**Sami Bouajila:** - I'm sorry, but we are fed up with having to always explain ourselves. *Beurs, beurs...* we will go to the moon one day and they'll still write that we are *beurs*.

**Roschdy Zem:** - This term is pejorative, it's essentialist.

**Jamel Debbouze:** - It's not far off being racist.

(BOUAJILA; DEBBOUZE; NACERI; ZEN *apud* PLISKIN, 2006)<sup>40</sup>.

A citação acima reflete, claramente, a frustração sentida pelos quatro atores devido à necessidade de, constantemente, se definirem a partir das suas origens, sobretudo através de um termo que lhes é aplicado para classificá-los como intérpretes oriundos de uma minoria étnica. Dessa maneira, essa intensa hostilidade também ilustra como o ato supostamente inocente de anexar uma identidade coletiva aos descendentes franceses de imigrantes norte-africanos é, de fato, um processo altamente complexo e político.

Como uma forma de combater associações problemáticas, alternativas para a nomenclatura utilizada, até então, foram pensadas. Algumas surgiram baseadas em variações regionais, como, por exemplo, *rabza. Icissiens*, por sua vez, afirmava não somente

---

<sup>40</sup> Tradução:

**Samy Nacéri** – Primeiro de tudo, manteiga (*le beurre*) é o que você coloca em sua torrada para tomar com uma xícara de café. Somos magrebinos. *Beurs* não existem.

**Jamel Debbouze** – Somos atores com origens, não atores de origem magrebina.

**Sami Bouajila** – Sinto muito, mas estamos fartos de ter que explicar sempre. *Beurs, beurs...* Nós vamos para a lua um dia e eles ainda vão escrever que somos *beurs*.

**Roschdy Zem** – O termo é pejorativo, é essencialista.

**Jamel Debbouze** – Não é muito diferente de ser racista.

a presença permanente dos descendentes de imigrantes norte-africanos no país europeu, mas sim a de todas as origens. Finalmente, *beur* foi, ele próprio, invertido para produzir *rebeu*, que, por sua vez, também já se tornou corriqueiro na França, principalmente entre os mais jovens. Em comum, o fato de que todos eles buscam definir um contingente populacional e, desse modo, acabam restringindo-o (DURMELAT; SWAMY, 2011).

Assim, os diretores de origem magrebina, trabalhando na França, foram submetidos a um impulso excessivo, por vezes obsessivo, de categorizar os seus filmes. Desde os anos 1980, estudiosos tentam descrever as influências biculturais usadas para moldar essas produções. Logo, ao longo das décadas, eles foram, por diversas vezes, rotulados como: árabes, *beurs*, imigrantes, emigrantes, norte-africanos, magrebinos, segunda geração, híbridos, pós-coloniais, diaspóricos, transnacionais, interculturais, com sotaque... Alguns desses termos, como, por exemplo, o último, cunhado por Hamid Naficy (2001) para descrever a produção cinematográfica pós-colonial no Ocidente, são, em essência, limitados aos domínios anglo-saxões. Consequentemente, eles são menos controversos para diretores de origem magrebina que vivem na França, cujo trabalho eles buscam definir. No entanto, quando *beur* é empregado, com a mesma intenção, o seu impacto sobre esses mesmos cineastas é muito mais imediato e, sobretudo, problemático. Como foi discutido em momento anterior, a expressão *cinéma beur* é criticada, pois intenciona caracterizar as produções de acordo com as origens étnicas do diretor, ao invés de relacioná-las ao gênero, à estética ou à abordagem temática. De fato, para Carrie Tarr (2005), os vários rótulos aplicados ao longo das últimas décadas para cineastas de ascendência magrebina na França são questionáveis.

D'une part, la naissance du mot *beur* a permis de nommer et situer une condition sociale, culturelle et politique qui demeurerait autrement intangible; d'autre part, cette appellation a contribué à renforcer certains préjugés et entretenir des stéréotypes lourds à porter pour la communauté concernée. Comment nommer ou dénoncer une condition sociale sans réutiliser les mécanismes essentialistes de l'appellation? (BOLDUC, 2011, p.9)<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Tradução: De um lado, o nascimento da palavra *beur* permitiu nomear e localizar uma condição social, cultural e política que, de outra forma, permaneceria intangível; por outro lado, a designação tem ajudado a reforçar certos preconceitos e manter estereótipos da comunidade. Como nomear ou denunciar uma condição social, sem reutilizar os mecanismos essencialistas da denominação?

No entanto, em muitos casos, o que fica claro é que tais diretores raramente são identificados como franceses, ainda que muitos deles tenham nascido ou foram criados, desde pequenos, no país europeu. Outros, por sua vez, mesmo que tenham saído, já adultos, da região setentrional do continente africano passaram a maior parte de suas carreiras vivendo e trabalhando no Hexágono. A oposição dos cineastas a este marcador é agravada pelo fato de que, ao invés de se constituir como um modo de autodesignação empoderadora, ele é quase sempre atribuído por críticos de cinema ou acadêmicos que desfrutam de uma posição privilegiada dentro da sociedade. Na realidade, quando os cineastas são distinguidos em virtude, por exemplo, da sua etnia, o modelo republicano de integração passa a ser questionado. Afinal, a manifestação da diferença (no caso, étnica) na esfera pública é vista como um enfraquecimento das normas e dos valores universais a que todos os cidadãos devem aspirar, podendo levar, em casos extremos, a uma forma segregacionista do comunitarismo (HARGREAVES *apud* BEGAG, 2007, XVIII). Ironicamente, então, a rejeição, pelos cineastas franceses de ascendência magrebina, ao termo *beur*, na verdade, aponta para o fato de que muitos deles defendem, por sua vez, uma atitude francesa para a potencial marginalização, no país, dos diretores oriundos de minorias étnicas, ao mesmo tempo em que os seus filmes exibem uma consciência aguda do quão desigual pode ser, no mundo real, a aplicação do princípio republicano da igualdade.

Esta posição é ainda mais complicada pelo fato de que, enquanto a nomenclatura *beur*, aplicada de maneira genérica, originalmente, se referia à segunda geração de imigrantes magrebins na França, *cinéma beur* ou *cinéaste beur* são, como nós já vimos, termos que têm sido, frequentemente, aplicados também a realizadores como Abdelkrim Bahloul, Mahmoud Zemmouri e Merzak Allouache, que, por sua vez, são claramente cineastas emigrados magrebins. De forma semelhante, falar em uma “comunidade de imigrantes norte-africanos” ou “diáspora norte-africana”, no país europeu, é problemático, pois se é verdade dizer que uma parcela significativa desse contingente populacional compartilha, entre si, linguagem, religião e cultura, existem também intensas diferenças entre argelinos, marroquinos e tunisianos. Isso sem contar as minorias étnicas e religiosas que, por sua vez, existem dentro desses povos, como, por exemplo, os berberes da Argélia e do Marrocos ou os sefarditas judeus da Tunísia. Assim, o que podemos perceber, aqui, é que os imigrantes magrebins são homogeneizados, descuidadamente, pela sociedade francesa.

Conscientes do complexo jogo categorizador associado aos imigrantes de procedência norte-africana e seus descendentes franceses, o termo magrebino-francês, que é, em larga escala, utilizado, atualmente, por estudiosos anglo-saxões (TARR, 2005; HIGBEE, 2007; HARGREAVES, 2011; DURMELAT e SWAMY, 2011) é o favorito diante das demais alternativas, pois abarca os cineastas que passaram os seus anos de formação na França – seja pelo fato de lá terem nascido ou vivido desde uma idade precoce – mas que, ao mesmo tempo, são influenciados, em diferentes graus, pelo patrimônio cultural do país norte-africano de origem. Porém, magrebino-francês, assim como todos os demais, também apresenta seus problemas. Em primeiro lugar, ele pode sugerir uma divisão simples entre as histórias nacionais, identidades culturais e realidades sociais. Entretanto, essa relação, em virtude de um passado colonial compartilhado, é desigual em termos de poder cultural, político e econômico. Além disso, ele nunca poderá representar adequadamente as respostas individuais a este patrimônio duplo, pelo fato de que cada indivíduo vai articular, a sua maneira, a extensão da sua filiação à cultura francesa ou à magrebina – o que, é claro, pode vir a mudar com o passar dos anos. Tais identificações contingentes variam, por sua vez, de uma rejeição quase completa da cultura norte-africana para um sentido de autodefinição apenas em termos dela, motivado, principalmente, por um forte sentimento de exclusão (BRAH, 1996, p.194). No entanto, a maioria ocupa uma posição intermediária: notam um senso intuitivo de pertença na França, mas ainda mantém uma intensa ligação com a cultura dos países magrebinos (DUBET e LAPEYRONNIE, 1992, p.96; WALLET, NEHAS e SGHRI, 1996, pp.30-39). Embora conscientes desses problemas potenciais, o termo magrebino-francês é, hoje, o preferido pela forma com que, pelo menos, tenta articular a identidade bicultural dos descendentes franceses de imigrantes norte-africanos, pois, apesar das suas limitações, “this group share cultural and social characteristics that distinguish them in significant ways from the majority ethnic population” (HARGREAVES, 2011, p.31)<sup>42</sup>. Portanto, magrebino-francês é preferível no sentido de que ele pode funcionar como um termo abrangente que inclui, mas, ao mesmo tempo, se move para além da especificidade geracional do *beur*.

Da mesma maneira, é possível pensarmos em uma segunda nomenclatura: cineastas emigrados norte-africanos. Enquanto os seus filmes podem lidar com questões semelhantes e compartilhar sensibilidades culturais e linguísticas com os dos realizadores magrebino-franceses, a relação dos diretores emigrados magrebinos para com a França,

---

<sup>42</sup> Tradução: Esse grupo apresenta características culturais e sociais que os distinguem de forma significativa da maioria da população étnica.

enquanto pátria, é bastante distinta, na medida em que os primeiros vêem o país europeu como a sua casa, mesmo com todos os problemas. Assim, é por estas razões que o presente estudo vai ao encontro do que muitos pesquisadores propõem, atualmente, ao definir as nomenclaturas magrebino-francês e cineastas emigrados norte-africanos como alternativas melhores às demais aqui apresentadas, mesmo que ainda existam problemas. É preciso enfatizar o fato de que a produção cinematográfica diaspórica norte-africana, na França, consiste em diretores franceses de ascendência magrebina além de realizadores emigrados de origem norte-africana, e que, embora estes cineastas possam ter experiências, referências culturais e preocupações temáticas compartilhadas nos seus trabalhos, devemos também entender as diferenças significativas que existem entre eles. Nesse contexto, Will Higbee (2014) traz que, atualmente, essa produção seria considerada um cinema *post-beur*, na medida em que o termo anterior, conforme vimos, não dá conta de identificar a diversidade dos filmes produzidos por diretores de origem magrebina na França durante as últimas décadas, sobretudo os anos 2000. Chama atenção, porém, a necessidade de adoção da nomenclatura *post-beur* para categorizar uma produção que, à época, se fortificava. Aqui, fica claro o quanto os estudiosos ainda não compreendem a complexidade das discussões travadas ao longo dos anos, tudo em nome de uma eventual obrigatoriedade de classificação que, no fim das contas, só servirá para trazer novos problemas.

### 1.3 – As revistas especializadas: espaço para as primeiras impressões

Conforme dito anteriormente, intencionamos, neste momento, avaliar o conteúdo apresentado pelas edições de nº 112 da *Cinématographe*, em julho de 1985, e de nº 492 dos *Cahiers du Cinéma*, em junho de 1995, que, nos dizeres de Carrie Tarr (2005) e Will Higbee (2014), foram as primeiras publicações a apresentarem, respectivamente, em seu conteúdo, as expressões *cinéma beur* e *banlieue-film* para fazer referência a um conjunto de obras que, no momento do lançamento das revistas, eram produzidas na França, mas que, até então, eram praticamente desconhecidas do grande público, sobretudo em face da pouca visibilidade conferida, a elas, pela imprensa diária da nação. Nas palavras de Alexandre Figueirôa (2004), constrictas a um espaço de impressão reduzido, bem como à heterogeneidade do seu público, que não apresenta, obrigatoriamente, um conhecimento profundo sobre a arte cinematográfica, a imprensa não-especializada em cinema acaba

por não aprofundar os seus textos, apresentando, assim, as obras apenas como um objeto de consumo, que, conforme o caso, deveriam ser vistas ou não pelos espectadores. Daí, dificilmente as produções atreladas a novos movimentos – como, por exemplo, o *beur* – alcançariam um destaque nessas publicações, principalmente pelo fato de terem que “concorrer” com as comédias francesas, o gênero por excelência da nação, e os filmes hollywoodianos, que, ao longo dos anos, dominaram as salas de cinema e, em virtude disso, ditavam a ordem nesses veículos.

Nesse sentido, as revistas especializadas consideravam que faziam parte de um grupo particular de difusores de informações. Trabalhando com um produto preciso – as produções cinematográficas –, destinado a uma audiência de perfil mais ou menos conhecido, elas apresentavam certas características que, formalmente, aproximavam-se da imprensa do grande público, mas, quanto ao conteúdo, estavam dele afastadas (FIGUEIRÔA, 2004, p.61).

Assim, nas palavras de René Prédal (*apud* HENEBELLE; GUY, 1993), os periódicos especializados em cinema constituem, por si só, para a França, um polo significativo da vida cinematográfica, não podendo, em momento algum, serem descartados. Afinal, eles se prendem aos principais e, sobretudo, aos novos movimentos que surgem no decorrer dos anos. Logo, “os grandes períodos da história contemporânea das revistas seguem de perto os eixos privilegiados daqueles do cinema” (PRÉDAL *apud* HENEBELLE; GUY, 1993, p.53). Complementando, segundo Claude Gauteur, Daniel Sauvaget e Jacques Zimmer (1980), publicações como, a título de exemplo, a *Cinématographe* e os *Cahiers du Cinéma* acabaram por alcançar uma parcela dos leitores que intencionava, por sua vez, manter vivo o seu amor pelo cinema, mas que, ao mesmo tempo, não se satisfazia com as produções oriundas do mercado cinematográfico tradicional francês e nem com a pouca quantidade de informações divulgada pela imprensa diária do país. Dessa forma, a presença destas publicações permitiu esboçar as bases de um consumo cinéfilo, bem como as práticas individuais e coletivas que se estabelecem entre os seres humanos e as obras fílmicas.

Antoine de Baecque (2010) vê a cinefilia como uma criação da crítica francesa após a Segunda Guerra Mundial. Nessa época, dois movimentos ligados ao cinema se destacaram: o aparecimento, na nação, de uma quantidade significativa de cineclubes e

a fortificação, sob o comando de Henri Langlois, da cinemateca francesa. Criada no ano de 1936, recebeu o mandato de conservar e restaurar os filmes, para mostrá-los às novas gerações, como uma instituição cinematográfica. Tais fatos acabaram por proporcionar a origem de inúmeras publicações especializadas em cinema no país europeu, como, por exemplo, os *Cahiers du Cinema* (1951), a *Positif* (1952) e a *Arts* (1952), assim como o de diversos festivais. Dessa forma, o autor conceitua a cinefilia como uma “maneira de assistir aos filmes, falar deles e, em seguida, difundir esse discurso” (BAECQUE, 2010, p.33).

Para o autor, o mais significativo, dentro desse fenômeno, reside na legitimação, pela crítica, do cinema enquanto arte<sup>43</sup>, e na legitimação do próprio discurso crítico como um mecanismo de exaltação de determinadas obras. Nos seus dizeres, a cinefilia seria a responsável por originar uma produção compatível com o seu amor, ao aplicar um discurso erudito aos filmes até então vistos como mero entretenimento. “A cinefilia (...) não faz senão transferir as práticas e critérios da cultura clássica (a escola, a acumulação do saber, a mediação da escrita) para o espetáculo do cinema, este então subestimado” (BAECQUE, 2010, p.42). Ainda que ele mencione a primeira cinefilia, ocorrida na década de 1920, o seu empenho recai, quase que em sua integralidade, no período compreendido entre os anos 1940 e 1950. À época,

Ir ao cinema era um ato de amor desmedido, extensão da própria vida, motivador de debates infundáveis e de enfrentamentos marcados quase sempre pela pouca polidez entre as partes. Os filmes ganhavam uma dimensão e uma importância tamanhas que supostas regras de boa conduta eram solapadas em nome da defesa, quase bélica, dos autores e dos filmes mais apreciados (BUARQUE, 2011)

Dessa forma, ao entender a cinefilia – sobretudo a francesa – como um fenômeno cultural, Baecque (2010) nos indica um modo bastante característico de se analisar a recepção cinematográfica. Logo, diversamente do espectador comum, tal como aquele contabilizado pelas bilheterias das grandes produções hollywoodianas, a cinefilia acaba por se apresentar como uma forma íntima e, principalmente, intensa de contato com a linguagem audiovisual. O autor rememora como os críticos dos *Cahiers du Cinéma*, à época, tiveram de conceber uma leitura que, por sua vez, explicasse o mérito que tinham

---

<sup>43</sup> É válido lembrar, nesse momento, da célebre frase de Jean-Luc Godard (1959): “Os cineastas, graças a nós, entraram definitivamente na história da arte”.

alguns autores e gêneros – que, muitas vezes, nas palavras de Marina Soler Jorge (2012) não tinham um tema à altura da nobre literatura francesa – e que, ao mesmo tempo, os validassem enquanto críticos.

A cinefilia (...) não é um culto do amor maldito, do artista rebelde e marginal, mas antes um projeto de transferência de discurso, uma captação de objeto: aplicar a cineastas que trabalham no cerne do sistema comercial um olhar e palavras anteriormente reservadas aos artistas e intelectuais de renome (BAECQUE, 2010, p.41).

No prefácio de *Cinefilia*, Mateus Araújo Silva avalia, a partir do trabalho que fora desenvolvido pelo autor da obra, que “aquela cinefilia foi, sobretudo, uma reação a um ambiente cultural muito hierárquico e estanque, em que a grande arte era invocada em contraposição às manifestações consideradas vulgares da indústria cultural” (SILVA *apud* BAECQUE, 2010, p.29). Assim, uma vida que se estrutura ao redor dos filmes, de acordo com o autor, a cinefilia é “a maneira correta de se considerar o cinema em seu contexto” (BAECQUE, 2010, p.33).

No entanto, é necessário explorarmos, aqui, as divagações em torno de uma crise da cinefilia na contemporaneidade, que foram, sobretudo, instigadas pelo artigo *The Decay of Cinema*, de autoria de Susan Sontag, publicado, em 25 de fevereiro de 1996, no *New York Times*. Nele, a autora avalia que o cinema, à época, havia entrado em uma época de declínio irreversível diante do desenvolvimento da indústria do entretenimento. No entanto, ela se questiona se talvez o que esteja em crise não seja o cinema, enquanto manifestação artística, mas sim a cinefilia. Sontag, assim como muitos outros, relaciona a experiência de alguém que se considera cinéfilo a uma experiência religiosa, sendo, portanto, a sala de cinema o templo deste culto. “Os espectadores cinéfilos, como os crentes, alienam-se de si mesmos, desejam se entregar ao filme, abandonam-se, passam a sofrer as experiências dos personagens, e almejam serem “esmagados” pela presença física da imagem” (JORGE, 2012, p.203). Todavia, essas experiências apenas seriam imagináveis no interior da sala de cinema, em meio à escuridão e ao anonimato. Assim, com o desenvolvimento de equipamentos que possibilitaram assistir aos filmes em casa – como, por exemplo, o videocassete – e frente ao padrão industrial que passa, por sua vez, a informar a produção cinematográfica na década de 1980 ocorre o fim da cinefilia e da ideia do cinema como uma obra de arte. “Se a cinefilia está morta, então os filmes

estão mortos também... não importa quantos filmes, mesmo muito bons, continuem sendo feitos. Se o cinema pode ser ressuscitado, isso só pode ser feito através do nascimento de um novo tipo de amor pelo cinema” (SONTAG, 1996).

Porém, de acordo com Liz Czach (2010), em seu artigo *Cinephilia, Stars, and Film Festivals*, o texto de Susan Sontag poderia ter sido nomeado como “A morte da tela grande”, na medida em que o motivo da suposta decadência da cinefilia, conforme pensada na década de 1950 e 1960, estaria fortemente atrelada com o fechamento das salas de cinema de arte e, paralelamente, ao crescimento dos *multiplex*. Dessa maneira, ocorre uma diminuição do repertório fílmico disponível em tela grande para o público. A autora avalia, portanto, que os festivais de cinema mundo afora são importantes pelo fato de atualizarem os espectadores com as produções mundiais do cinema de arte, o que, por sua vez, mantém acesa uma cultura cinematográfica que poderíamos nomear como cinefilia.

Se, todavia, Susan Sontag acredita que os anos 1980 representaram o início do fim da cinefilia, Antoine de Baecque estabelece o período derradeiro na década de 1960, quando os críticos dos *Cahiers du Cinéma* tornam-se, eles próprios, cineastas e, assim, esvaziam a redação da revista. Em meio às conturbadas mudanças na direção da publicação, as ideias que sustentavam a cinefilia – que se ligavam, sobretudo, ao conceito de *mise-en-scène*<sup>44</sup> – são vistas como ultrapassadas e, dessa forma, incapazes de dar conta dos novos cinemas que surgiam ao redor do globo, como, por exemplo, o Cinema Novo no Brasil, que eram extremamente políticos. “O conceito de *mise-en-scène* tinha uma conotação explicitamente a-política, como uma forma de desqualificar os debates que permeavam a crítica de esquerda a respeito do caráter ideológico dos filmes soviéticos e da indústria cinematográfica norte-americana” (JORGE, 2012, p.204). No caso em tela, a Política dos Autores<sup>45</sup> era a única que importava, ela estava acima de qualquer outra. Os distintos conceitos utilizados de cinefilia resultam, dessa maneira, em posições diversas sobre o término ou não deste tipo de experiência na história da recepção.

---

<sup>44</sup> Conforme aponta David Bordwell (2008), *mise-en-scène* advém de *mettre-en-scène*, terminologia francesa, utilizada no teatro, que significa “montar a ação no palco”, e isso implica em dirigir a interpretação, a iluminação, os cenários, os figurinos, etc. “A tendência do diretor de *mise-en-scène* é minimizar o papel da montagem, criando assim significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada um dos planos” (BORDWELL, 2008, p.33).

<sup>45</sup> De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2012), uma fração importante da crítica francesa defendeu, na década de 1950, a ideia de que a responsabilidade artística de um filme devia ser atribuída a seu diretor, ao menos em um certo número de casos em que este tinha uma personalidade reconhecida, um estilo, eventualmente uma temática, que lhe eram próprios. Essa linha crítica foi chamada de Política dos Autores.

### 1.3.1 – Dossiê *Cinéma beur*: análise da *Cinématographe*

Fundado por Dennis Offroy e Jean-Pierre Royer, o periódico *Cinématographe*<sup>46</sup>, que circulou, na França, a cada dois meses, entre 1973 e 1976, e mensalmente, entre 1977 e 1987, quando, em virtude da crise econômica que assolou, de maneira semelhante, outras publicações do país, chegou ao seu fim, após 130 números, dedicou 30 páginas da edição de nº 112, veiculada, em julho de 1985, no mesmo período de lançamento da obra *Le Thé au harém d'Archimède*, para abordar a produção cinematográfica *beur*. Dito isso, o dossiê produzido pela revista pode ser dividido, no que diz respeito aos gêneros jornalísticos empregados, do seguinte modo: editorial (2 páginas); artigos (são 3 e ocupam 10 páginas) e entrevistas (são 7 e ocupam 18 páginas).

Assinado por Olivier Dazat, o editorial aponta, primeiramente, para o fato de que produções, como, por exemplo, *Le Thé à la menthé*, *Le Thé au harém d'Archimède*, *Baton Rouge* e *Les Folles années du twist*, contribuíram para reabilitar uma “necessidade artística”, que, àquele momento, se encontrava escondida, na medida em que, de acordo com o crítico da publicação, o cinema francês havia se acostumado a uma rotina: contar histórias, apresentar personagens “coloridos”, revelar um jovem ator ou atriz. Contudo, é necessário relembrarmos as palavras de Abbas Fahdel (1990), em artigo escrito, cinco anos depois, para a revista *CinémAction*. Para ele, apesar dos longas de Bahloul, Charef, Bouchareb e Zemmouri compartilharem determinadas características entre si, não existe nenhuma evidência visível em prol de uma estética *beur*. Pelo contrário, os realizadores aqui elencados ocupam, com suas obras, uma posição dentro dos parâmetros do discurso cinematográfico francês – sobretudo, em termos estéticos.

Em seguida, Olivier Dazat avalia que, à época, a produção cinematográfica *beur* ainda se encontrava em um estágio embrionário, o que, de certa maneira, expunha a sua fragilidade enquanto movimento. Para ele, tais obras foram estimuladas, principalmente, por uma conjuntura ideológica momentânea favorável. “*Le Thé au harém* est sorti entre deux motards, sous l’égide du Ministère de la Culture et du parrainage de Costa-Gavras,

---

<sup>46</sup> O trecho abaixo, extraído do primeiro editorial da revista, apresenta, sucintamente, a sua filosofia:

“Queremos iluminar os diferentes aspectos do filme, tomando cuidado para não analisar apenas os filmes que agradem os intelectuais, ou, inversamente, de não tratar somente de obras comerciais, no seu sentido vulgar, para um público que possui tal necessidade. Nós não acreditamos na existência de um tipo perfeito de cinema. Vamos defender um cinema de qualidade, ou melhor, vamos defender as qualidades do cinema. É sobre ser eclético: nossa posição é cheia de nuances, mas firme. [Extrato do editorial de nº 1 – fevereiro de 1973]

protégé plus que défendu par la critique” (DAZAT, 1985, p.2)<sup>47</sup>. Afinal, como é sabido, a década de 1980 foi marcada, na França, por intensas manifestações orquestradas por imigrantes, sobretudo aqueles de origem norte-africana, que clamavam por melhores condições de vida, em especial após a crise petrolífera do ano de 1973. Como exemplo, podemos citar a célebre Marcha Beur, que, em 1983, reuniu, nas principais cidades do país, uma expressiva quantidade de pessoas bradando em prol da igualdade e contra a discriminação. Assim, o contexto histórico era favorável para o desenvolvimento, nesse sentido, de uma produção cinematográfica *beur*.

La Marche a fait les Beurs, et non le contraire. Construite comme événement et avènement par les médias et ceux qui l'ont organisée, elle a permis à tout un groupe d'individus de sortir de l'ombre pour accéder à une visibilité politique, sociale et culturelle (DURMELAT, 2008, p.32)<sup>48</sup>.

Por fim, é importante mencionar que, segundo Olivier Dazat, além das questões sociopolíticas do momento, outro fator justificaria a publicação de um dossiê intitulado *Cinéma Beur* pela revista *Cinématographe*: o fascínio exercido, à época, pelas imagens da atriz Souad Amidou, que integrou o elenco de *Le Grand frère* e *P'tit con* (Gérard Lauzier, 1983), e do ator Abdellatif Kechiche, protagonista da obra *Le Thé à la menthé*, junto aos espectadores. Dessa maneira, nos dizeres do crítico, o essencial do cinema seria mantido: a curiosidade e, principalmente, o desejo<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Tradução: *Le Thé au harém* foi lançado a partir de duas frentes, com o auxílio do Ministério da Cultura e do patrocínio de Costa-Gavras, protegido mais do que defendido pela crítica.

<sup>48</sup> Tradução: A Marcha fez os *Beurs*, e não o contrário. Construída como um evento e proveniente dos meios de comunicação e daqueles que a organizaram, ela permitiu que um grupo de indivíduos tomasse a frente para adquirir uma visibilidade política, social e cultural.

<sup>49</sup> No entanto, é importante frisar que, ainda que as imagens de Souad Amidou e de Abdellatif Kechiche tenham, à época, despertado grande interesse no público, ainda não é possível se falar em estrelas de cinema de origem magrebina. De acordo com Ginette Vincendeau (2000), o *status* de estrela, em um sentido mais tradicional, é composto por um amálgama da sua imagem nas telas e da sua identidade privada, que a audiência reconhece e espera filme após filme e que, por sua vez, determina os papéis que eles fazem. Conforme aponta Guy Austin (2003), a primeira (e única) estrela feminina de origem norte-africana, na França, foi Isabelle Adjani, filha de pai argelino e mãe alemã, que integrou o elenco de obras como *L'Histoire d'Adèle H.* (*A História de Adèle H.*, François Truffaut, 1975), *Camille Claudel* (*Camille Claudel*, Bruno Nuytten, 1988) e *La Reine Margot* (*A Rainha Margot*, Patrice Chéreau, 1994). Já no tocante aos homens, Will Higbee (2014) afirma que, hoje, somente considera Gad Elmaleh, de *Salut cousin!* e *Vive la République* (Éric Rochant, 1997), e Jamel Debbouze, de *Indigènes* e *Hors la loi* (*Fora da lei*, Rachid Bouchareb, 2010). Segundo ele, ambos obtiveram um impacto considerável ao transitar das produções *beur* para as *mainstream*, assim como pelo fato de usarem, eficientemente, do seu *status* de celebridade para influenciar no processo de produção e direção dos filmes que participam.

Adiante, no primeiro artigo, intitulado *Vu de l'extérieur: les Beurs filmés par les Francaoui*, os críticos Olivier Dazat, Jacques Fieschi e Henri Lopez-Terrès relacionam algumas produções realizadas, entre os anos de 1974 e 1985, por franceses nativos, ou seja, que não possuíam ascendência norte-africana. Em comum, todavia, o fato de todas as obras apresentarem, dentre os protagonistas, personagens de origem magrebina. São elas: *Dupont lajoie* (Yves Boisset, 1974), *La Balance* (Bob Swain, 1982), *Le Grand frère* (Francis Girod, 1982), *Laisse béton* (Serge Le Peron, 1983), *La Baraka* (Jean Valère, 1983), *P'tit con* (Gérard Lauzier, 1983), *Tchao pantin* (Claude Berri, 1983) e, por fim, *Train d'enfer* (Roger Hanin, 1985). A maioria dessas obras já foi mencionada, aqui, nos tópicos anteriores. Logo, no tocante à representação dos personagens de origem norte-africana, conforme já debatemos anteriormente, nós podemos notar, nestes filmes, três pontos de vista: (1) os imigrantes como responsáveis por uma parcela significativa do desenvolvimento francês no pós-Segunda Guerra; (2) a associação dos imigrantes com a criminalidade e a violência; (3) o imigrante como uma vítima passiva do racismo francês. No entanto, é válido ressaltar que, ao menos dentre as produções escolhidas, as representações negativas (2) e (3) predominam, quantitativamente, sobre a positiva (1). Dessa forma, os demais filmes que viriam a ser abordados ao longo do dossiê – o *cinéma beur* – acabariam por funcionar como uma contra-representação do que, até o momento, fora feito. Afinal, segundo Carrie Tarr (2005),

As I have argued elsewhere, dominant French cinema has, until relatively recently, tended to suppress or marginalise the voices and narratives of the nation's troubling postcolonial others and (re) produce ethnic hierarchies founded on the assumed supremacy of white metropolitan culture and identity (TARR, 2005, p.3)<sup>50</sup>.

A *Cinématographe*, ao longo do dossiê *Cinéma Beur*, presenteia os seus leitores com sete entrevistas. A primeira delas, realizada pelo crítico Olivier Dazat, foi feita com o cineasta **Abdelkrim Bahloul**, que, à época, colhia os frutos do sucesso de *Le Thé à la menthé*, produção protagonizada pelo ator Abdellatif Kechiche. Primeiramente, quando relembra a sua infância, passada no vilarejo de Saïda, o diretor destaca a influência que os filmes de ação e os *westerns* tiveram na sua formação como espectador. Dentre eles,

---

<sup>50</sup> Tradução: Como argumentei em outros lugares, o cinema dominante francês tem, até recentemente, suprimido ou marginalizado as vozes e narrativas de imigrantes pós-coloniais e (re)produzido hierarquias étnicas fundadas na supremacia assumida da cultura metropolitana e identidade branca.

menciona *La Ballade du soldat* (*A Balada do soldado*, Grigori Chukhrai, 1959), responsável pela sua memória cinematográfica mais antiga. “J’ai gardé très précisément en mémoire un plan où un tank fonce sur le héros pour l’écraser, et c’était exactement filmé comme si le tank lui tombait dessus, à la verticale” (BAHLOUL *apud* DAZAT, 1985, p.5)<sup>51</sup>. A partir desse momento, Abdelkrim Bahloul adquire a plena consciência de que o cinema poderia, no futuro, vir a representar, em sua vida, algo além de um simples lazer.

Todavia, anos depois, ao ingressar nos quadros da Université d’Alger, optou por estudar literatura francesa. Ocorre que, nessa época, a Argélia, já independente, passava por um intenso processo de arabização. Nesse sentido, o cineasta avalia que as pessoas que, naquele momento, se exprimiam em francês – mesmo que esta continuasse sendo a língua oficial do país – eram, de certa forma, rejeitadas por seus pares, como se a prática deste ato representasse um desrespeito às batalhas travadas pelo término da colonização. Nos seus dizeres: “Ecrire le français devenait une petite trahison. J’adorais cette langue, c’est une autre patrie pour moi, ainsi je me sentais déchiré, mal dans ma peau, coupable” (BAHLOUL *apud* DAZAT, 1985, p.5)<sup>52</sup>. Assim, Abdelkrim Bahloul passou a acreditar, cada vez mais, que o cinema representaria um caminho mais atraente – sobretudo, pelo fato de não envolvê-lo nessas polêmicas – a ser seguido. Contudo, diante dessa decisão, outro problema se impunha: dificilmente, os jovens argelinos conseguiam uma bolsa de estudos para aprender cinema na França. Com ele, não foi diferente. Para obter recursos financeiros – e, assim, migrar para o país europeu – se viu obrigado a cursar linguística. Uma vez em Paris, se preparou, paralelamente, para o processo de admissão no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), do qual logrou êxito. O seu primeiro curta-metragem, intitulado *La Cellule* (1976), narra os motivos que levaram à detenção de quatro jovens árabes em uma delegacia francesa. Ao ser questionado se enxergava a sua produção inicial como militante, o diretor afirma: a obra representa, acima de tudo, uma constatação das circunstâncias vivenciadas pelo grupo na nação europeia.

Em seguida, o entrevistado relembra as dificuldades encontradas, por ele, para se inserir, após a conclusão dos estudos na França, no debilitado mercado cinematográfico argelino. Nas suas palavras: “Il y avait treize ans que l’on faisait du cinéma en Algérie.

---

<sup>51</sup> Tradução: Eu mantive, precisamente, na memória um plano no qual um tanque caía sobre o herói para esmagá-lo, e foi exatamente filmado como se o tanque caísse sobre ele, na vertical.

<sup>52</sup> Tradução: Escrever em francês tornou-se uma pequena traição. Eu adorava a língua, era outra pátria para mim, assim eu me sentia dolorido, mal comigo mesmo, culpado.

J'ai compté le nombre de films réalisés depuis, divisés ensuite par celui des réalisateurs. Je me suis aperçu que ceux-ci avaient la chance de faire 1,05 film tous les treize ans!" (BAHLOUL *apud* DAZAT, 1985, p.7)<sup>53</sup>. Em virtude desse cenário pessimista, o cineasta se viu obrigado a retornar ao país europeu para encontrar uma oportunidade de trabalho na sua área. Após passagens por emissoras de televisão, arrisca-se no desenvolvimento de um novo projeto – o, então, curta-metragem *Le Thé à la menthé* – que foi financiado, parcialmente, pelo Centre National de la Cinématographie (CNC). Todavia, após refletir sobre as dimensões da sua produção, Abdelkrim Bahloul ficou receoso de nunca vê-la nas salas de cinema francesas – o que, claramente, era a sua intenção –, mas apenas na televisão. Assim, corajosamente, modifica o roteiro inicial para realizar, de antemão, um longa-metragem.

Por fim, o diretor nos introduz ao seu novo projeto. *Nedjma*, baseado no livro de Kateb Yacine, apresenta a história de quatro amigos que se apaixonam por uma mesma garota. Abdelkrim Bahloul deposita grandes esperanças em sua segunda produção, haja vista que, em *Le Thé à la menthé*, as condições de gravação acabaram se tornando, por vezes, complicadas. No momento das filmagens, lamentou não poder realizar algumas cenas da maneira como gostaria, principalmente em virtude de interferências externas, que acabaram prejudicando o andamento do longa. [Les personnages] “se retrouvaient dans une mosquée où ils faisaient un mini-scandale par leur intrusion précipitée. Ainsi, le tournage a du être interrompu car nous avons été éjecté par les frères musulmans. Le photographe de plateau et l’assistant caméra étaient des femmes...” (BAHLOUL *apud* DAZAT, 1985, p.7)<sup>54</sup>. Entretanto, esse projeto não foi adiante. Depois da obra estrelada, em 1984, por Abdellatif Kechiche, o argelino somente iria realizar outra produção, *Un Vampire au paradis*, no ano de 1992.

A segunda entrevista, realizada pelos críticos Olivier Dazat e Michel Durel, foi feita com **Abdellatif Kechiche**, protagonista de *Le Thé à la menthé* e que, anos depois, viria a se tornar um cineasta reconhecido mundialmente, tendo, por sua vez, dirigido as produções a seguir: *La Faute à Voltaire*, *L’Esquive*, *La Graine et le mulet*, *Venus noire* e *La Vie d’Adele*. Na presente ocasião, o então ator aproveita para apresentar duas per-

---

<sup>53</sup> Tradução: Havia treze anos que fazíamos cinema na Argélia. Eu contei o número de filmes realizados desde então e, após, dividi pelo número de cineastas. Eu percebi que, nesse período de tempo, cada um realizou 1,05 filme.

<sup>54</sup> Tradução: [Os personagens] estavam em uma mesquita onde eles fizeram um mini-escândalo devido a uma intromissão precipitada. Assim, as filmagens tiveram que ser interrompidas porque fomos expulsos pelos irmãos muçulmanos. A fotógrafa e a assistente de câmera eram mulheres...

tinentes reclamações. A primeira diz respeito a uma incessante tentativa de compará-lo aos personagens que interpreta nos filmes, apenas por ele ser também um imigrante. Abdellatif Kechiche questiona esta atitude, pois, para além desta característica, o grupo se mostra extremamente heterogêneo e, da forma como o indagam, há um claro esforço em homogeneizar todos os norte-africanos que, para o país europeu, se dirigiram. “Bien sûr, c’est un immigré lui aussi, mais je ne veux pas que l’on dise qu’il me ressemble, je n’ai pas choisi la même voie que lui” (KECHICHE *apud* DAZAT; DUREL, 1985, p.9)<sup>55</sup>. Em um segundo momento, ele apresenta um problema que, na sua concepção, afeta, de maneira geral, na França, os atores / as atrizes de origem magrebina: a eles / a elas sempre são concedidos os mesmos papéis. “Ils sont petits, humiliés, ils vendent de la poudre: par exemple, dans les films *L’Addition* (*Tornei-me um criminoso*, Denis Amar 1984) et *Tchao Pantin*” (KECHICHE *apud* DAZAT; DUREL, 1985, p.9)<sup>56</sup>. De acordo com ele, existem árabes que são médicos, advogados, engenheiros, ou seja, que possuem outras posições na sociedade. Além disso, o ator observa, ao seu redor, inúmeras histórias de amor entre árabes e franceses, que, dificilmente, são retratadas nas telas de cinema. Dessa maneira, segundo Abdellatif Kechiche, esse panorama precisa ser modificado urgentemente.

A terceira entrevista, realizada pelo crítico Olivier Dazat, foi feita com o diretor **Mehdi Charef**, responsável por *Le Thé au harém d’Archimède*, que estreou, na França, no mesmo mês da publicação do dossiê *Cinéma Beur* pela revista *Cinématographe*. Em um primeiro momento, o cineasta evidencia as dificuldades encontradas, por ele, para se integrar na sociedade francesa, principalmente por conta do racismo sofrido, na escola que frequentou, após migrar, com a família, ainda pequeno, para reencontrar o pai, que havia deixado a Argélia, anos antes, para laborar no país europeu. Por conta disso, em *Le Thé au harém d’Archimède*, os dois protagonistas – Madjid (Kader Boukhanef) e Pat (Rémi Martin) – lidam, de certa maneira, com a ausência de uma figura paterna. “Tous pensaient qu’ils n’étaient en France que pour deux ou trois ans. Ils avaient le mal du

---

<sup>55</sup> Tradução: Claro, é um imigrante também, mas eu não quero que digam que ele se parece comigo, eu não escolhi o mesmo caminho que ele.

<sup>56</sup> Tradução: Eles são pequenos, humilhados, eles vendem drogas: por exemplo, os filmes *L’Addition* e *Tchao Pantin*.

pays, ils acceptaient de tout subir en s'accrochant à l'idée d'un eventual retour" (CHAREF *apud* DAZAT, 1985, p.10)<sup>57</sup>.

Adiante, quando é questionado sobre os motivos que o levaram a optar por uma narrativa otimista, o cineasta assinala que, em nenhum instante, passou pela sua cabeça realizar uma obra miserabilista – ainda que, em sua vida, não faltem, de acordo com ele, episódios tristes. “J’ai préféré une chronique allègre plutôt qu’un film accusateur conçu pour choquer systématiquement le spectateur” (CHAREF *apud* DAZAT, 1985, p.11)<sup>58</sup>. Conforme pontuamos em momento anterior, Mehdi Charef não tinha a menor intenção de responsabilizar a sociedade francesa pela infelicidade dos imigrantes norte-africanos. Dessa maneira, o diretor procurava, sobretudo, ao fazer escolhas, evitar o clichê – tão disseminado por outras produções – que opunha heróis e vilões.

J’ai choisi d’illustrer au mieux mon univers, l’époque. Il y a pourtant de nombreuses anecdotes que j’ai supprimées parce qu’elles étaient trop dures, difficilement supportables pour un public. La mort, par exemple, est absente de mon film, pourtant j’ai vu des gens mourir (CHAREF *apud* DAZAT, 1985, p.11)<sup>59</sup>

Por último, quando é interpelado se, no futuro, poderia, novamente, se dedicar à literatura, Mehdi Charef salienta que, à época, preferia trabalhar somente com o cinema, pois ele não se caracteriza como um processo solitário. “Je préfère travailler au chaud, au sein d’une équipe que d’affronter la solitude de l’écriture. (...) Ah! Quand je voyais tous ces gens faire la queue pour assister à mon film” (CHAREF *apud* DAZAT, 1985, p.12)<sup>60</sup>. Por sua vez, a sua próxima produção – *Miss Mona* – narraria a história de um travesti (Jean Carmel), morador de uma periferia parisiense, que, aos cinquenta anos de idade, busca recursos financeiros para ser operado e, dessa maneira, tornar-se mulher. Curiosamente, nessa nova produção, Madjid e Pat, os protagonistas de *Le Thé au harém*

<sup>57</sup> Tradução: Todos pensavam que eles ficariam, na França, não mais do que dois ou três anos. Eles tinham saudades de casa, eles aceitavam migrar, para o país europeu, na esperança de um eventual retorno.

<sup>58</sup> Tradução: Eu preferi uma crônica alegre a um filme acusatório concebido, de maneira sistemática, para chocar o espectador.

<sup>59</sup> Tradução: Eu optei por ilustrar, da melhor forma possível, o meu universo, a minha época. Porém, existem muitas histórias que eu suprimi porque elas eram muito duras, dificilmente suportáveis pelo público. A morte, por exemplo, está ausente do meu filme, ainda que eu tenha visto pessoas morrerem.

<sup>60</sup> Tradução: Eu prefiro trabalhar no calor, no meio de uma equipe do que enfrentar a solidão da escrita. (...) Ah! Quando eu via toda aquela gente na fila para assistir a um filme meu...

*d'Archimède*, fazem uma breve participação, elucidando o que, de fato, aconteceu, em suas vidas, após os eventos apresentados no filme anterior.

A quarta entrevista, realizada pelo crítico Olivier Dazat, foi feita com **Mahmoud Zemmouri**, diretor de *Prends 10.000 balles et casse-toi* e *Les Folles années du twist*. Conhecido por problematizar temáticas tabus da sociedade argelina, em seu primeiro filme, o cineasta apresenta uma família de imigrantes que retorna à sua cidade natal, anos depois de deixá-la, com uma mentalidade burguesa francesa. Já na sua obra mais recente, são discutidas as consequências sofridas por aqueles que se mantiveram neutros durante os conflitos entre Argélia e França, através de dois jovens muçulmanos que não pagaram as suas devidas cotas à Frente Nacional de Libertação (FNL). O diretor sugere que aqueles que, por ventura, não aderissem ao movimento poderiam sofrer mutilações, como, por exemplo, ocorreu com o pai de um dos rapazes. Assim, ao apresentar temas tão complicados de se digerir, Mahmoud Zemmouri foi, inclusive, ameaçado de morte por onde passasse. Essa reflexão acaba, sobretudo, indo ao encontro do que disseram os autores Carrie Tarr (2005) e Will Higbee (2014) sobre a importância da produção *keur*, principalmente, enquanto manifestação política.

Adiante, o cineasta comenta o trabalho desenvolvido por seus colegas, sobretudo Abdelkrim Bahloul e Mehdi Charef, que, diferente do seu, iam ao encontro da comédia. Ele avalia que não conseguiria proceder da mesma maneira, principalmente por conta das ligações com a história da sua própria família. “Souvent, je pense à ma grand-mère qui a souffert pendant la guerre, qui a perdu ses enfants et que l’on laisse maintenant dans la misère” (ZEMMOURI *apud* DAZAT, 1985, p.15)<sup>61</sup>. Dessa maneira, ressalta que não conseguiria dirigir um filme sem poder expressar o seu “lado mediterrâneo”. Inclusive, uma das críticas que faz à *Le Thé au harém d'Archimède* diz respeito à ausência desse “lado mediterrâneo”, que, nas suas palavras, pode ter sido suprimido pelas intervenções eventuais do produtor Costa-Gavras. Especificamente, ele questiona a figura da mãe de Madjid ao dizer que não conseguiu identificar nela a força das mulheres árabes.

Ao final, questiona as campanhas de integração, na França, dos imigrantes norte-africanos ao longo da década de 1980. Afirma que a primeira geração, que partiu para a França no pós-guerra, em busca de trabalho, desejava retornar ao país de origem, mas como neste não havia oportunidades, foram obrigados a se tornarem franceses, o que a-

---

<sup>61</sup> Tradução: Frequentemente, eu penso na minha avó que sofreu durante a guerra, perdeu seus filhos e foi deixada na miséria.

cabou por influenciar a geração subsequente, que busca, até os dias atuais, a própria identidade e as suas raízes.

A quinta entrevista, realizada pelo crítico Olivier Dazat, é com **Souad Amidou**, protagonista das obras *P'tit con* e *Le Grand frère*. A atriz avalia que conquistou o papel neste último filme porque nenhuma das outras atrizes de origem magrebina aceitou interpretar uma prostituta, muito menos realizar as várias cenas de sexo que eram demandadas pelo roteiro. Por sua vez, assinala que soube completamente discernir a personagem a ser interpretada da sua pessoa. Porém, ainda assim, demandou algumas garantias ao diretor Francis Girod. A câmera, por exemplo, focaria, sobretudo, no seu rosto, e quase nunca no seu corpo. Ademais, ela afirma que não via necessidade dessa personagem ser interpretada por uma árabe. Nos dizeres de Amidou, qualquer outra atriz daria conta do papel, até mesmo pelo fato da ascendência da personagem não ser um fator preponderante para a narrativa. “J’espère tout de meme qu’un metteur en scène sera plus sensible à mon caractère, mon temperament d’actrice qu’à mon physique typé qui m’enferme trop dans un emploi” (AMIDOU *apud* DAZAT, 1985, p.16)<sup>62</sup>. Por fim, ela fala um pouco do seu ofício. Nas suas palavras, este trabalho é extremamente ingrato, pois, com o decorrer dos anos, o interesse em torno das atrizes diminui. Todos os dias, é necessário que elas estejam belas, em forma e cheias de humor. O teatro acaba funcionando, assim, como um revitalizador, capaz de manter a sua vida artística por um período maior de tempo.

A sexta entrevista, realizada pelo crítico Gilles Horviller, foi feita com a cineasta **Farida Belghoul**, responsável por *C’est Madame France que tu préfères?* e *Départ du père*. Provavelmente, dentre todas as que foram colacionadas no dossiê *Cinéma Beur*, é a mais elucidativa, pois, para além de comentar a respeito do processo de produção de seus filmes, ela faz referência ao movimento *beur*, que, à época, se fortificava. Aos seus olhos, pouco importava se os cineastas vistos como *beur* tivessem nascido ou não na França. O que valia, para ela, era o fato de terem passado a infância no país europeu.

Assim, ela distingue três ramos, a seu ver, distintos. O primeiro deles engloba os autores de ascendência magrebina que nasceram ou então passaram a sua infância na França, que é o que, de fato, ela considera como *beur*. Como exemplos, ela cita Mehdi Charef e Akli Tadjer. O segundo deles engloba os diretores que chegaram, à França, já crescidos, como é o caso de Abdelkrim Bahloul e de Mahmoud Zemmouri. Por fim, a

---

<sup>62</sup> Tradução: Eu espero, sinceramente, que o diretor seja mais sensível ao meu personagem, ao meu temperamento como atriz do que ao meu tipo físico que me tranca em um trabalho.

visão dos franceses nativos, ligados a uma produção *mainstream*, sobre a população de origem norte-africana.

Quando perguntada, porém, se ela vislumbra essas produções como sendo parte de um cinema militante, Belghoul aponta que vai muito além disso. Afinal, elas estão em busca de interlocutores, na medida em que os jovens que habitam as periferias francesas estão isolados. Logo, tais obras acabam por representar um modo de sair das periferias, não fisicamente, mas sim levar a sua realidade para além das suas fronteiras. Ademais, a cineasta reforça a importância que inúmeras manifestações tiveram no desenvolvimento de um cinema *beur*. Ela afirma que quando o livro de Mehdi Charef chegou às livrarias, parecia inconcebível que, diante do contexto histórico, dele se pudesse extrair um filme, ainda que a sua narrativa apresentasse inúmeras possibilidades.

Des événements comme la révolte des jeunes dans les cités (les Rodéos) furent décisifs. Soyons humbles: sans ces révoltes desquelles sont nées la Marche, et Convergence, un an plus tard, nous n'aurions pas d'existence, du moins n'y aurait-il pas cet appel d'offres, car le cinéma est un marché, aussi (BELGHOUL, 1985, p.18)<sup>63</sup>.

Michele Ray-Gavras, produtora de *Le Thé au harém d'Archimède*, se interessou pela obra devido à repercussão das manifestações do momento. Assim, Farida Belghoul convoca, a todos, para romper com o isolamento no qual os artistas *beurs* estavam presos, seja na literatura, no cinema, no teatro ou na música. Dessa maneira, ela alega que é preciso compreender que, ainda que dentro desse movimento existam conflitos, ajudar outro *beur*, conferindo-lhe, sobretudo, uma visibilidade que lhe é negada, pela sociedade francesa, é ajudar a si próprio.

A última entrevista, realizada pelo crítico Antonio Rodrig, foi feita com **Youssef Chahine**, diretor de *Adieu Bonaparte (Adeus Bonaparte, 1985)*, que mostra a expedição de exércitos franceses, comandados por Napoleão Bonaparte, para libertar os egípcios do domínio turco. Em suas respostas, trata, sobretudo, da influência exercida, pelo governo francês, nas obras que são financiadas por ele. Porém, na maioria das vezes, o governo é responsável tão somente por uma pequena parcela dos custos do filme, sendo o

---

<sup>63</sup> Tradução: Eventos como a revolta da juventude nas cidades (os Rodeios) foram decisivos. Sejam humildes: sem essas revoltas que originaram a Marcha, e a Convergência, um ano depois, nós não existiríamos, pelo menos não haveria essa oferta, porque o cinema é um mercado também.

diretor / o produtor os responsáveis pelo gasto mais elevado. Isso acaba irritando Youssef Chahine, pois muitos acreditam que, pelo fato do filme ser financiado, ainda que apenas em parte, pelo Estado, ele acaba sendo totalmente controlado, o que não é verdade. “Ce qui m’ennuie, et je le dis clairement, c’est qu’on croie que c’est un film de commande, parce qu’il y a eu participation gouvernementale. Pour moi, ça c’est très grave. J’ai des responsabilités politiques, et je suis très loin de me laisser acheter par qui que ce soit” (CHAHINE *apud* RODRIG, 1985, p.28)<sup>64</sup>. Ademais, o diretor também diz como faz para despertar a curiosidade e, desse modo, atrair dois públicos tão distintos como são os franceses nativos e os que possuem ascendência norte-africana. Ele avalia que o cinema vai além de um grupo ou de outro, e que uma história bem contada acaba, ao final, interessando a ambos. Por fim, ele comenta sobre a competição com produções norte-americanas, que são feitas com muito mais recursos e dispõem de um mercado amplo.

Além das entrevistas, a revista traz um artigo sobre a Maneci, agência de casting multirracial. Maneci, em *verlan*, significa *cinéma*. De acordo com Djemel, um dos seus diretores, a agência não trabalha apenas com atores de origem magrebina. Ela procurava reunir, em seus quadros, todos aqueles que não encontravam espaço nos filmes. Ele ressalta a importância de cineastas como Mehdi Charef, que tentam dar uma nova cara ao cinema francês ao apresentar temáticas diversas. “Il faut faire surgir l’image d’une France multiraciale que l’on camoufle depuis trop longtemps” (DJEMEL *apud* DUREL, 1985, p.23)<sup>65</sup>. Adiante, ele compara o cinema francês ao norte-americano, ao ressaltar a influência exercida pelo ator Eddie Murphy, à época, nos Estados Unidos, um país que apresenta sérios problemas raciais, mas que acabou por gerar uma estrela de cinema negra. Assim, a Maneci clama por uma maior participação dessas pessoas nas produções francesas, o que ajudaria, de certa forma, a integrá-las na sociedade. Por fim, Djemel comenta sobre os distintos processos de recrutamento para atores e atrizes. No que diz respeito aos homens, o diretor afirma não ter problemas, pois eles ficam felizes pela oportunidade de trabalhar, em qualquer papel, na frente das câmeras. Já em relação às mulheres, é diferente. Por recriminação das famílias, sobretudo devido à religião, elas recusam determinados papéis. “Si mon père me voit comme ça à la télé, il va me tuer”

---

<sup>64</sup> Tradução: O que mais me incomoda, e eu digo isso claramente, é que acreditam que este é um filme encomendado, porque havia participação governamental. Para mim, isso é muito sério. Eu tenho responsabilidade política, e estou muito longe de me deixar ser comprado por qualquer um.

<sup>65</sup> Tradução: Temos de fazer surgir a imagem de uma França multirracial que nós camuflamos há muito tempo.

(DJEMEL *apud* DUREL, 1985, p.24)<sup>66</sup>, dizem, quando, a elas, são oferecidas personagens como, por exemplo, prostitutas.

Por fim, é preciso analisar o artigo *Touche mon pote*, escrito pelo diretor Cyril Collard. Neste, o cineasta relembra os problemas enfrentados durante o processo de produção de seu curta-metragem intitulado *Grand huit* (1982), principalmente pelo fato de reconstituir, na obra, a morte do jovem Abdel Kader, interpretado por Tayeb Ayadi, por um policial, dois anos antes do lançamento e que, à época, obteve uma repercussão significativa. Cyril Collard foi acusado, pelo CFDJ (Centre Familial de Jeunes de Vitry) de se apropriar da memória do jovem em seu filme. “Comment osais-je, moi, fils de bourgeois, signer du sang de leur protégé? (...) Comment m’étais-je permis de tourner un film de fiction avec des délinquants, leur propriété exclusive?” (COLLARD, 1985, p.21)<sup>67</sup>. Dessa maneira, ele é criticado em relação ao direito que teria de contar aquela história, não sendo ele oriundo de tal meio. Em resposta, ele aponta que “l’envie que j’avais de coucher avec les jeunes loubards (maghrébins ou pas) me donnait une fois pour toutes le droit de les filmer” (COLLARD, 1985, p.22)<sup>68</sup>.

Após expor o conteúdo apresentado pelo dossiê da *Cinématographe*, é preciso fazer algumas considerações. Primeiro, acredito que as entrevistas apresentaram satisfatoriamente os principais nomes do *cinéma beur*. Entretanto, as questões propostas não adentraram na visão que essas personalidades tinham sobre um eventual movimento que, à época, se fortificava (a exceção é a entrevista com a diretora Farida Belghoul). Por outro lado, elas giravam, praticamente, em torno de curiosidades sobre as suas vidas e do processo de produção de seus filmes, o que, de certa forma, é interessante para apresentá-las para um público que ainda não as conhece, mas não traz a tona discussões necessárias. Isso pode, por sua vez, ser uma intenção de Olivier Dazat, que comanda o dossiê. Ele é o responsável pelo editorial e também pela maioria das entrevistas, ainda que divida algumas delas com colaboradores. Dessa forma, acreditamos que deixar nas mãos de uma única pessoa um dossiê de tamanha importância é complicado. Acreditamos, logo, que tal produção se mostra incômoda para a crítica francesa, pois as temáticas que deveriam ter sido debatidas, a partir do que foi apresentado pelas obras dos cineastas de ori-

---

<sup>66</sup> Tradução: Se meu pai me vir dessa forma na TV, ele vai me matar.

<sup>67</sup> Tradução: Como eu, filho de burgueses, me atrevia a mexer no sangue do seu protegido? (...) Como é que me foi permitido fazer um filme de ficção com delinquentes, a sua propriedade exclusiva?

<sup>68</sup> Tradução: O desejo que eu tinha de dormir com os jovens (magrebinos ou não) me deu, de uma vez por todas, o direito de lhes filmar.

gem norte-africana, não foram, o que aponta, principalmente, para uma certa superficialidade no tratamento conferido ao conteúdo.

### 1.3.2 – *Le Banlieue-film existe-t-il?: análise dos Cahiers du Cinéma*

Fundada, em 1951, por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph Marie Lo Duca, a revista *Cahiers du Cinéma* é fruto de uma união entre a *Revue du Cinéma*, que era editada desde 1928, e os membros de cineclubes parisienses, como o Ciné-Club do Quartier Latin e o Objectif 49, no qual contribuía nomes como Robert Bresson, Jean Cocteau e Alexandre Astruc, por exemplo. Nesta união, foram somados à equipe de edição, que, inicialmente, era composta tão apenas por Éric Rohmer, outros colaboradores como é o caso de Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e François Truffaut. Esses jovens estavam recém incursionando na direção de filmes ao final da década de 1950, depois de terem desempenhado, durante anos, a profissão de roteiristas e críticos. Os *Cahiers du Cinema* possuem importância significativa no estabelecimento da *Nouvelle Vague* bem como na defesa da Política dos Autores. É a revista especializada em cinema mais antiga em circulação. A edição veiculada em dezembro deste ano corresponde ao seu número 728.

Na edição de nº 492, publicada no mês de junho de 1995, para além da crítica de *La Haine*, Thierry Jousse assina o artigo *Le Banlieue-film existe-t-il?*. Nele, rememora, em um primeiro momento, duas produções da década anterior – *Laisse béton* e *De bruit et de fureur* (*De barulho e de fúria*, Jean-Claude Brisseau, 1988) – que tinham como objetivo retratar, em suas narrativas, a problemática situação das periferias francesas, um tema que, segundo o autor, havia sido, até o momento, pouco explorado pela cinematografia do país. “Longtemps, il (le cinéma) fut absent, ou presque, du débat (...). Aujourd’hui, après ces années plutôt immobiles, la situation est en train de bouger à grande vitesse” (JOUSSE, 1995, p.37)<sup>69</sup>. Neste trecho, ele faz referência aos múltiplos lançamentos do ano de 1995 – *La Haine*, *Raï*, *Etat des lieux*, *Krim* e *Bye bye*, por exemplo – que ampliaram significativamente as discussões sobre o assunto. Porém, é preciso dizer que, do modo como o crítico se expressa, parece que, antes desse período em questão, essa temática nunca havia sido tratada pelo cinema nacional, o que não é verdade. Conforme assinala Will

<sup>69</sup> Tradução: Por muito tempo, ele (o cinema) se absteve, ou quase, do debate. Hoje, depois de anos de imobilidade, a situação está se movendo em alta velocidade.

Higbee (2014), é possível sim apontar títulos que, já na década de 1960, problematizavam este assunto. Assim, o artigo assinado por Thierry Jousse dá a impressão de que os filmes dirigidos por Le Peron e Brisseau representavam influências isoladas para uma onda que somente viria a se consolidar no ano de 1995, o que não se justifica<sup>70</sup>.

Em um segundo momento, o crítico é categórico ao afirmar que, caso assistamos a todos os filmes listados, poderemos observar que eles não constituem um movimento estético, pois cada um se desenvolve de uma maneira distinta. No entanto, ele avalia que todos têm em comum o fato de apresentarem novos personagens, para além dos rígidos códigos do cinema francês – que ele, no entanto, não diz quais são – e dar, a eles, uma oportunidade de se comunicarem e, a nós, de ouvir o que eles têm a dizer.

O crítico dos *Cahiers du Cinéma* considera inovador o modo de produção dessas obras. Segundo ele, são filmes feitos com orçamento limitado, através de uma maneira comunitária ou associativa, totalmente fora dos circuitos tradicionais, realizados apenas por meio da vontade e da energia de se produzir tais imagens com aquilo que se tem em mãos<sup>71</sup>. Nos dizeres de Thierry Jousse, é uma abordagem que pode ser comparada ao *rap* na esfera musical, ainda que este ritmo, por si só, desempenhe um papel fundamental nesses filmes, “notamment par la revendication d’un cinéma pauvre, institué sur une scène alternative et qui ne doit compter que sur ses propres forces” (JOUSSE, 1995, p. 39)<sup>72</sup>.

Adiante, Thierry Jousse avalia que essas produções devem ser problematizadas para além das questões sociais, políticas e econômicas, ainda que elas dialoguem com o período eleitoral do país e os debates que estavam, àquele momento, acontecendo. De acordo com o crítico, elas devem ser pensadas, primeiramente, como cinema. Assim, é possível pensar que isso somente reforça a ideia do quanto esse cinema é incômodo para os franceses, pois eles não encaram um problema social e político tão grave para o país.

Ademais, é importante apontar o fato dos *Cahiers du Cinéma* terem dado apenas duas páginas da sua edição para uma produção que, à época, teve essa importância toda,

---

<sup>70</sup> Nesse momento, cabe um questionamento: será que, de fato, essa temática foi pouco explorada pelo cinema francês ou, ao contrário, foi pouco divulgada pela imprensa especializada em cinema no país? Afinal, conforme assinala Jeanne Baudoin (1976) é por meio dela que a população adquire o interesse por novos cinemas, pois, de outra forma, dificilmente os conheceriam.

<sup>71</sup> Nesse ponto, questionamos que nem todos os filmes lançados no ano de 1995 se enquadram nesse aspecto. *La Haine*, por exemplo, é um deles, conforme discutiremos adiante.

<sup>72</sup> Tradução: notadamente pela reivindicação de um cinema pobre, instituído em uma cena alternativa que não pode contar com nada além das suas próprias forças.

o que, novamente, nos mostra o quanto os assuntos levantados por esses filmes eram, de certa forma, desconfortáveis para o país e, dessa forma, pouco explorados pela imprensa especializada em cinema na França. Outrossim, o artigo escrito por Thierry Jousse apresenta um desconhecimento histórico, pois ele ignora uma série de produções que, seguramente, serviram como fonte de inspiração para o que ele observa em 1995. Por fim, eu acredito que a publicação poderia ter feito uma rememoração das demais obras que apresentavam, naquele ano, a temática das *banlieues*, e não somente ter focado no longa de Mathieu Kassovitz, haja vista que, cada uma delas, possui características peculiares.

## 2 *Ni Arabe, ni Français: reflexões sobre Le Thé au harém d'Archimède*

De acordo com a informação veiculada na contracapa do DVD de *Le Thé au harém d'Archimède*, a produção dirigida por Mehdi Charef representa “le premier film authentique sur les banlieues, aujourd’hui devenu un film culte”<sup>73</sup>. Dessa maneira, diante da importância que, atualmente, possui este movimento, era de se esperar que, sobre ele, muitas pesquisas já tivessem sido realizadas. Afinal, quando estudamos determinado tópico, principalmente em se tratando de movimentos cinematográficos, é natural que nos voltemos, inicialmente, às primeiras obras realizadas, até mesmo para compreendermos o cenário presente. No entanto, ao longo do processo de escrita, o acadêmico se viu, a todo o momento, com dificuldades para coletar informações sobre o filme realizado pelo diretor argelino. Simplesmente, não existem, nas principais fontes de busca, dados significativos acerca do seu processo de produção, bem como a respeito da recepção da crítica e do público. Pelo contrário, os estudos acadêmicos que, até a presente data, foram feitos sobre *Le Thé au harém d'Archimède* abarcam tão apenas uma análise do livro – publicado, pela Editora Mercure, em 1983 – que é considerado, por sua vez, o primeiro exemplo de uma literatura *beur* e, por isso, dentro da área de Letras, é celebrado. Ocorre que, de modo semelhante, a sua adaptação para as telas de cinema indica as origens do cinema *beur*, conforme já assinalamos em um momento anterior. Sendo assim, fica aqui a questão: por que isso acontece?

*Le Thé au harém d'Archimède*, o filme, nos apresenta um número expressivo de personagens. No entanto, os conflitos se estruturam em torno das relações estabelecidas por Madjid (Kader Boukhanef) com a sua família argelina e os seus amigos, sobretudo Pat (Rémi Martin), com quem anda, diariamente, pelas ruas da Cité des Fleurs, local onde moram, cometendo pequenos delitos nos metrô e agenciando prostitutas para obter dinheiro. A mãe de Madjid, Malika (Saïda Bekkouche), por sua vez, está desesperada ao ver o filho seguir um caminho sem perspectivas, o que parece ser bastante comum entre os jovens da região. Daí, sempre que há uma oportunidade, ela o recrimina, dizendo que ele não arruma trabalho para ajudar, financeiramente, em casa. Como principal mantenedora, além de sustentar a família, tem que cuidar sozinha de todos os seus filhos, na medida em que o pai de Madjid (Brahim Ghenaim), após acidente na empresa em que labora, perdeu parcela significativa de suas capacidades. No entanto, apesar de um com-

---

<sup>73</sup> Tradução: O primeiro filme autêntico sobre as *banlieues*, hoje, um filme cultuado.

portamento, por vezes, autoritário, que é necessário para manter aquela família nos trilhos, Malika possui um coração generoso e, por exemplo, não se recusa a ajudar Josette (Laure Duthilleul) a cuidar de seu filho, Stéphanie (Nicolas Wostrikoff), nos momentos em que ela trabalha. Por sua vez, o pai do menino, quando aparece no filme, parece não se importar com ele, pois além de não ajudá-lo financeiramente, troca o tempo em que poderia passar ao seu lado pela companhia de outra mulher. Ademais, a mãe de Madjid não tem medo de enfrentar o Sr. Levesque, um vizinho que, em razão da sua dependência alcóolica, ocasionalmente, bate em sua própria mulher, para protegê-la. Tal situação ocorre enquanto o seu marido, apático, assiste à televisão, sem ter a mínima ideia do que se passa ao seu redor, o que, por si só, já demonstra uma inversão dos papéis entre eles, discussão que será mais bem explorada adiante.

Para além da sua família, o filme confere bastante espaço para as relações desenvolvidas por Madjid com os seus amigos, principalmente Pat, cuja família, do mesmo modo, apresenta sérios problemas estruturais, que envolvem, principalmente, o abandono do pai, na infância, ao trocá-los por um novo relacionamento, com uma mulher mais jovem. Desse modo, os problemas financeiros também fazem parte do cotidiano do seu lar. Aparentemente, apenas a irmã de Pat, Chantal (Nathalie Jadot), por quem Madjid é secretamente apaixonado, contribui para o sustento da casa, ao trabalhar, supostamente, como secretária em uma empresa. Porém, ao final do filme, Madjid descobre que o dinheiro, na verdade, advinha da prostituição, o que o deixa visivelmente abalado. No entanto, diante das súplicas de Chantal, o personagem opta por não contar a verdade para Pat, pelas possíveis reações do amigo. Em um dos momentos da obra de Mehdi Charef, os garotos agenciam uma prostituta, Solange (Nicole Hiss), para um grupo de trabalhadores e fica claro, para os espectadores, que Pat a vê tão somente como uma mercadoria. Assim, como será que ele reagiria ao saber que a sua própria irmã ganha a vida da mesma maneira? Trataria de modo semelhante? Diante do choque gerado pela descoberta, Madjid, imerso em seus pensamentos, acaba sendo levado pela polícia, quando estava, com seus amigos, em uma praia, se divertindo. Interessante apontar que o grupo encabeçado pelo argelino – sobretudo, ele e Pat – se envolve, ao longo do filme, em diversas confusões, sem que, por sua vez, sejam ameaçados, de fato, pela polícia francesa, ainda que ela esteja sempre presente. Porém, quando se divertem na praia, acabam sendo equivocadamente enquadrados por ela. Como a praia representa, no filme, a única locação fora da Cité des Fleurs, o longa-metragem parece nos sugerir que tal lugar não deveria

ser frequentado por aqueles jovens. Pelo contrário, eles deveriam ficar dentro dos limites físicos da região em que habitam.

O título da obra advém, por sua vez, de uma memória escolar de Madjid. Balou (Charly Chemouny), seu colega de classe, ao escrever, certa vez, no quadro negro, a pedido de seu professor, *Le Théorème d'Archimède*, anota *Le Thé au harém d'Archimède*, o que provoca boas risadas entre os demais estudantes e, ao mesmo tempo, desespero por parte do docente, o velho Raffin. A escolha deste título permite, logo, criar um forte contraste entre o que ele se refere – sobretudo, a luxuosidade oriental – e a dura realidade que enfrentam, diariamente, em um país ocidental. Percebe-se, a partir desse título, a dificuldade que existe para os descendentes dos imigrantes magrebinos se integrarem aos códigos escolares franceses, tão diferentes de uma sociedade centrada no prazer imediato – aqui, representado pelo harém – e não pelo enriquecimento intelectual – aqui, representado pelo Teorema de Arquimedes.

## 2.1 – Mehdi Charef: o árduo percurso até as salas de projeção

Em 1954, a Guerra de Independência Argelina, que buscava libertar o país norte-africano do domínio francês, dava os seus primeiros passos. Nesse mesmo ano, nascia Mehdi Charef. Após o término do conflito, em 1962, mudou-se, com a sua mãe, para a França, onde se reencontrou com o pai, que havia partido, anos antes, para laborar em solo europeu. Portanto, devido ao pouco tempo que passou na sua terra natal, as lembranças que guardava não eram muitas e diziam respeito, exclusivamente, às lutas travadas, entre os exércitos, pela independência. Logo, Mehdi Charef, em entrevista a Samir Ardjoum (2002), descreve a sua infância como um tempo em que o medo imperava. “Je n’ai donc pas eu de chance, car je n’y ai vécu que la guerre. Pour moi, ce pays, c’est la peur. On avait peur tout le temps (...) C’est pourquoi j’ai mis un temps fou pour y retourner de moi-même. J’avais alors 38 ans” (CHAREF *apud* ARDJOURM, 2002)<sup>74</sup>. Todavia, segundo ele, ainda que, na França, não tivesse que lidar com a mesma realidade, a sua mudança não foi um processo tranquilo. Enquanto adolescente, ele não se sentia feliz. As suas impressões somente se modificariam anos depois, quando começou a compreender as

---

<sup>74</sup> Tradução: Então, eu não tive muita sorte, pois eu vivi lá durante a guerra. Para mim, esse país representa o medo. Nós tínhamos medo o tempo todo. (...) É por isso que eu demorei bastante tempo para retornar à Argélia. Na época, eu tinha 38 anos.

decisões tomadas pelo seu pai. Mehdi Charef entendeu que deixar o país norte-africano, à época, significava uma oportunidade para as crianças terem uma educação de qualidade e, após, um emprego que as mantivesse. “Dans ma famille, on a eu de la chance. On était une des rares familles algériennes où il n'y a pas eu de gars drogué, mort du sida ou passé par la prison” (CHAREF *apud* ARDJOURN, 2002)<sup>75</sup>.

Durante o período de integração, Mehdi Charef vivenciou determinadas situações que, futuramente, viriam a influenciar na sua produção literária e cinematográfica. A mais marcante, por sua vez, foi o assassinato de um menino de apenas 14 anos, habitante de Nanterre, motivado apenas por ele ser descendente de imigrantes. De acordo com ele, “l'intégration a débuté avec cette mort” (CHAREF *apud* ARDJOURN, 2002)<sup>76</sup>. Para Mehdi Charef, a agressividade dos franceses para com a população norte-africana começou quando eles perceberam que aquele contingente populacional não tinha a menor intenção de retornar ao Magreb depois de acumular algumas economias, o que acabou levando à formação de partidos políticos de extrema-direita no país, como a Frente Nacional, fundada por, dentre outros, Jean-Marie Le Pen.

Com o passar dos anos, Mehdi Charef passou a se dedicar à literatura. *Le Thé au harém d'Archimède* foi lançado, com o apoio da prestigiosa editora Mercure, no ano de 1983, o que, à época, lhe garantiu uma excelente divulgação, sobretudo pelo crescimento do interesse do público pela temática da imigração. Nas suas palavras, “il m'a semblé bien de dire ce qu'était l'immigration en France à cette époque, de transcrire l'image des cités que j'avais en tête. Je voulais montrer qu'il y avait de la tendresse” (CHAREF *apud* ARDJOURN, 2002)<sup>77</sup>. O sucesso obtido pela publicação leva o autor a adaptá-la, para as telas, em 1985, dando início, do mesmo modo, a sua carreira como cineasta. Com o filme, Mehdi Charef conquistou, naquele mesmo ano, o Jean Vigo e o César, ambos como *Meilleur Première Oeuvre*. Por sua vez, Khader Boukhanef, o intérprete de Madjid, protagonista de *Le Thé au harém d'Archimède*, também levou para casa o César, na categoria *Meilleur Espoir Masculin*. Essa visibilidade foi importante para que, ao longo dos anos, ele pudesse vir a realizar outros filmes, como, por exemplo, *Miss Mona*, *Camomille*

<sup>75</sup> Tradução: Na minha família, nós tivemos sorte. Fomos uma das poucas famílias argelinas em que não havia ninguém viciado, morrendo em razão da AIDS ou preso.

<sup>76</sup> Tradução: A integração começou com essa morte.

<sup>77</sup> Tradução: Parecia-me necessário dizer o que era a imigração na França naquela época, de transcrever as imagens das periferias que eu tinha em mente. Eu queria mostrar que nelas também havia ternura.

(1988), *Au pays des Juliets* (1992), *Marie-Line* (2000), *All the invisible children (Crianças invisíveis, 2005)*, *Cartouches gauloises* (2007) e *Graziella* (2015).

Na entrevista concedida a Samir Ardjoum (2002), Mehdi Charef questiona o rótulo de marginal atribuído, ao seu trabalho, pela crítica francesa. “A ce mot je préfère celui de singulier. Un marginal refuse la société. Mes personnages, eux, sont plutôt singuliers. Ils ont été virés de la société. Ils veulent y revenir et il y a toujours quelque chose qui les repousse. Ils sont à la rue. J’aime beaucoup cette expression” (CHAREF *apud* ARDJOURM, 2002)<sup>78</sup>. A rua, por sua vez, enquanto lugar de circulação dos personagens, como podemos perceber em *Le Thé au harém d’Archimède*, possui um grande significado em suas produções, na medida em que ela evoca uma memória da sua infância. Naquele tempo, as crianças passavam a maior parte do dia fora de casa. As atividades internas eram limitadas. Dessa maneira, ir ao cinema, por exemplo, era uma forma de escapar da realidade, o que o fazia esquecer, ainda que momentaneamente, dos efeitos da guerra na Argélia. “Quand la lumière s’éteignait, j’en avais le souffle coupé” (CHAREF *apud* ARDJOURM, 2002)<sup>79</sup>. A partir daí, a paixão de Mehdi Charef pelo cinema somente aumentou, o que acabou por se refletir no seu futuro.

## 2.2 – Constantin Costa-Gavras: por um cinema político de ficção

Graças às posições políticas de seu pai, que integrava os quadros do Partido Comunista, Constantin Costa-Gavras se viu compelido, após terminar os estudos secundários na Grécia, a deixar o seu país de origem, evitando, dessa forma, uma eventual perseguição pelo governo que, depois da Segunda Guerra Mundial, chegou ao poder. Logo, com muito sacrifício, conseguiu reunir algumas economias e se mudou para a França, na intenção de frequentar uma universidade. Inscreveu-se, primeiramente, na Faculdade de Letras da Sorbonne para, em seguida, fazer um curso que, na época, se chamava Filmologia. “I was a victim of the cold war (...) It was the worst period of Greek History, after the Turkish occupation. But it was fortunate I could come to France and study. Were it not for my father’s problems, I’d have stayed in Greece” (COSTA-GAVRAS *apud* JAG-

<sup>78</sup> Tradução: Eu prefiro a palavra singular. Um marginal recusa a sociedade. Meus personagens são mais singulares. Eles foram transferidos de sociedade. Eles querem voltar, mas sempre há algo que os impede. Eles estão nas ruas. Eu amo bastante essa frase.

<sup>79</sup> Tradução: Quando as luzes se apagavam, eu ficava sem folêgo.

GI, 2009)<sup>80</sup>. Nesse momento, descobriu, em Paris, a Cinemateca Francesa e começou a consumir uma grande quantidade de produções, sobretudo aquelas que estavam proibidas de serem mostradas na Grécia, em virtude da censura imposta pela ditadura que comandava a nação. Pouco tempo depois, Constantin Costa-Gavras veio a ser admitido no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de onde saiu para ser assistente de diretores como, por exemplo, Jean Becker, René Clement e Yves Allegret.

Com um repertório desmedido de produções vistas nos anos de aprendizagem, o cineasta se convenceu de que toda obra cinematográfica, ao ser corretamente analisada, manifestará o seu conteúdo político. Dessa maneira, segundo o cineasta, por trás de todo e qualquer filme, há uma mensagem ideológica sendo trabalhada. “All cinema is political (...) even action movies showing heroes saving the Earth only with a gun” (COSTA-GAVRAS *apud* JAGGI, 2009)<sup>81 82</sup>. Pensando desse modo, Costa-Gavras, enquanto cineasta, deu início ao seu primeiro trabalho, *Compartment tueurs* (*Crime no carro dormitório*, 1965), baseado no livro homônimo de Sébastien Japrisot. O filme, que retrata a investigação da morte de uma passageira no vagão-dormitório de um trem, quando ele chega a Paris, foi um sucesso nos Estados Unidos e na França, o que ajudou a projetá-lo internacionalmente. Entretanto, a sua segunda produção seguiu o caminho contrário. *Un homme de trop* (*Tropa de choque: um homem a mais*, 1967) era um filme sobre a resistência francesa. Porém, o cineasta optou por não mostrá-la com o lirismo heroico habitual, o que pode, por sua vez, ser a causa do seu fracasso diante da crítica e, principalmente, do público.

Embora tenha ficado chateado com o insucesso de *Un homme de trop*, Constantin Costa-Gavras, em momento algum, pensou em deixar de abordar temas políticos complexos. Foi então que realizou *Z* (*Z*, 1969), baseado no livro homônimo de Vassilis Vassilikos. A obra trata do estabelecimento um golpe de Estado na Grécia, a partir do assassinato de um deputado liberal, que era contra a instalação de mísseis balísticos norte-americanos em território nacional. Com isso, o país sofre uma intervenção militar, que,

---

<sup>80</sup> Tradução: Eu fui uma vítima da Guerra Fria (...) Foi o pior período da história grega, após a ocupação da Turquia. No entanto, eu acabei tendo a sorte de ter ido para a França estudar. Se não fossem pelos problemas de meu pai, eu teria ficado na Grécia.

<sup>81</sup> Tradução: Todo filme é político (...) mesmo os filmes de ação que mostram os heróis salvando a Terra com apenas uma arma.

<sup>82</sup> De acordo com Constantin Costa-Gavras (*apud* MICHALCZYK, 1984, p.17), o filme político é aquele capaz de informar, sobre determinado assunto, ao maior número de pessoas possíveis, principalmente aquelas que não são necessariamente militantes. Por outro lado, o filme militante é aquele que, pelo fato de estar atrelado à atividade de um partido político, é utilizado como propaganda da sua própria ideologia.

posteriormente, acaba por se transformar em uma ditadura. *Z*, por respeitar uma determinada realidade política, segue uma construção capaz de observar a fidelidade absoluta dos acontecimentos. Todavia, ao mesmo tempo, respeita a função do cinema enquanto espetáculo. Desde então, o cineasta busca conciliar ambas, sem deixar de apresentar, claro, os problemas que ocorrem na sociedade. O filme, por sua vez, ganhou, à época, o *Prêmio do Júri* no Festival de Cannes e os Oscars de *Melhor Filme Estrangeiro* e de *Melhor Edição*<sup>83</sup>.

As produções seguintes do diretor seguem tal premissa e, algumas deles, vão tratar de temas diretamente relacionados à situação política em nações latino-americanas. No Brasil, entre os mais conhecidos filmes de Constantin Costa-Gavras estão *État de siège* (*Estado de sítio*, 1973), sobre a intervenção dos militares no Uruguai contra as organizações terroristas e *Missing* (*Desaparecido: um grande mistério*, 1982), cujo tema central é o golpe de Estado que derrubou o governo de Salvador Allende, no Chile. Recentemente, o diretor voltou a provocar polêmica com *Amen* (*Amém*, 2002), ao abordar a espinhosa questão da dúbia posição da Igreja Católica frente à perseguição dos judeus pelos nazistas, e com *Le Capital* (*O Capital*, 2012), que retrata a rotina de grandes corporações corruptas.

Para os cinéfilos mais interessados em invenções da linguagem e elaborações estéticas sofisticadas, Costa-Gavras, certamente, não é um ídolo. A sua obra é simples, direta e, mesmo quando apresenta questões de ordem política, prefere não seguir cartilhas ou manifestos preestabelecidos. Contudo é um ícone da cinematografia mundial que merece ser ouvido. Suas experiências podem ser úteis nesses dias de globalização e de mudanças das forças geopolíticas mundiais, processos os quais a arte cinematográfica, certamente, não está imune de sofrer influências. Cabe, aqui, para fecharmos o tópico, lembrar uma fala dita por ele. “My mother used to say ‘stay away from politics’, because my father went to prison. But if you reject politics, you reject a lot of relationships. The worst thing in society is individualism” (COSTA-GAVRAS *apud* JAGGI, 2009)<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Em *Cinéma et idéologie* (1971), Jean-Patrick Lebel divide os filmes políticos em dois grupos. O primeiro consiste em filmes ideológicos, que desenvolvem um tema político, mas que não provocam um engajamento por parte do espectador. Por sua vez, o segundo o encoraja e quase o obriga a uma atividade política. Essas obras são, na maioria das vezes, criadas com algum objetivo em mente. Alguns dos filmes de Constantin Costa-Gavras se encaixam na primeira categoria. Eles têm sido mostrados em reuniões políticas, como, por exemplo, *Z*, exibido em conjunto com uma manifestação internacional contra a junta militar grega.

<sup>84</sup> Tradução: Minha mãe costumava dizer: ‘fique longe da política’, porque o meu pai havia sido preso. Mas, se você rejeitar a política, você rejeita muitas relações. A pior coisa da sociedade é o individualismo.

### 2.3 – Madjid: o adolescente que retrata toda uma geração

Em *Le Thé au harém d'Archimède*, a família, enquanto micro-sociedade, detem um papel muito significativo. A de Madjid, por sua vez, possui origem argelina. A imigração, à época, havia sido decidida pelo pai, que partiu primeiro e, depois de arrumar um emprego, bem como alojamentos adequados, trouxe os demais legalmente para o país europeu. Naquele momento, o personagem central tinha somente sete anos de idade. No entanto, assim como muitas outras, a família de Madjid esperava que o período, na França, fosse curto. Afinal, o seu objetivo era retornar à nação magrebina quando a situação econômica melhorasse. Para ela, assim como para a grande maioria que se encontrava na mesma condição, deixar o Hexágono sem economias não era uma alternativa a se considerar. Segundo Khelil Mohand (1979),

Retourner au pays sans avoir fait fortune était inconcevable pour un émigré. Ainsi, cette fortune doit être proportionnelle au nombre d'années d'exil, et cela doit se savoir, la communauté villageoise étant toujours aux aguets, elle ne pardonnera pas à l'émigré un second échec, le premier étant l'émigration elle-même (MOHAND, 1979, p.181)<sup>85</sup>.

No filme, a família é composta por três núcleos: o pai, a mãe e os filhos. Por sua vez, cada um deles estabelece, em torno de si, um universo próprio, constituído a partir do seu relacionamento com os demais. Tal situação a torna, assim, uma estrutura complexa. A figura paterna, na obra de Mehdi Charef, é tratada de maneira bem menos importante, principalmente quando comparamos com outras produções *beurs*. Aqui, o personagem interpretado por Brahim Ghenaim perde o poder patriarcal conferido a ele, não somente em virtude do seu *status* enquanto imigrante, o que, por si só, o desapossa de suas referências culturais, mas também devido à sua deficiência. Depois de uma lesão na cabeça em face de um acidente de trabalho, o pai se tornou um ser frágil que não tem qualquer motivação e é totalmente dependente de seu filho, Madjid, e, sobretudo, de sua esposa, Malika. Isso fica bastante explícito nas cenas em que Malika lhe dá banho e, posteriormente, Madjid o enxuga. Dessa maneira, qualquer identificação do filho com o pai, no

---

<sup>85</sup> Tradução: Retornar ao país de origem sem ter feito fortuna era inconcebível para um emigrante. Esta fortuna deveria ser proporcional aos anos de exílio, e sabe-se, a sua comunidade, estando sempre alerta, não vai perdoar uma segunda falha, sendo a primeira a própria emigração.

longa-metragem, se mostra impossível, pois este se torna o alvo das chacotas dos amigos daquele, principalmente quando um deles, Pat, o ridiculariza, de modo intencional, em público. Na cena, Pat se apodera da boina usada pelo pai de Madjid, provocando-o. Este, por sua vez, não reage bem: começa a chorar no meio da rua. Ele apenas se acalma quando, após os pedidos de Madjid, Pat a devolve. Logo, o comportamento do pai contribui, no filme, para fortalecer a distância que, desde o reencontro, se desenvolveu entre ambos. Depois de chegar à nação europeia, o jovem parece descobrir um estranho no lugar do pai.

Portanto, o espaço ocupado pelo pai, na vida do filho, não está vazio, como estaria, por exemplo, no caso da sua morte. Porém, em virtude das suas condições, ele se encontra fragilmente preenchido. A diferença entre ambos aumenta, sobretudo, quando os papéis que eles deveriam desempenhar se invertem: Madjid deve, todas as noites, acompanhar o seu pai ao voltar do bar para casa. Dessa maneira, ao invés de aliviar o peso das responsabilidades familiares, o pai se tornou, ele próprio, um peso a mais. Todavia, acreditamos que, ainda que, por motivos de enfermidade, não governe mais as próprias forças, ele é uma importante figura a ser considerada quando da análise do longa-metragem de Mehdi Charef. É como se a sua presença nos lembrasse do drama vivenciado, pelos imigrantes, no país de acolhida. Afinal, nesta situação, eles não conseguem tomar, em muitos casos, as rédeas sobre a própria vida. Esta representa uma das leituras que o filme nos convida a fazer sobre o personagem. No entanto, nem sempre foi assim. O seu modo de vida antes do acidente – afetuoso com a esposa e os filhos – é mencionado, ainda que brevemente. Logo, as suas limitações são uma forma de mostrar que a integração se configura como impossível apesar de todas as tentativas de, com sucesso, realizá-la. Afinal, o personagem interpretado por Brahim Ghenaim tinha esperanças de que a mudança para a França beneficiaria, sobremaneira, a sua família. Porém, isso não ocorreu conforme ele planejava. Dessa maneira, a figura paterna, em *Le Thé au harém d'Archimède*, é representativa de uma vida permeada pela desilusão, fracasso e frustração, diante da impossibilidade que não lhe permite enfrentar as condições de vida que compartilha com os demais imigrantes. Podemos até inferir que o pai, no estado em que se encontra, simboliza a situação da família de Madjid, em particular, e a dos imigrantes, em geral, na nação de acolhida – no caso, uma *presença-ausência*. Para ilustrar, novamente devemos nos lembrar da cena em que Malika enfrenta o Sr. Levesque, que, por sua vez, tenta agredir a sua própria mulher. Nesse momento, o pai, sentado no sofá da

sala, dirige o seu olhar para a televisão. Apático, não imagina o que se passa ao seu redor, pois o seu rosto não denuncia nenhuma expressão.

Adicionemos, nesse momento, outro argumento: devido a sua imigração, Madjid julga o pai responsável pela miséria em que, atualmente, vivem. O jovem, de forma explícita, o censura dizendo que, se ele não tivesse tomado esta decisão, a seu ver precipitada, poderiam estar vivendo em melhores condições na Argélia. Conforme apontamos anteriormente, esse é o mesmo posicionamento adotado, em um primeiro momento, pelo cineasta Mehdi Charef, em relação ao seu pai. O diretor somente foi compreender os motivos que o levaram a sair da nação magrebina quando se tornou adulto. Ainda assim, no filme, não há nenhuma troca de hostilidades entre Madjid e o pai. Ao invés disso, o filho está sempre pronto para assumir a sua defesa em todas as oportunidades necessárias. Segundo Fatiha El Galaï (2005), “il ne vient à l’idée de quiconque d’en vouloir au père: c’est l’immigration et toutes ses vicissitudes qui en sont la cause et, par l’intermédiaires des parents, il s’agit de dénigrer un système et de lui crier sa colère” (GALAÏ, 2005, p.68)<sup>86</sup>. Logo, as limitações do pai, que acabam por prejudicar a sua participação na vida familiar, despertam, em Madjid, a sua compaixão.

O personagem interpretado por Brahim Ghenaim, que desempenhava, na nação magrebina, o papel de chefe da família, perde, no entanto, aos olhos do filho, a sua autoridade. Madjid se encontra em uma situação semelhante à de seus amigos Anita (Sandrine Dumas) e Pat, que, por sua vez, foram abandonados pelos pais. Apesar desta, respectiva, impossibilidade / ausência da figura paterna, os jovens continuam a se importar com eles. Mehdi Charef explica, claramente, a atitude dos filhos em relação aos pais:

Il est très difficile (pour ces enfants) de dépasser leur père... dépasser le père lorsqu’il ne vous a pas encouragé à le faire (leurs pères sont silencieux, absents...) est, pour eux, l’abandonner à son triste sort... On a tendance à imiter le père pour lui dire notre amour, notre admiration. On pense que faire, être, réussir mieux que lui va le blesser, on croit que si on s’éloigne de ce qu’il représente, il est écrasé encore plus.  
(CHAREF *apud* FATMI-SAKRI, 2012, p.16)<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> Tradução: Ele não culpa o pai. É a imigração e todas as suas vicissitudes que são a causa dos problemas e, por meio do intermédio dos pais, denigre um sistema e cria a sua raiva.

<sup>87</sup> Tradução: É muito difícil (para essas crianças) superar o pai... Superar o pai quando ele não tem incentivado você a fazê-lo (seus pais são silenciosos, ausentes...) é, para eles, ser abandonado a sua própria sorte... Nós tendemos a imitar nossos pais ao dizermos o nosso amor e a nossa admiração. Nós pensamos

Por sua vez, a figura materna possui, em *Le Thé au harém d'Archimède*, uma importância significativa. Ela não se apresenta, aqui, como uma personagem coadjuvante, como era comum em outras produções dirigidas, à época, por cineastas *beurs*. Pelo contrário, o seu papel é fundamental quando comparado ao do pai, principalmente porque ela é a responsável pela educação e formação dos filhos, que devem seguir as tradições norte-africanas. O pai, conforme vimos, em virtude de suas limitações, perdeu o poder que a sociedade de origem lhe outorgou. Logo, diante do estado em que ele se encontra, a mãe acaba adquirindo novas funções que, originariamente, lhe foram negadas. Dessa maneira, além das funções outorgadas, exclusivamente, à figura materna, ela herda as paternas. É ela, por exemplo, quem controla, financeiramente, a situação da família e, conforme pontuamos, é a responsável por manter o vínculo aos valores ancestrais argelinos. Logo, Malika não é mostrada, no filme, como uma mulher seduzida pela sociedade ocidental. Ao invés disso, é apresentada como a guardiã das tradições magrebinas. Afinal, ela mantém a esperança de que um dia possa regressar ao seu país de origem para então viver uma vida normal com a sua família.

Dans cet environnement urbain hostile, les mères vivent l'enfermement, en marge de la France, dans la souffrance d'un exil qui n'a même pas la justification du travail. Si elles supportent la douleur du déracinement et de l'exil, c'est parce qu'elles pensent que leur présence est provisoire (BENGUI-GUI, 1997)<sup>88</sup>.

No entanto, ainda que se agarre à esperança de regressar, um dia, para a Argélia, Malika entende que, em razão dos filhos, será difícil concretizá-la. Madjid, por sua vez, não compartilha dessa vontade, ainda que sua mãe tente convencê-lo por meio de ameaças. “Je vais aller au consulat d'Algérie, qu'ils viennent te chercher pour t'emmenner au service militaire, là-bas! Tu apprendras sur ton pays, la langue de tes parents et tu deviendras un homme”<sup>89</sup>. Portanto, a segunda geração, de uma maneira geral, não divi-

---

que ser mais bem sucedidos que eles irá machucá-los, cremos que se nos afastarmos daquilo que eles representam, eles serão ainda mais esmagados.

<sup>88</sup> Tradução: Neste ambiente urbano hostil, as mães vivem o confinamento, o sofrimento do exílio que não pode ser justificado nem ao menos pelo trabalho. Se elas suportam a dor do desenraizamento e do exílio, é porque elas pensam que tal condição é provisória.

<sup>89</sup> Tradução: Eu vou ao consulado da Argélia, eles irão levá-lo para o serviço militar lá! Você vai aprender sobre o seu país, a língua dos seus pais e vai se tornar um homem.

de o mesmo sentimento de nostalgia, muito menos o desejo de voltar – afinal, muitos jovens nunca lá estiveram –, sobretudo pelo fato de que esse regresso é visto como uma punição conferida pelos pais. Malika, por exemplo, cansada de ver o seu filho ocioso e perambulando o dia inteiro pelas ruas da Cité des Fleurs, ameaça voltar à Argélia para que ele mude o seu comportamento.

Dessa maneira, a mãe, ao contrário do seu filho mais velho, luta, com os meios que lhe estão disponíveis, para alterar a realidade em que vivem, a qual ela, quando chegou à França, não estava preparada para enfrentar. Para justificar, aos olhos de seus filhos, os motivos que a levaram a imigrar para o país europeu e, assim, deixar para trás a nação que, hoje, tanto deseja voltar, ela apela para a necessidade econômica. “On avait moins qu’ici là-bas. Qu’est ce que tu crois? Que ton père est venu là pour son plaisir?”<sup>90</sup>. Assim, Malika também desempenha, em *Le Thé au harém d’Archimède*, a função de mediadora cultural entre os seus filhos e a Argélia, da qual os menores, principalmente, não sabem nada a respeito, a não ser aquilo que ela lhes diz. Por conseguinte, ela acaba por incutir, nos seus filhos, práticas muçulmanas. Assim, ela dá o exemplo ao ser a única da família a praticar as orações. Em outras palavras, Malika está convencida de que seu dever é torná-los bons muçulmanos norte-africanos. Anna Maria Mangia (1995) expõe que

Par rapport à la quête des protagonistes et au choix identitaire qu’ils se trouvent toujours à affronter (à savoir se confronter au modèle maghrébin ou se ranger dans le modèle français), c’est elle (la mère) qui essaie d’en influencer la décision vers une réappropriation de leurs racines originelles (MANGIA, 1995, p.61)<sup>91</sup>.

Diante disso, Malika vê como impensável que seu filho, Madjid, se envolva, amorosamente, com uma menina francesa, porque ele deveria se casar com uma garota argelina. Isso fica claro, sobretudo, na cena em que ela o repreende por olhar fixamente para Chantal, a irmã de Pat, pela janela. Ademais, ela não permite que seu filho obtenha a cidadania francesa, mesmo que isso pudesse vir a facilitar na busca por um trabalho. Ao mesmo tempo, porém, ela deseja que seus filhos alcancem um espaço dentro da so-

---

<sup>90</sup> Tradução: Tínhamos menos lá do que aqui. O que você acha? Que seu pai veio aqui por prazer?

<sup>91</sup> Tradução: Ainda que se preze a busca dos protagonistas e as escolhas de identidade que fazem (que confrontam o modelo magrebino ou caem no modelo francês), é ela (a mãe) quem tenta influenciar a decisão no sentido de recuperar as suas raízes originais.

cidade. Assim, ela continua a importunar Madjid, que parece deleitar-se com a situação de desemprego, para que procure uma ocupação. No entanto, o seu filho parece bastante inseguro sobre uma eventual adesão aos pedidos da mãe para que se mantenha fiel às suas origens étnicas. Do mesmo modo, também parece não se esforçar muito para obter um trabalho – e, quando consegue, o larga, rapidamente, em solidariedade à Pat, o seu amigo francês.

A mulher magrebina de primeira geração, representada, na obra de Mehdi Charef, por Malika parece ter, assim, adquirido, ao longo dos anos, algum poder e transmite a sensação de ser um pouco menos dependente do homem. Em virtude disso, vemos a personagem ir ao mercado sozinha, o que não aconteceria na Argélia. Dessa forma, por causa de sua vida na França, ela nos dá a impressão de ser cada vez mais ocidentalizada. No entanto, a ocidentalização da mulher norte-africana de primeira geração é relativa, porque não se configura como parte de suas aspirações.

O homem permanece para ela uma autoridade de controle a quem está sujeita. Em geral, as mães, ou melhor, as mulheres, são praticamente excluídas do mundo exterior, onde elas não possuem nenhum poder. Através da personagem Malika, entendemos que a mulher norte-africana, com algumas raras exceções, geralmente pertence ao mundo interno. O seu lugar fora é uma concessão que o homem lhe dá por necessidade. O homem a tolera em um mundo em que ele não tem mais poder, como em *Le Thé au harem d'Archimède*. No entanto, é possível apontar também, por outro lado, que a personalidade forte de Malika se configura como mera aparência. Apesar de o marido estar completamente debilitado, ela ainda se mostra como uma mulher obediente, submissa e dependente. Não pode, por exemplo, sair sem uma desculpa razoável. Do mesmo modo, ela não pode ir buscar o marido no café à noite para não violar uma proibição.

O filme de Mehdi Charef, portanto, ilustra a situação das mulheres magrebins da primeira geração que, após a sua chegada à França, encontram-se imersas em uma sociedade radicalmente diferente da sua. Esta mudança radical força uma adaptação, sem transição para o seu novo estilo de vida: “Elle n’avait jamais quitté son village de l’Est Algérien, et d’un seul coup, la voilà d’un seul bond de l’autre côté de la méditerranée. Tout est grand et démesuré le progrès qu’elle se dit sous son voile” (CHAREF *apud* FATMI-SAKRI, 2012, p.21)<sup>92</sup>. Em seu país de origem, por sua vez, as mulheres magrebins contam com os homens para tudo no que diz respeito ao mundo exterior. O seu

---

<sup>92</sup> Tradução: Ela nunca deixou sua aldeia no leste da Argélia, e de repente, dá um salto para o outro lado do Mediterrâneo. Tudo é grande e vasto.

papel é ficar dentro de casa cuidando, exclusivamente, dos filhos e dos afazeres domésticos. Assim, uma vez que chega à França, ela se depara com situações para as quais não estava preparada: gerir o magro orçamento familiar e procurar um trabalho, ainda que ela não tenha recebido nenhuma formação, para ajudar o marido a prover a família. É ela também quem vai enfrentar o universo da administração francesa por tudo o que diz respeito aos assuntos sociais da sua família. A mulher agora sabe sobre a previdência e todas as outras instituições que lidam com os imigrantes. Logo, a sua programação diária se modificou por completo. De acordo com Yamina Benguigui (1997), em *Memoirs d'immigré*, as mães, depois de algum tempo, começam a aceitar que a situação que, inicialmente, era provisória, se torne definitiva. Assim, depois de anos de espera, algumas delas vão aprender a andar pelas cidades e participarão de cursos de alfabetização e de formação profissional, ainda que, em essência, continuem a assumir o seu papel como guardiãs da cultura norte-africana.

Por sua vez, os filhos não são, em *Le Thé au harém d'Archimède*, personagens autônomos. Eles são sempre percebidos por meio do envolvimento familiar: como crianças em comparação aos pais; como irmãs / ãos em comparação aos irmãos / ãs. De uma maneira incontestável, a reputação da família é muito importante na tradição magrebina. Isso é explicado, sobretudo, no livro *Coeur de banlieue: code, rites et langages*, de David Lepoutre (1997). O autor assinala que

La mise en oeuvre de l'honneur se traduit d'abord par un code de conduite individuelle dont les fondements sont la mise en valeur de soi-même et la construction de la réputation, ensuite par un jeu de relation et d'échanges conflictuels dans lequel sont en permanence redéfini les positions et les places de chacun des membres de groupes (LEPOUTRE, 1997, p.345)<sup>93</sup>.

Assim, o tema da reputação é muito presente no filme. Os personagens vivem à vista uns dos outros e o valor de uma pessoa é essencialmente medido pelo julgamento feito pelos demais. Portanto, a boa reputação do indivíduo depende, principalmente, de

---

<sup>93</sup> Tradução: A implementação da homenagem se traduz por um código de conduta individual cujas fundações estão definindo o valor de si mesmo e a construção da reputação, em seguida, por um conjunto de relações e intercâmbios conflitantes que estão constantemente modificando posições e lugares de cada membro do grupo.

uma harmonização entre a sua conduta pessoal com os códigos de comportamento ditados pela cultura da comunidade. Dessa maneira, entre os imigrantes, os meninos têm que provar, constantemente, a sua superioridade sobre as meninas, que, por sua vez, vivem à sombra das mães, as responsáveis por sua educação. Deve-se, segundo as tradições, ensinar-lhes as tarefas domésticas e cozinhar, o que vai torná-la, no futuro, uma boa esposa. Este é o caso da irmã de Madjid, Amaria (Aicha Bekkaye), que, a despeito das excelentes notas na escola, aparece no longa-metragem como uma menina obediente, que, ao ajudar a mãe, repete, mecanicamente, os mesmos gestos dela.

De acordo com Sabrina Fatmi-Sakri (2011), a menina norte-africana de segunda geração vive sob uma completa vigilância. O código para a reputação da família é determinado por uma concepção tradicional de honra, que se baseia no dever de lealdade para com os cônjuges e, especialmente, na obrigação da virgindade feminina, valor de troca valiosa de noivas no mercado de casamento. Isto significa que essa questão familiar é importante e o seu desrespeito desestabiliza por completo a instituição. Daí, ter uma relação sexual fora do casamento é um escândalo sem precedentes, porque é considerado, pela comunidade, como um pecado do ponto de vista religioso, podendo, acarretar, inclusive, na destruição de uma família muçulmana oriunda da sociedade norte-africana.

Nesta sociedade, onde a moralidade deriva sua força da religião, o corpo feminino não existe por si próprio. Ele deve ser, a todo custo, escondido. Assim, a reputação feminina é medida não apenas em relação à proibição sexual, mas também se estende à regulação das roupas de acordo com o código de decência, sempre com o objetivo de ocultar o corpo. Além disso, o corpo feminino é, ao longo da vida da mulher, gerido pelos homens: primeiro, pelo pai; depois, irmão, marido e, finalmente, por toda a comunidade. Fatiha El Galai (2005) explica o significado das responsabilidades dadas às meninas que pesam sobre elas dentro das famílias de imigrantes.

Les filles reprochent, en somme, à leurs géniteurs de faire d'ellesle bouc émissaire du destin. C'est comme si on leur en voulait d'être nées filles. Au lieu de les aider à assumer pleinement leur féminité, on leur inculque une éducation qui risque de les en dégoûter. On les rend responsables de l'honneur de toute la famille. Les interdits, dont elles sont l'objet sont en fait le moyen pour le père d'exercer son autorité. L'honneur de la famille et surtout des hommes – le père et

après lui de frère ou le mari – dépend du comportement social de la femme (GALAI, 2005, p.72)<sup>94</sup>

Nos subúrbios, para evitar ser alvo dessas intrigas, as meninas são proibidas de ocupar espaços extramuros quando há algo a fazer diferente do que a comunidade tem permitido em instalações licenciadas (compras, escola, etc.). Logo, o lugar das mulheres é intramural, em áreas convencionais, tais como a casa da família. No filme de Mehdi Charef, as únicas garotas que marcam a sua presença fora do espaço ou são prostitutas ou mulheres cuja reputação se encontra manchada. Na mesma sociedade, o menino (filho ou irmão) goza de uma grande liberdade intra e extramuros do ponto de vista da autoridade parental. Os pais irão transferir-lhes uma quota de responsabilidade ou qualquer responsabilidade em alguns casos. Enquanto pais, especialmente magrebinos, zelam pela honra e reputação de suas filhas e suas famílias. Assim, delegam parte dessa missão ao irmão que se mostra mais vigilante que o pai. Os irmãos, educados nas leis da rua, são, então, mais difíceis em relação às suas irmãs. De acordo com David Lepoutre (1997),

Ces sont les plus voyous, les plus délinquants, ou simplement ceux qui se trouvent dans les situations d'échec scolaires les plus criantes qui manifestent généralement le plus d'attention pour la responsabilité des conduites de leurs soeurs. Il y a là comme une manière d'affirmer leur identité dans l'exercice d'un pouvoir d'ainé, si dérisoire soit-il, et peut être comme une possibilité de racheter leur échec social patent ou en cours, à travers la réussite et l'intégration de leurs proches (LEPOUTRE, 1997, p.364)<sup>95</sup>

Elas terem pecado ou não é irrelevante, ele deve provar a sua supremacia sobre sua irmã pela violência, para não ser privado de sua posição no grupo. A violência física

---

<sup>94</sup> Tradução As meninas alegam, em suma, para os seus progenitores que são consideradas bodes expiatórios. Como se elas quisessem ter nascido filhas. Em vez de ajudá-las a assumir plenamente sua feminilidade, infunde uma educação que as coloca como risco de desgosto. Fazem-nas responsáveis pela honra de toda a família. Proibições a que estão sujeitas são realmente o caminho para o pai exercer sua autoridade. A honra da família e, especialmente, dos homens - o pai e depois dele, o irmão ou marido - depende do comportamento social das mulheres.

<sup>95</sup> Tradução: Estes são os rebeldes, a maioria são infratores, ou são simplesmente aqueles que estão em situações de insucesso escolar mais gritante, que geralmente prestam mais atenção na responsabilidade das condutas de suas irmãs. Estão lá como uma maneira de afirmar sua identidade em um exercício de poder mais velho, tão ridículo que é, e pode ser como uma oportunidade de resgatar o seu fracasso social evidente ou em curso através do sucesso e da integração de seus parentes.

responde à violência por danos morais que ele alega reparar porque: "Toute atteinte à l'honneur individuel ou à l'honneur collectif ne peut être compensé que par une contre-offense, seule manière de réparer l'honneur perdu, C'est dans cette perspective que l'exercice de la violence vindicatoire prend toute sa valeur" (LEPOUTRE, 1997, p.380)<sup>96</sup>.

Nesse sentido, podemos fazer uma relação com a história envolvendo Madjid e Chantal (Nathalie Jadot), irmã de Pat. Chantal mente que está trabalhando como secretária em uma empresa, o que deixa a sua mãe muito feliz. Afinal, o seu irmão passa o dia todo na rua junto com seus amigos. No entanto, Chantal, ao longo do dia, se prostitui. É dessa maneira que ela consegue dinheiro para ajudar em casa. Mesmo que a jovem não seja muçulmana, agir dessa forma representa, certamente, uma vergonha para a família. Madjid, que parece gostar dela, fica chocado ao descobrir o que a garota faz, mas não conta a ninguém, nem mesmo a Pat. A descoberta, porém, parece abalar o relacionamento de ambos, sobretudo em relação à Madjid, que a colocava em um patamar diverso ao das outras garotas que conhecia.

**Chantal:** - Tu...tu ne dis rien...hein? A personne...

**Madjid:** - Non, non, t'en fais pas. Je le te jure...

**Chantal:** - Tu ne m'as pas vue, hein, Madjid?

**Madjid:** - Sors pas, ton frangin est dehors qui m'attend.<sup>97</sup>

Madjid, por sua vez, guarda o segredo de Chantal não somente para evitar a violência que, certamente, seria cometida por Pat conta ela, mas também porque ele compreendia, de certa forma, ainda que não aceitasse, as razões familiares e sociais da sua prostituição. O pai os havia deixado há muito tempo por outra mulher, mais jovem, ficando a família sem recursos. Assim, a prostituição foi o meio que Chantal encontrou de conseguir dinheiro.

Conforme pontuamos, o filme observa a vida de um grande número de personagens, mas se concentra principalmente em Madjid e Pat, dois adolescentes que passam

---

<sup>96</sup> Tradução: Qualquer ataque à honra individual ou à honra coletiva deve ser compensado por uma contra-ofensa, a única maneira de se reparar a honra perdida. É nesta perspectiva que o exercício da violência tem o seu valor.

<sup>97</sup> Tradução:

**Chantal:** - Você...não diga nada...hien ? A ninguém...

**Madjid:** - Não se preocupe. Eu te juro....

**Chantal:** - Você não me viu, hein, Madjid ?

**Madjid:**- Vá embora, teu irmão está me esperando aqui perto

os dias perambulando pelas ruas a Cité des Fleurs cometendo pequenos delitos. Ainda que tenham origens distintas, eles possuem muito em comum: ambos estão desempregados, não possuem qualificação e não sabem que rumo dar às próprias vidas.

Portanto, esta é uma amizade construída sobre uma tensão, na medida em que eles se rivalizam durante todo o filme. Mesmo os seus dois nomes entram em rivalidade, já que ambos se relacionam com a nobreza. Patrick se refere aos patrícios e Madjid, em árabe, significa “caráter nobre”. Mas a possível oposição entre nobreza ocidental e oriental desaparece, aqui, diante da necessidade de se aliarem. É paradoxalmente uma tensão que os torna inseparáveis, como se um não pudesse existir sem o outro. Afinal, nas periferias, não há espaço para o individualismo. A miséria desenvolve o espírito de grupo. A amizade e a solidariedade representam, logo, uma clara resposta à rejeição social da qual tal comunidade, em geral, e esses jovens, em particular, são vítimas.

Um padrão que aparece no filme, repetidamente, diz respeito à solidariedade. O autor queria mostrar um lado positivo do mundo dos imigrantes. Com efeito, os moradores das periferias estão acostumados a ajudar uns aos outros. Em primeiro lugar, grupos de jovens que freqüentemente se chocam nas ruas se reúnem quando encontram a polícia ou outros adversários. Isso pode ser comprovado na cena do cinema quando um grupo de jovens protege Madjid, Pat e seus amigos da polícia. Nesta situação, os jovens já não pensam mais nos conflitos estabelecidos anteriormente entre eles.

Em segundo lugar, uma estranha solidariedade pode ser notada na cena em que três adolescentes atacam Mado, para violentá-la sexualmente. Pat e Madjid os impedem, mesmo que, no passado, eles tivessem sido os primeiros a violá-la. No entanto, para eles, não se trata de um caso parecido, pois, à época, eles afirmam terem sido mais atenciosos e gentis com ela, como se isso pudesse ser medido. Mado parece ver nos garotos os seus salvadores e, eventualmente, acaba por se oferecer a eles.

O terceiro exemplo de solidariedade diz respeito a Josette e seu desespero depois de perder seu emprego. No filme, ela parece ser cada vez mais convencida de que não há alternativa a não ser cometer suicídio. Quando ela está em sua varanda pronta para saltar, é Malika quem tenta impedi-la. A reação imediata de Madjid é correr para trazer Stéphanie e mostrar a sua mãe. Nesta cena, Madjid não é apresentado como vagabundo, mas um papel completamente diferente é atribuído a ele. No entanto, quando Josette muda a sua intenção de cometer suicídio e ela finalmente se volta para dentro do seu apartamento, Madjid vira as costas e se vai, como se ele nunca tivesse sido parte deste incidente.

Outra demonstração de solidariedade ocorre na última cena do filme. Quando a polícia chega na praia, todos os garotos fogem, a exceção de Madjid, que está sentado na areia ainda pensando na situação envolvendo Chantal. Assim, ele acaba preso pela polícia. Por sua vez, Pat chama diversas vezes Madjid, mas continua a correr, se separando do amigo. O final do filme, no entanto, acaba sendo surpreendente quando os espectadores avistam novamente o francês, que está a espera da polícia e se deixa ser preso. Parece que ele quita a dívida com Madjid no período em que o argelino deixou o trabalho na fábrica de discos em solidariedade a ele, que havia saído mais cedo, por não ter se adaptado à função. Enfim, que esta ação seja conduzida pela irmandade, amizade ou de outra maneira, é uma prova de que a solidariedade levou a um final, de certa forma, positivo, o que difere tal produção de outras realizadas na mesma época.

### 3 *Jusqu'ici, tout va bien?: reflexões sobre La Haine*

Conforme já apontamos anteriormente, críticos e historiadores de cinema francês entendem que o ano de 1995 foi extremamente representativo para os filmes que tinham como objetivo retratar a temática das *banlieues*. Dentre todas as obras lançadas, a mais significativa, certamente, foi *La Haine*, realizada por Mathieu Kassovitz. Vinte anos após o seu lançamento, o filme ainda se configura como uma das produções francesas mais vistas e debatidas ao redor do mundo. No momento em que escrevo o presente trabalho, por exemplo, a página dedicada à obra no site *AlloCiné* ainda fomenta discussões entre os seus leitores, mostrando, assim, que as questões problematizadas no longa-metragem são atuais. Logo, tal fato acaba por corroborar a ideia proposta pela autora Ginette Vincendeau (2005) de que *La Haine*, para além das suas qualidades cinematográficas, se tornou um *phénomène de société*. A trama, que se passa em um único dia, ressalta os conflitos do trio central, o branco Vinz (Vincent Cassel), o árabe Saïd (Saïd Taghmaoui) e o negro Hubert (Hubert Koundé), em busca de sua inserção social, na medida em que encaram, diariamente, a discriminação e os abusos da polícia por serem oriundos de uma *banlieue* francesa. Dito isso, neste capítulo, nos atemos à análise da obra do diretor Mathieu Kassovitz, enfatizando, principalmente, o seu contexto de produção, a estrutura da narrativa, as reflexões de cunho sociopolítico e a recepção por parte do público e da crítica.

#### 3.1 – Do contexto de produção

##### 3.1.1 – O diretor e roteirista Mathieu Kassovitz

Desde a infância, por causa de sua família, o realizador de *La Haine* sempre esteve atrelado ao universo cinematográfico. Enquanto a sua mãe, Chantal Rémy, era editora, o seu pai, Peter Kassovitz, era diretor de televisão e, ocasionalmente, ator, tendo atuado em filmes como *Vivre sa vie (Viver a Vida)*, de Jean-Luc Godard, (1962). Em face disso, aos 12 anos de idade e com o auxílio de uma Super-8, Mathieu Kassovitz já dava seus primeiros passos na carreira de cineasta ao realizar os próprios curtas-metragens. Cinco anos depois, abandona de vez a escola para se dedicar à produção de filmes. Di-

ferente de muitos de seus contemporâneos, não foi um egresso da FEMIS<sup>98</sup>, o que pode ajudar a justificar a maior propensão para um cinema considerado *mainstream*. Com o dinheiro acumulado de seus trabalhos, dentre os quais a assistência de direção na obra *Moitié-moitié* (Paul Boujenah, 1989) e a atuação nos filmes do seu próprio pai, compra uma câmera com a qual desempenha o seu primeiro curta como profissional, aos 23 anos, *Fierrot le pou* (1990). Com apenas sete minutos de duração e realizado em preto e branco, narra a história de um jogador de basquete branco, interpretado pelo próprio diretor, que tenta, a todo custo, impressionar uma jovem negra, mas que é ofuscado por um atleta negro mais talentoso.

Enquanto trabalhava em *Fierrot le pou*, Mathieu Kassovitz conheceu Christophe Rossignon, jovem produtor que viria a influenciar sobremaneira seu trabalho, pois além de auxiliá-lo no término de seu primeiro curta como profissional, ainda o ajudou quando da realização do seu segundo, *Cauchemar blanc* (1991), que foi adaptado de um famoso *cartoon* do artista Jean Giraud, sobre racismo nas periferias francesas. Com dez minutos de duração e também realizado em preto e branco, mostra a trajetória de quatro homens brancos que, em uma noite, se dirigem a uma periferia francesa com o intuito de atacar imigrantes norte-africanos. Ao final, descobrimos que toda a violência exibida ali fazia parte dos sonhos dos personagens, evidenciando o “pesadelo” do título do curta.

Após finalizar *Cauchemar blanc*, Mathieu Kassovitz acreditava que o próximo passo seria realizar o seu primeiro longa-metragem. No entanto, Christophe Rossignon o convenceu do contrário, encorajando-o a realizar um terceiro curta, *Assassins* (1992), uma história que serviu como piloto para um longa-metragem do diretor lançado no ano de 1997 com um nome similar – *Assassin(s)* [*Assassino(s)*]. Com 11 minutos de duração, o curta de 1992 se difere dos dois primeiros desenvolvidos, em um primeiro olhar, por não ser em preto e branco. No entanto, a temática da violência permanece, haja vista que a história de *Assassins* é sobre dois irmãos que matam um homem idoso em sua casa nos subúrbios. Enquanto *Cauchemar blanc* recebeu o prêmio *Perspectives du Cinéma* dado pelo Festival de Cannes, em 1991, *Assassins*, por outro lado, foi recebido de uma forma muito controversa, provocando inclusive a ira do então Ministro da Cultura Jack Lang, que acreditava que o filme incitava a violência, na medida em que, no curta-

---

<sup>98</sup> FEMIS é a sigla para a École Nationale Supérieure des Métiers de l’Image et du Son. A instituição pública de ensino superior surge no ano de 1986, após incorporar o IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques). Entre os diretores contemporâneos a Mathieu Kassovitz que integraram os quadros da entidade, podemos citar os nomes de Éric Rochant, Arnaud Desplechin, Noémie Lvovsky, Pascale Ferran e François Ozon.

metragem, o irmão mais velho ensinava ao mais jovem, este interpretado por Mathieu Kassovitz, a matar, apesar dos pedidos de clemência feitos pelo idoso.

Após fazermos uma breve análise sobre as três primeiras produções do diretor de *La Haine*, podemos constatar que elas condensam os temas centrais do longa-metragem de 1995: a admiração por homens negros, em *Fierrot le pou*, racismo nos subúrbios, em *Cauchemar blanc*, e a violência, em *Assassins*. Todos os curtas desenvolvidos colocam personagens masculinos em primeiro plano, o que acaba por se repetir em outros filmes subseqüentes do diretor, como é o caso do próprio *La Haine*. Estilisticamente, apesar do uso do preto e branco em dois dos seus três curtas, o que fica demarcado em todos eles é a predileção do diretor pelos planos longos, característica confirmada nos seus primeiros longas-metragens, *Métisse* (1993) e *La Haine*.

Em *Métisse*, temos, inicialmente, a impressão de que o foco da narrativa recairá, pela primeira vez, sobre uma personagem feminina, Lola (Julie Mauduech), que revela a seus dois namorados, o judeu Félix (Mathieu Kassovitz) e o muçulmano Jamal (Hubert Koundé), a sua gravidez e o fato de que ambos poderiam ser o pai da criança. No início rivais, por não saberem da existência um do outro, os dois personagens masculinos, com o desenrolar da gravidez, acabam por se tornar grandes amigos, mesmo com a revelação através de um teste de que Félix era o verdadeiro pai. Assim, por mais que *Métisse* seja um filme que dê maior destaque a uma personagem feminina, em relação aos curtas que foram produzidos anteriormente, ele prioriza a relação estabelecida entre os namorados ao longo de toda a narrativa, em detrimento de Lola. Sobre estes, é válido destacar que o muçulmano Jamal, negro, é filho de um rico diplomata e estudante de direito. Por sua vez, o judeu Félix, branco, trabalha em uma rede de fast food, o que, logo, faz uma referência a uma eventual desconstrução de estereótipos.

Ao compararmos *Métisse* com *La Haine*, ressaltamos não apenas a repetição de boa parte do elenco nas tramas, bem como a presença de figuras importantes ligadas ao diretor Mathieu Kassovitz. Dentre os atores que participaram das duas produções, além de Hubert Koundé, que interpretou Jamal, no primeiro filme, e Hubert, no segundo, nós destacamos Vincent Cassel, que foi o irmão de Félix em *Métisse* e Vinz em *La Haine*, os dois personagens oriundos de famílias judaicas. Ademais, ressaltamos a presença de Heloïse Rauth, a irmã de Félix no primeiro filme e a irmã de Vinz no segundo, ambas chamadas Sarah, Rywka Wajsbrot, a tia de Félix em *Métisse* e a avó de Vinz em *La Haine*, e Tadek Lokcinski, o avô de Félix, no filme de 1993, e o homem que conta a história no *toilet*, na obra lançada no ano de 1995. Mesmo não sendo um ator, o produtor

Christophe Rossignon fez pequena participação nos longas como um motorista de táxi. Peter Kassovitz e Jean-Pierre Cassel, respectivamente, os pais de Mathieu Kassovitz e de Vincent Cassel, atuaram apenas em *Métisse*. Nele, o primeiro representou o papel de um professor universitário, enquanto o segundo interpretou o ginecologista de Lola.

De qualquer forma, em razão de uma inadequada campanha publicitária, *Métisse* não foi um filme financeiramente bem sucedido. Segundo Ginette Vincendeau (2005), o longa-metragem foi exibido nos cinemas durante apenas três semanas e vendeu 35 mil ingressos em Paris e 85 mil no restante da França. Por outro lado, o filme recebeu certa atenção da crítica especializada. Mathieu Kassovitz foi indicado a dois prêmios César (*Meilleur Premier Film* e *Meilleur Espoir Masculin*), no ano de 1994, mas não ganhou nenhum deles. No entanto, foi recompensado com o *Special Jury Prize* e com o *Best Actor* do Paris Film Festival, no ano de 1993, o que é algo extremamente significativo para um filme com um elenco pequeno e desconhecido, e sem nenhum apoio do Centre National de la Cinématographie, um dos principais órgãos que financiam as produções francesas. Ainda que tivesse perdido o principal prêmio do cinema francês em 1994, ele levou a melhor no ano seguinte, quando recebeu o prêmio de *Meilleur Espoir Masculin* pelo papel no *thriller Regarde les hommes tomber (O Declínio dos homens*, Jacques Audiard, 1994). Assim, ao lançar *La Haine*, em 1995, Mathieu Kassovitz poderia até ser considerado um diretor relativamente desconhecido, porém já era visto como um ator extremamente promissor.

### 3.1.2 – A empresa produtora Lazennec

O longa-metragem *La Haine* foi realizado pela Les Productions Lazennec, uma empresa fundada, por Alain Rocca, no final dos anos 1980, que era reconhecida por sua produção de curtas, incluindo aí os de Mathieu Kassovitz. Em uma entrevista concedida ao *Le Nouvel Observateur*, no dia 25 de maio de 1995, Alain Rocca disse que “in order to discover Rochant, Vincent, Klapisch, Le Guay, Kassovitz, I went through festivals such as Clermont-Ferrand where the short films dominate. It is the genre par excellence which enables you to discover real talents” (RIOU, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Tradução: Com a finalidade de descobrir Rochant, Vincent, Klapisch, Le Guay, Kassovitz, eu fui a festivais como o Clermont-Ferrand, que são dominados por curtas-metragens. É o gênero por excelência, que permite a descoberta de verdadeiros talentos.

Dessa forma, rapidamente, a Lazennec adquiriu uma excelente reputação como uma das principais descobridoras de novos cineastas, que traziam temas diversos para o cinema francês. Como exemplo, podemos citar os títulos *Un Monde sans pitié* (Eric Rochant, 1989) *Riens du tout* (Cédric Klapisch, 1992) e *L'Odeur de la papaye verte* (*O cheiro do papaia verde*, Tran Anh Hung, 1993), oriundos dos mais diversos gêneros e, em essência, produzidos por meio de orçamentos reduzidos.

Na mesma entrevista destacada acima, o jornalista Alain Riou ressalta que, para ele, a “Lazennec was to [the 1990s] what *Cahiers du Cinéma* was to the revolutionary filmmakers of the New Wave” (RIOU, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>100</sup>. No entanto, a comparação estabelecida, por ele, está tecnicamente incorreta, haja vista que os *Cahiers du Cinéma* apoiaram os integrantes da *Nouvelle Vague* criticamente, não financeiramente. Uma comparação mais apropriada seria com produtores como Georges de Beauregard e Anatole Dauman, que financiaram os primeiros filmes da *Nouvelle Vague*. Assim, ainda que *La Haine* tenha se tornado um grande sucesso em comparação com outros filmes, o seu caráter de novidade, juventude e relevância social acabam por colocá-lo como uma produção típica da Lazennec da década de 1990.

A equipe da Lazennec continha vários produtores, mas três se destacavam: Alain Rocca, Adeline Lecallier e Christophe Rossignon. Este último, nascido no ano de 1959, se juntou à empresa após os outros dois. Ele conheceu Mathieu Kassovitz logo quando começou a trabalhar na produtora e, imediatamente, começou a desenvolver o até então inacabado *Fierrot le pou*. O sucesso internacional do primeiro longa-metragem produzido por ele, *L'Odeur de la papaye verte*, e, posteriormente, de *La Haine*, fizeram com que ele se estabelecesse como um dos principais nomes da companhia, elevando-o ao patamar no qual os outros dois se encontravam. Esse acabou sendo um prêmio para aquele que sempre apoiou o trabalho de Mathieu Kassovitz, do começo ao fim, para além de *La Haine*, chegando até ao seu terceiro longa-metragem, *Assassin(s)*.

### 3.1.3 – O elenco do filme

No que diz respeito ao elenco de *La Haine*, é importante notar que faltam nomes consagrados ou então que tivessem uma maior experiência no momento das filmagens,

---

<sup>100</sup> Tradução: A Lazennec foi [para os anos 1990] o que os *Cahiers du Cinéma* foram para a revolucionária geração de cineastas da *Nouvelle Vague*.

especialmente em relação ao trio de atores principais, o que pode ser justificado tanto como um critério estético quanto de ordem financeira. Nomes mais famosos, como, por exemplo, os de Isaac de Bankolé, Smaïn e Vincent Perez, respectivamente, atores negro, árabe e branco aclamados à época, teriam, certamente, um custo elevado principalmente para um filme de um jovem diretor, ainda que eles pudessem ajudar a atrair mais dinheiro quando da exibição nos cinemas.

O fato de Vincent Cassel ter atuado em *Métisse* como o irmão do personagem de Mathieu Kassovitz é simbólico para a relação profissional desenvolvida entre os dois com o passar do tempo, na medida em que se tornaram amigos íntimos. Assim como o diretor de *La Haine*, o intérprete de Vinz também recebeu influências da sua família desde jovem. Filho do respeitado ator Jean-Pierre Cassel, reconhecido por *Le Caporal épinglé* (*O Cabo ardiloso*, Jean Renoir, 1962) e *L'Armée des ombres* (*O Exército das sombras*, Jean-Pierre Melville, 1969), ele estava trabalhando como ator, quando do lançamento de *La Haine*, havia dez anos, mas até então não havia conseguido desvincular o seu nome do de seu pai.

Haja vista que tanto o diretor quanto um dos atores principais eram oriundos de famílias de classe média que já estavam envolvidas no universo cinematográfico, foram escolhidos, para os outros dois papéis centrais, jovens que não possuíssem nenhuma ligação com o meio e que fossem provenientes de periferias, como a retratada no longa de 1995. A família de Hubert Koundé é do Benin, país localizado no oeste do continente africano. Ele, por sua vez, nasceu em um subúrbio ao sul de Paris. Porém, apesar disso, chegou a afirmar em entrevistas, como a concedida à *France Soir*, em 31 de maio de 1995, que a sua realidade era muito diferente daquela retratada no filme de Kassovitz.

I live with my mother, my six brothers and my sister in a cité in the *banlieue* south of Paris, but it has nothing to do with the cité in *La Haine*. We come from a modest background but we are not poor. I worked to pay for my studies just like my brothers did. Today I have a diploma in philosophy. I left university for the cinema when after *Métisse*, my first film, Kassovitz offered me a big part in *La Haine* (FRANCE SOIR, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Tradução: Eu vivo com minha mãe, meus seis irmãos e minha irmã numa periferia ao sul de Paris, mas que não é nada parecida com a periferia retratada em *La Haine*. Nós viemos de uma família simples, mas não chegamos a ser pobres. Eu trabalhei para pagar meus estudos assim como meus irmãos traba-

Por sua vez, Saïd Taghmaoui é, dos três protagonistas do longa-metragem, o que possui uma relação mais próxima como o universo retratado nas telas. Também oriundo de uma periferia, ao noroeste de Paris, Saïd abandonou a escola muito cedo. Após obter um diploma profissional como restaurador, começou a fazer pequenas participações em curtas, até obter certo destaque no telefilme *Frères: la roulette rouge* (Olivier Dahan, 1994). Como ele apontou em uma entrevista para a *Télérama*, em 3 de julho de 1996, muitos jornalistas ignoraram os seus trabalhos anteriores e simplesmente acreditaram na sua escolha para o personagem motivada unicamente pelo local de onde veio. “It was as if I had been lifted straight from a *banlieue* and plonked into the film” (DANEL, 1996 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>102</sup>. Quando perguntado se Saïd Taghmaoui era de fato um ator, Mathieu Kassovitz, em entrevista para a revista *Positif*, de junho de 1995, caiu na mesma armadilha. “No, but he was a born actor! No need to create a character when you have him in front of you” (BOURGUIGNON; TOBIN, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>103</sup>. Além do talento, o acerto nas três escalafões decorre claramente do fato de que o diretor planejou o seu filme em torno deles. O restante do elenco veio, por sua vez, praticamente de *Métisse*. Deve-se ressaltar a presença significativa de artistas *beurs* em *La Haine*, o que diferiu o filme das outras produções que levaram elevado público aos cinemas no ano de 1995<sup>104</sup>.

### 3.1.4 O desenvolvimento do projeto

A história retratada em *La Haine* foi inspirada por um *fait divers*<sup>105</sup>, a saber, a morte de Makome M’Bowole, jovem de apenas 17 anos, oriundo de país conhecido, à

---

lharam. Hoje eu tenho um diploma em filosofia. Eu deixei a universidade quando, após *Métisse*, meu primeiro filme, Mathieu Kassovitz me ofereceu um grande papel em *La Haine*.

<sup>102</sup> Tradução: Foi como se eu tivesse saído diretamente de uma periferia para ser colocado no filme.

<sup>103</sup> Tradução: Não, mas ele é um ator nato! Não há necessidade de se criar um personagem quando você o tem na sua frente.

<sup>104</sup> Dos cinco filmes mais vistos em 1995, quatro eram comédias estreladas por astros franceses, como *Les Anges gardiens* (*Os Anjos da guarda*, Jean-Marie Poiré), com Gérard Depardieu, e *Gazon maudit* (*Uma Cama para três*), dirigido e estrelado por Josiane Balasko. Neles, a imensa maioria dos atores era branca. Os demais, aí inclusos os *beurs*, por sua vez, tinham um tempo em tela reduzido e poucas falas.

<sup>105</sup> Em *Ensaïos Críticos* (2009), Roland Barthes define o *fait divers* como “(...) uma informação total, ou mais exatamente imanente; ela contém em si o seu saber; não é preciso conhecer nada para consumir um *fait divers*, ele não remete formalmente a nada além dele próprio, evidentemente o seu conteúdo não é es-

época, como Zaire, hoje a República Democrática do Congo, no dia 6 de abril de 1993, que, por sua vez, foi baleado enquanto se achava sob custódia policial em uma delegacia parisiense. No entanto, antes desse caso, outro semelhante já havia chamado a atenção do diretor, o que envolveu Malik Oussekiné, com então 22 anos, em 6 de dezembro de 1986, morto com extrema violência por policiais durante uma manifestação estudantil contra a reforma universitária. Nas cenas iniciais do filme, são feitas referências às duas tragédias. O caso mais antigo aparece de forma mais explícita, através de imagens dos protestos feitos por jovens, nas ruas de Paris, contra o projeto proposto pelo então ministro Alain Devaquet, no ano de 1986, e que resultou na morte de Oussekiné. Dentre as imagens selecionadas, é possível ver o código de entrada do prédio no qual ele fora abatido e uma tentativa de revivê-lo, sem sucesso. Em relação à morte de Makome M'Bo-wolé, um cartaz, em meio a uma das manifestações, com os dizeres: “Que justice soit faite pour Mako”<sup>106</sup>. Ambos os casos tiveram uma repercussão imensa, atraindo a atenção de Mathieu Kassovitz, que se viu impelido a realizar um longa-metragem sobre um dos problemas que mais afetam a sociedade francesa, as relações estabelecidas entre o centro e a *banlieue*, destacando, assim, os embates que ocorriam entre os jovens das periferias e a polícia local.

As gravações de *La Haine* foram realizadas entre setembro e novembro de 1994 em Chanteloup-les-Vignes, região escolhida para as cenas da *banlieue* que, conforme aponta Carrie Tarr (2005), à época, abrigava uma população de aproximadamente 7000 pessoas oriundas de 64 etnias diferentes. Desse contingente, 300 pessoas trabalharam no filme como figurantes. Além dessa locação, outras cenas foram gravadas em Paris, por exemplo, na estação Saint-Lazare. A escolha por Chanteloup-les-Vignes se deu porque Mathieu Kassovitz não queria um local como aqueles que eram, diariamente, mostrados pela mídia francesa, mas sim um mais comum. Segundo Ginette Vincendeau (2005), 12 regiões foram aparentemente contactadas para servirem como locações para o longa. No entanto, somente Chanteloup-les-Vignes aceitou, com a condição de que não houvesse publicidade sobre as filmagens. Conforme o diretor destacou em uma entrevista para a *Télérama*, em 31 de maio de 1995, “we went to the Chanteloup-les-Vignes three months before shooting started. The actors and I lived there in a three-bedroom flat in order to

---

tranho ao mundo: desastres, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, à sua história, à sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos” (BARTHES, 2009, p.216).

<sup>106</sup> Tradução: Que a justiça seja feita para Mako.

have a minimum of credibility in our own eyes, and to show that we are not shooting *Navarro* [a television crime series]” (RÉMY, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>107</sup>.

A decisão de se familiarizar com os moradores de Chanteloup-les-Vignes parece ter sido extremamente proveitosa, na medida em que, a partir desse contato, o diretor incorporou ao longa-metragem algumas das características inerentes à região, a saber, conforme aponta Ginette Vincendeau (2005), o fato dos jovens se dirigem aos policiais por seu primeiro nome, por exemplo. Ao mesmo tempo, nem tudo foi um mar de rosas. Alguns habitantes não cooperavam de forma alguma. Em uma entrevista à *France Soir*, no dia 26 de maio de 1995, o diretor acabou por resumir a raiz de todos os problemas encontrados: “We were there for three months, they were there for life” (PANTEL, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>108</sup>. Mesmo com essas dificuldades, as filmagens foram econômicas. Em entrevista concedida a Michel Ciment e Noël Herpe (1999), o diretor afirmou que não realizou mais do que quatro tomadas por cena, o que fez com que, ao final, ele tivesse um material de cerca de dez horas para editar digitalmente. Dez dias depois, ele tinha um corte de 110 minutos em mãos.

Como apontamos anteriormente, grande parte do elenco de *La Haine* já havia atuado em *Métisse*, o primeiro longa do diretor. Da equipe técnica do filme anterior, Kassovitz manteve alguns integrantes, em especial o diretor de fotografia, Pierre Aïm, que viria a exercer novamente a função na obra seguinte, *Assassin(s)*. Segundo a autora Ginette Vincendeau (2005), com um custo aproximado de 15 milhões de francos franceses, o que, à época, corresponderia a cerca de 28 milhões de dólares, o filme, por um lado, foi considerado barato em comparação com outros sucessos do ano de 1995. A autora cita a título de exemplo o drama *Elisa (Elisa, em sua honra)*, Jean Becker), que custou 73 milhões de francos franceses, a fantasia *La cité des enfants perdus (Ladrão de sonhos)*, Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro), cujo orçamento foi de 97 milhões de francos franceses e a comédia *Les Anges gardiens*, que ficou em torno de 142 milhões de francos franceses. Porém, por tratar-se de um filme realizado por um jovem diretor, o orçamento de *La Haine* foi apontado, por ela, como elevado. *État des lieux*, lançado no mesmo ano e passado também em uma *banlieue* parisiense, custou apenas 150 mil francos

---

<sup>107</sup> Tradução: Nós fomos para Chanteloup-les-Vignes três meses antes das filmagens começarem. Eu e os atores vivíamos em um apartamento de três quartos na intenção de passar o mínimo de credibilidade e para mostrar que nós não estávamos filmando *Navarro* [uma série policial].

<sup>108</sup> Tradução: Nós estávamos lá há três meses, eles estavam lá desde sempre.

franceses, ou seja, cem vezes menos do que foi gasto com o filme de Mathieu Kassovitz. Sobre o orçamento, o diretor comenta que

We could have done [*La Haine*] for FF300,000 [300 mil francos franceses] but it would have been a different film. I did not want a “*banlieue* film” made on a shoestring. I wanted the topic to be treated seriously, the spectator to realize they were not simply presented with guys who put their caps on the wrong way and said “yo”. It is a sophisticated work of fiction, not a documentary about the life of the cités (RÉMY, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>109</sup>.

Para realizar o seu filme, Mathieu Kassovitz tentou obter financiamento junto ao Centre National de la Cinématographie, órgão que ajuda a financiar as produções da França por meio de diversas formas, sendo a *avance sur recettes* a mais conhecida. Com ela, um adiantamento, projetado em cima de uma bilheteria futura, era realizado. Assim, os produtores poderiam arcar com os custos dos filmes. No entanto, *La Haine* não foi contemplado pelo CNC, haja vista que o diretor declinou da sugestão proposta para que reescrevesse o roteiro do longa-metragem. À época da produção de *Métisse*, Kassovitz também não foi feliz ao tentar obter financiamento do órgão. Tanto que, ao final dos créditos do filme, há uma menção a isso por meio da sigla “FTCNC” (“Fuck the CNC”), o que, certamente, ajudou a estremecer as relações entre o diretor e os responsáveis pelo órgão. Por sua vez, o dinheiro utilizado para custear *La Haine* acabou vindo de canais de televisão, como é o caso do Le Studio Canal+ e do La Sept, além de companhias de investimento como a Soficas. No entanto, obter esse suporte financeiro não foi fácil, na medida em que nem Mathieu Kassovitz e nem Christophe Rossignon eram conhecidos à época. Dessa forma, o sucesso realizado pelo filme acabou beneficiando muito mais tais investidores do que a produtora Lazennec.

Contrariamente ao que muitos acreditam, *La Haine* não foi realizado em preto e branco, mas sim em cores e, após, alterado, pois pensavam que, fazendo o projeto dessa maneira, teriam uma chance maior de obter financiadores. Inclusive, ambos, o produtor e o diretor, chegaram a cogitar uma re-exibição em cores caso o filme em preto e branco

---

<sup>109</sup> Tradução: Nós poderíamos ter feito [*La Haine*] com 300 mil francos franceses, mas teria sido um filme diferente. Eu não queria um filme com essa temática feito com poucos recursos. Eu queria que essa questão fosse tratada de maneira séria, para que os espectadores percebessem que eles não eram apenas garotos que colocam seus bonés ao contrário e dizem ‘yo’. É um trabalho sofisticado de ficção, não um documentário sobre a vida nesses lugares.

não vingasse. Por razões estéticas, Mathieu Kassovitz também considerou retratar todas as seqüências na *banlieue* em preto e branco, enquanto Paris seria vista em cores. Além disso, pensou na hipótese de fazer as cenas da periferia em 16 mm e as da cidade-luz em 35 mm. Acabou recusando, porém, as duas ideias. Ao final, ficou decidido por todo o filme em preto e branco, com apenas uma imagem colorida, a da Terra pegando fogo no começo do longa-metragem. Subseqüentemente, quando do lançamento da versão em VHS, essa imagem também foi passada para preto e branco.

*La Haine* foi lançado nos cinemas franceses em 31 de maio de 1995, no mesmo mês que consagrou a vitória do candidato da direita à presidência Jacques Chirac sobre o socialista François Mitterand. Naquele ano, a campanha eleitoral foi dominada, dentre outros assuntos, pela temática da *fracture sociale*<sup>110</sup>, que atingia parcela significativa da sociedade francesa<sup>111</sup>, como a representada no filme de Mathieu Kassovitz. Dessa forma, as discussões políticas do momento acabaram por ser transplantadas para as várias salas de cinema em toda a França.

Dito isso, nesse primeiro momento de análise fílmica, procuramos estabelecer o contexto em torno do qual o filme *La Haine* foi produzido, até o seu lançamento. Agora, trataremos propriamente do longa-metragem, evidenciando os recursos utilizados para estruturar a narrativa da obra de Mathieu Kassovitz.

## 3.2 – Da construção da narrativa

### 3.2.1 – Divisões simbólicas e estrutura dramática

Em entrevista concedida a Michel Ciment e Noël Herpe (1999), o diretor afirma que seu filme foi construído em torno de uma série de cenas desconexas, sem nenhuma continuidade, principalmente quando Paris passa a ser o palco dos acontecimentos. No entanto, um exame minucioso do longa-metragem sugere que *La Haine*, pelo contrário, é extremamente estruturado e coerente. Primeiramente, é importante notar que o filme

---

<sup>110</sup> *Fracture sociale* é uma expressão formulada pelo sociólogo Emmanuel Todd (1994) para fazer referência a uma preocupação de que parte da população, incluindo uma alta proporção de imigrantes, é desprivilegiada pela sociedade dominante, o que leva a uma ruptura do tecido social.

<sup>111</sup> Segundo Ginette Vincendeau (2005), à época das eleições presidenciais do ano de 1995, seis milhões de franceses viviam abaixo da linha da pobreza, em sua maioria imigrantes.

se constrói em torno de uma simbólica dicotomia de ordem geográfica e temporal – as cenas diurnas na *banlieue* e as noturnas na capital francesa.

Após longa sequência de créditos iniciais (00:00:00 – 00:05:08), embalada pela canção *Burnin' and Lootin'*, de Bob Marley, na qual são exibidas uma série de cenas de confrontos entre a polícia francesa e moradores das periferias, em especial, jovens, que fazem uma clara alusão aos motins ocorridos na região onde se passa a história de *La Haine*, em virtude do incidente ocorrido, há então dois dias, com Abdel (Abdel Ahmed Ghili), que fora ferido, por um policial, enquanto estava detido, a primeira metade do filme, com cenas apenas na *banlieue*, é organizada a partir de oito sequências, que podem ser agrupadas em três longas unidades. O primeiro bloco engloba as sequências 2 (00:05:09 – 00:14:13) e 3 (00:14:14 – 00:18:55). Enquanto na segunda, nós somos apresentados aos três protagonistas da história, na terceira os vemos em um encontro com o irmão de Saïd (Choukri Gabteni) e outros jovens da periferia no terraço de um prédio. A festa que estava acontecendo acaba com a chegada da polícia ao local. O segundo bloco é formado pelas sequências 4 (00:18:56 – 00:25:54), 5 (00:25:55 – 00:27:49) e 6 (00:27:50 – 00:33:57). Nelas, nós observamos os personagens centrais desbravando a *cit e* e contando histórias sobre suas vidas. Além disso, descobrimos que Vinz está na posse de uma arma, que pertenceria a um policial francês, e vemos a tentativa de visitar Abdel no hospital, que culminou com a prisão de Saïd e posterior liberação. Por fim, eles brigam pelo fato de Vinz estar com o revólver. O terceiro bloco contém as sequências 7 (00:33:58 – 00:38:36), 8 (00:38:37 – 00:45:17) e 9 (00:45:18 – 00:47:43). Após a discussão, Hubert se separa de Saïd e de Vinz. Somente se reencontram, horas depois, em um show de *break-dancing*. Nisso, escutam tiros vindos do lado de fora. O irmão de Abdel feriu um policial como vingança pelo que aconteceu dias antes. Assim, a confusão, entre os demais policiais e os habitantes da periferia, se estabelece. Os três protagonistas se envolvem, mas conseguem fugir, embarcando em um trem em direção à Paris. Assim termina a primeira parte de *La Haine*. Sobre ela, é importante dizer que, cada um dos blocos, possui pequenos clímaxes relacionados à ação da polícia (o fim da festa no terraço, a prisão de Saïd quando da tentativa de visitar Abdel no hospital, toda a confusão gerada pelo irmão de Abdel), seguidos de períodos de calma (Saïd se gabando de ter uma vida sexual intensa, a liberação de Saïd da prisão, a conversa no trem indo em direção à capital francesa). Na segunda parte do filme, passada em Paris, apenas a sequência 10 (00:47:44 – 00:54:26), quando o trio central escuta um homem contar uma história de deportação de judeus na Sibéria, é pacífica. Todas as demais são estruturadas

em torno da violência. A sequência 11 (00:54:27 – 01:00:33) mostra uma briga entre o personagem Vinz e Astérix (François Levantal), homem que devia dinheiro a Saïd. Já na sequência 12 (01:00:34 – 01:06:40), após saírem do apartamento de Astérix, Hubert e Saïd são presos e posteriormente torturados pela polícia. Vinz, que conseguiu escapar, vai, na sequência 13 (01:06:41 – 01:09:15), a uma luta de boxe, onde faz novos amigos. Por serem impedidos de entrar em uma boate, Vinz fantasia um de seus novos amigos atirando no segurança, como forma de vingança diante da negativa. Na sequência 14 (01:09:16 – 01:15:38), já liberados, Hubert e Saïd percebem que perderam o trem para casa. Após reencontrarem Vinz na estação, se dirigem a uma galeria de arte onde ocorre uma festa, mas são expulsos de lá, depois de terem insultado duas mulheres. Por sua vez, na sequência 15 (01:15:39 – 01:24:13), eles tentam sem sucesso roubar um carro e quase são pegos pela polícia, mas conseguem escapar graças a ajuda de um bêbado. Eles se escondem no terraço de um prédio, de onde observam a Torre Eiffel. Já na sequência 16 (01:24:14 – 01:30:33), eles tomam conhecimento da morte de Abdel. Em razão desse acontecimento, Vinz se imagina matando dois policiais. Após, ao enfrentarem um grupo de *skinheads*, Vinz tem a chance de matar um deles, mas não o faz. Por fim, a sequência 17 (01:30:34 – 01:32:50), passada na *banlieue*, mostra os três personagens em um trem voltando para casa. Na estação, Vinz e Saïd são abordados por dois policiais após terem se despedido de Hubert. Este, no entanto, escuta a confusão e volta para tentar ajudá-los. Porém, não chega a tempo. A arma de um dos policiais acidentalmente dispara e mata Vinz. Hubert aponta o revólver, que estava em sua posse, na direção do policial, que faz o mesmo movimento. A câmera focaliza o rosto de Saïd enquanto um tiro é disparado, o que finaliza o filme de Mathieu Kassovitz.

Primeiramente, é importante ressaltar que, apesar da suposição de que a *banlieue* seria um ambiente mais propenso à violência, é na segunda parte do longa, passada na capital francesa, que ela aumenta consideravelmente, ainda que, nesse momento, ela se apresente como individual, em oposição à coletiva vista nas cenas da periferia. Logo, a impressão que fica é que os três personagens centrais “carregam” consigo, para Paris, toda a carga negativa que um ambiente como a *banlieue* poderia fomentar, aquilo que, certamente, quando em contraste com o centro, evidencia a exclusão em torno do trio de protagonistas.

No entanto, tal recurso também funciona como parte integrante da construção dramática clássica. A primeira metade do filme precisa passar mais tempo apresentando os protagonistas e o ambiente que os rodeia (as sequências 2, 4, 5, 7 e 8, de uma forma

geral, mostram o encontro do trio central com uma variedade de outros personagens que compartilham do mesmo espaço). Nesse momento, é importante que percebamos como é interessante a manipulação temporal no filme. Enquanto as duas metades de *La Haine* possuem uma duração semelhante em tela, a compressão do tempo dentro de várias sequências é ocasionalmente irrealista. As partes 6, 7 e 8, por exemplo, alocam somente pouco mais de uma hora do tempo real (15h57min até 17h04min, segundo o relógio que regularmente aparece no filme). No entanto, nelas, uma série de eventos acontece: há a tentativa de visita ao hospital, a prisão de Saïd e sua posterior liberação, Hubert em sua casa, a cena do DJ, Vinz cortando o cabelo de Saïd. É praticamente impossível que elas tenham ocorrido em um espaço de apenas 01h07min. Da mesma forma, entre 17h04min e 18h22min, ou seja, 01h18min, o trio protagonista assiste a uma performance de *break-dancing*, enfrenta a polícia após a confusão gerada pelo irmão de Abdel, foge por entre os prédios até tomar um trem em direção à Paris. Essa discussão evidencia o fato de que os horários marcados no relógio não possuem a intenção de fornecer uma contagem de tempo correta. O contador aparece de maneira arbitrária no filme de Mathieu Kassovitz e não corresponde nem aos blocos regulares de tempo, nem à estrutura interna do longa, na medida em que algumas sequências contêm até duas aparições do relógio, enquanto outras não apresentam nenhuma. Tal aleatoriedade reforça a intenção que o filme possui a todo o momento de ser visto como realista, afinal, 17h04min parece mais improvisado e, portanto, mais verdadeiro do que 17h. Além disso, o relógio, com o seu tique-taque alto, transmite, ao longo do filme, a impressão de uma contagem regressiva, evidenciada ao final, quando, pela primeira e última vez, observamos a movimentação dos dígitos, de 06h para 06h01min.

Conforme destacamos anteriormente, *La Haine* é estruturado em torno de uma dicotomia geográfica e temporal, bem como segundo uma lógica cíclica que se processa em vários níveis. Ao eliminarmos tais padrões, podemos perceber que a obra segue uma causalidade tradicional: um evento (os motins ocorridos na noite anterior) fornece a motivação inicial para a jornada dos três protagonistas: a vontade de ver o amigo Abdel no hospital, a curta prisão de Saïd, o desejo de vingança de Vinz. Mais tarde, o fato do irmão de Abdel ter atentado contra um policial reacende essa trama, na medida em que desencadeia uma mini-versão dos tumultos, o que os leva em direção a capital francesa. Por fim, a morte de Abdel se relaciona indiretamente com a violência que fecha o longa.

Sob a principal linha de causalidade, outras, mais sutis, operam, como é o caso da visita à Darty (Édouard Montoute), que os leva até Astérix, haja vista que o primeiro

não possuía o dinheiro de Saïd, bem como o encontro com Santo (Solo Dicko) no show de *break-dancing*, que incita a visita de Vinz ao clube de boxe e, em sua imaginação, ao assassinato do segurança da boate. Dessa forma, podemos ver que, contrariamente ao que afirma Mathieu Kassovitz, em entrevista concedida a Michel Ciment e Noël Herpe (1999), seu filme é extremamente estruturado e passa longe de ser um conjunto de cenas desconexas e sem a menor continuidade.

É importante assinalar também que a jornada dos protagonistas segue um tipo familiar de trama cinematográfica, a do *road movie*<sup>112</sup>. Ainda que o percurso empreendido seja geograficamente limitado, Vinz, Hubert e Saïd estão, por sua vez, constantemente em movimento (andando, correndo ou no trem), passando pelos mais diversos locais e encontrando muitas pessoas pelo caminho. Para citar como exemplo, eles se chocam com parentes, amigos, vizinhos, policiais, jornalistas, clientes de uma galeria de arte, grupos de *skinheads*, dentre outros. Muitos dos encontros acabam, porém, terminando em atos de violência. Conforme assinala Myrto Konstantarakos (1999), acerca de filmes que tratam do universo da *banlieue*: “The trip [to Paris] is never easy, as if the distance between the two places were immense” (KONSTANTARAKOS, 1999, p.162)<sup>113</sup>. No caso do filme de Mathieu Kassovitz, a jornada empreendida pelo trio principal não está atrelada, como acontece em vários *road movies*, a uma transformação. Segundo a autora Ginette Vincendeau (2005), “in *La Haine*, however, no such personal redemption, learning or problem solving occurs. The heroes have no personal goal and they start and end in the same place” (VINCENDEAU, 2005, p.43)<sup>114</sup>. Isso fica tão evidente que, por exemplo, a esperança de Hubert em melhorar de vida através do boxe já cai por terra logo nas primeiras cenas do longa-metragem.

Além do relógio, citado anteriormente, podemos apontar outros dois elementos que funcionam como dispositivos da narrativa<sup>115</sup>. O primeiro deles é a arma. Na sequên-

---

<sup>112</sup> Conforme assinala Marcio Markendorf (2012), os protagonistas dos “filmes de estrada” correspondem à versão anti-heroica e moderna dos antigos conquistadores, que buscavam expandir os seus territórios. No entanto, aqui, os personagens deslindam as fronteiras de si mesmos. Logo, as viagens empreendidas assumem “a qualidade de um ato de peregrinação da alma ou de uma movimentação nômade em que, muito embora mover-se implique um ponto de chegada pré-definido, mas não definitivo, a viagem torna-se a própria meta” (MARKENDORF, 2012).

<sup>113</sup> Tradução: A viagem [a Paris] nunca é fácil, como se a distância entre os dois locais fosse imensa.

<sup>114</sup> Tradução: Em *La Haine*, no entanto, nenhuma redenção pessoal, aprendizado ou solução de problema ocorre. Os heróis não possuem nenhum objetivo e eles começam e terminam no mesmo lugar.

<sup>115</sup> No presente trabalho, quando falamos em “dispositivo”, nos referimos ao seu uso como estratégia narrativa, como compreende Cezar Migliorin (2005). Aqui, o entendemos como a própria motriz da nar-

cia 3, nós somos introduzidos ao fato de que uma Smith e Wesson 44 Magnum foi perdida por um policial durante os motins que ocorreram na noite anterior a dos fatos retratados no longa-metragem. Encontrada pelo personagem do ator Vincent Cassel, desperta nele uma agressão que estava latente, na medida em que ela representa o violento poder patriarcal por meio do qual ele e seus amigos se sentem oprimidos. Em *La Haine*, o revólver funciona através de um dispositivo motivador clássico: sendo perdido, deve ser encontrado e, por fim, usado. Vinz anuncia que vai descarregá-la em um policial na seqüência 5. Porém, ao longo do filme, ele se mostra incapaz de fazê-lo, ao contrário de Hubert. A arma, ao reaparecer em intervalos regulares, acaba por estruturar o filme de Mathieu Kassovitz: no túnel, na casa de Astérix, com *skinheads*, quando imagina o assassinato de guardas de trânsito, nas cenas finais, por exemplo. A imagem recorrente de Vinz brandindo-a se tornou, por sua vez, um emblema de *La Haine*.

O último elemento que funciona como um dispositivo de estruturação narrativa são as histórias contadas pelos personagens ao longo do filme, ocorrendo, por exemplo, nas seqüências 2 (Saïd conta uma piada para Vinz sobre alguém que faz qualquer coisa por dinheiro, até mesmo matar), 4 (um jovem *beur* conta a história de uma peça pregada por um programa de televisão em um renomado ator), 10 (um homem velho que conta, no banheiro, uma história sobre a deportação de judeus para a Sibéria) e 15 (Hubert faz alusão, em conversa com Vinz, à metáfora envolvendo um homem que cai do 50º andar de um prédio). Esta última é, de fato, a mais importante dentre todas, haja vista que, além desse momento compartilhado por ambos no terraço de um prédio, outras referências a ela são feitas, uma no início e outra ao final do filme (quando o termo “homem” é, por sua vez, substituído por “sociedade”). Para se reconfortar durante a queda, um homem repete incessantemente a mesma frase: *Jusqu’ici, tout va bien*<sup>116</sup>. Metaforicamente, ele diz, com isso, que aquilo que importa não é a queda em si, mas sim a aterrissagem. Refletindo acerca disso, muitos dos que já ousaram escrever a respeito de *La Haine* acreditam que o filme é sobre o seu final, ou seja, a tragédia da violência nas periferias. O próprio diretor, em entrevista concedida a Michel Ciment e Noël Herpe (1999), afirma que “I knew the ending before I knew the storyline. Everything is about the end, the last

---

rativa, capaz de produzir os acontecimentos após sua ativação em um tempo e espaço determinados. Segundo o autor, “o artista / diretor constrói algo que dispara um movimento não-presente ou pré-existente no mundo, isto é, um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não-dominado pelo artista / diretor. Sua produção, nesse sentido, transita entre um extremo domínio – do dispositivo – e uma larga falta de controle – dos efeitos e eventuais acontecimentos” (MIGLIORIN, 2005).

<sup>116</sup> Tradução: Até aqui, tudo bem.

five seconds” (CIMENT; HERPE, 1999, p.184)<sup>117</sup>. De maneira contrária, se posicionou o crítico Roger Ebert, em artigo publicado no jornal *The Chicago Sun Times*, no dia 4 de abril de 1996, ao notar que “the film is not about its ending. It is not about the landing, but about the fall” (EBERT, 1996)<sup>118</sup>. Sobre isso, é importante dizer que o final certamente representa uma conexão com as questões sociais as quais o filme faz menção. No entanto, o ato de contar a história representa a possibilidade de conferir um significado artístico a tudo isso. Em outras palavras, diz respeito ao filme em si.

### 3.2.2 – *Black, blanc, beur*: um trio explosivo.

Um dos fatores essenciais para o sucesso de *La Haine* é o seu trio protagonista. Vinz, Saïd e Hubert estão em tela durante praticamente todo o tempo. São inseparáveis, ainda que briguem constantemente. Apesar do contraste gerado pela cor da pele e pelos sinais religiosos (estrela de David do judeu Vinz, mão de Fátima do muçulmano Saïd, cruz do católico Hubert), os jovens compartilham o habitat, as roupas e a linguagem, o que reforça a identidade comum como integrantes da *banlieue*. O desempenho natural dos atores, cujos nomes são também os dos personagens, contribui sobremaneira para a autenticidade do longa-metragem.

Conforme já apontamos, à época do lançamento do filme, Vincent Cassel era até então o ator mais experiente do trio. Posteriormente, ele se tornou uma estrela mundial, tendo, inclusive, atuado em uma produção brasileira, *À Deriva* (Heitor Dhalia, 2009). O seu personagem, Vinz, é, certamente, aquele que mais atrai a atenção do espectador, em razão de sua complexidade. Tudo nele evoca agressividade. As suas expressões faciais esboçam hostilidade, o que é acentuado pelo formato do seu rosto e pela cabeça raspada, remetendo ao estilo dos *skinheads*. O seu discurso sugere um ódio reprimido, prestes a entrar em erupção. A sua gagueira ocasional faz com que as palavras proferidas por ele se tornem ainda mais explosivas quando emergem. Por fim, as roupas utilizadas acabam por reforçar tais características no personagem. O seu blusão de couro preto atualiza, de acordo com Ginette Vincendeau (2005), o visual rebelde dos jovens franceses da década de 1950, que, por sua vez, foram influenciados pelo cinema norte-americano da época,

---

<sup>117</sup> Tradução: Eu sabia do final antes de saber o enredo. Tudo é sobre o final, os últimos cinco segundos.

<sup>118</sup> Tradução: O filme não era sobre o final. Não era sobre a aterrissagem, mas sim sobre a queda.

com as obras protagonizadas por astros como, por exemplo, James Dean e Marlon Brando.

É importante apontar, por outro lado, que alguns elementos mostrados no filme contrariam essa ideia. O seu quarto, por exemplo, é apresentado como sendo o de um adolescente normal. Há, nele, fotos de jogadores de futebol e de lutadores como Bruce Lee, um aparelho de som, uma pilha de tênis, uma mesa arrumada com computador e cigarros. A relação com a sua família, do mesmo modo, também não é pautada pela agressividade. Apesar de ocorrer discussões inerentes a quaisquer grupos que convivam, diariamente, em um mesmo ambiente, pelos diálogos nota-se que a relação estabelecida ali não justificaria o comportamento demonstrado pelo personagem ao longo do filme.

Por sua vez, o ambiente familiar de Saïd não é mostrado em *La Haine*, apesar de sermos apresentados brevemente à sua irmã, durante o show de *break-dancing*, e ao seu irmão, Nordine, na festa ocorrida no telhado de um prédio. Há também uma referência a seus pais, que, segundo o jovem, iriam brigar muito caso soubessem da sua participação nos motins da noite anterior. O fato da sua residência não aparecer no decorrer do filme foi criticado por pesquisadores como Carrie Tarr (2005) e Myrto Konstantarakos (1999) que vêem de uma forma negativa a exclusão de um espaço árabe, já que esta é uma das populações mais presentes nas periferias francesas. Logo, é negada ao personagem uma importante referência conferida aos demais protagonistas do longa-metragem.

Conforme aponta Ginette Vincendeau (2005), Saïd possui uma preocupação com a própria imagem, o que o leva a usar marcas como *Sergio Tacchini* e *Lacoste*, que eram cultuadas, à época, por jovens moradores das *banlieues* francesas, mesmo que estes não fossem o público-alvo das empresas responsáveis por produzi-las. Ao contrário de Vinz, a energia imprimida pelo ator ao seu personagem não resulta em agressividade. As suas tentativas de impor uma autoridade, como quando manda sua irmã voltar para a escola ou quando exige o dinheiro de Astérix, nunca são levadas a sério. Do mesmo modo, os seus amigos não acreditam que ele tenha uma vida sexual ativa, apesar de Saïd se gabar disso em várias partes do filme. No entanto, o personagem de Saïd Taghmaoui funciona como principal elo entre os outros dois protagonistas, que possuem personalidades mais fortes e que, portanto, tendem a se chocar ao longo da narrativa.

Tudo aquilo que diz respeito ao personagem de Hubert Koundé, por fim, celebra a sua negritude, o que, certamente, nos remete ao primeiro curta de Mathieu Kassovitz, *Fierrot le pou*. Em seu quarto, por exemplo, existe uma grande quantidade de imagens de atletas negros famosos, em especial boxeadores, esporte ao qual se dedica, como é o

caso de Muhammad Ali. Dessa forma, a destruição do local onde treinava, em razão dos motins que ocorreram na noite anterior, simboliza um ataque contra suas ambições de se tornar um grande profissional, como seus ídolos. As suas roupas acabam por corroborar a figura do atleta, haja vista, por exemplo, o uso de calças militares pelo personagem no filme. No tocante à relação com a própria família, apesar de não ter ajudado a sua irmã com um exercício de matemática, foi extremamente gentil com sua própria mãe, tendo, inclusive, contribuído para as despesas domésticas.

É importante notar, porém, que mesmo conseguindo controlar sua agressividade durante boa parte da narrativa, Hubert escolhe, deliberadamente, se valer da violência na cena final. Após Vinz ter lhe confiado a arma que encontrou na noite anterior, acaba sendo morto por um policial, acidentalmente. O lutador, rapidamente, aciona o revólver, que estava em sua posse, apontando para a cabeça do policial responsável pelo ato. Aqui o uso da violência parece tornar-se razoável, já que tem como propulsor o personagem de Hubert Koundé, e não o de Vincent Cassel. A impressão que fica para o espectador durante a última cena de *La Haine* é que a violência, tão combatida, deve ser vista como algo, por vezes, inevitável.

### 3.2.3 – Um homem com uma câmera

*La Haine* começa com a imagem de um jovem, visto de costas, em frente a uma linha de policiais. Com raiva, ele diz: “You are nothing but assassins. It is easy for you, you have weapons. We only have stones”<sup>119</sup>. A sua aparência e o seu sotaque fazem com que ele seja reconhecido como habitante da *banlieue*. As imagens, que, provavelmente, foram realizadas para o próprio filme, em virtude do som sincrônico, são extremamente granuladas. Não há música. Em seguida, uma tela preta dá início aos créditos. Uma voz masculina que, posteriormente, identificamos como sendo do ator Hubert Koundé, faz alusão à história de um homem que cai do 50º andar de um prédio. Na tela, por sua vez, a Terra explode em chamas após ser atingida por uma bomba de fabricação caseira. Tais imagens, conforme assinalamos anteriormente, foram realizadas em cores, mas, quando do lançamento do VHS, por decisão do diretor, foram passadas para preto e branco. Nestes poucos segundos, várias possibilidades temáticas podem ser levantadas:

---

<sup>119</sup> Tradução: Vocês são assassinos. É fácil para vocês, vocês têm armas. Nós temos apenas pedras.

confronto entre os jovens e a polícia, violência e periferias, a noção de que esta situação é global e que acarretará, cedo ou tarde, em uma explosão. Imediatamente depois, nos deparamos com uma série de imagens, sobrepostas pelos créditos, exemplificativas dos conflitos entre a polícia francesa e a população oriunda das periferias, em especial, os jovens. Como trilha, a canção *Burnin' and Lootin'*, de Bob Marley, que dialoga sobremaneira com os eventos mostrados no momento. O cantor jamaicano, em sua icônica canção, questiona: “How many rivers do we have to cross, before we can talk to the boss?”<sup>120</sup> e avisa, a seguir, que “we gonna be burnin' and a-lootin' tonight”<sup>121</sup>.

A sequência inicial do filme dura cinco minutos e oito segundos. Para montá-la, o diretor Mathieu Kassovitz afirmou, em entrevista veiculada nos extras do DVD, que assistiu a dezenas de horas de material, compostas, principalmente, de imagens oriundas de noticiários. Em um primeiro momento, nos deparamos com uma imagem “borrada” de um carro sendo tomado pelo fogo. É possível notar, neste plano de apenas quatro segundos de duração, a presença de manifestantes e policiais, ainda que se desloquem de maneira extremamente rápida. A partir daí, as imagens que compõem a abertura de *La Haine* acabam se estruturando de maneira clara e podem vir a ser divididas em torno de três seções. A primeira delas alterna imagens de policiais reforçando a segurança dos seus veículos com jovens que se manifestam, inicialmente, de maneira tranquila. Toda a aparente calma, porém, acaba por culminar em saques, possivelmente, de um banco, o que gera o confronto entre os dois grupos. Na segunda seção, são feitas as referências aos dois casos que influenciaram o diretor Mathieu Kassovitz quando da realização do filme, as mortes de Malik Oussekine e Makome M`Bowole. Os dois casos, separados por um período de sete anos, são colocados lado a lado na sequência inicial da obra.

Enquanto a primeira e a segunda parte contém imagens de Paris feitas durante o dia, a terceira se estrutura, pelo contrário, em torno de imagens da *banlieue* gravadas no período noturno, começando pela queima de um *shopping center*. A violência praticada pelos manifestantes é mais intensa, sugerindo, talvez subliminarmente, uma retaliação à ação da polícia francesa nas partes anteriores e/ou que a *banlieue* é muito mais perigosa do que o centro. Embora a ordem geográfica seja invertida (em primeiro lugar Paris, só depois a *banlieue*), a mudança temporal, do dia para a noite, prefigura o filme por vir. Nesta última parte, a intensidade do som da canção de Bob Marley diminui e ruídos die-

<sup>120</sup> Tradução: Quantos rios nós temos que atravessar antes que possamos falar com o chefe?

<sup>121</sup> Tradução: Nós iremos queimar e saquear esta noite.

géticos começam a ser ouvidos, como, por exemplo, jovens gritando e quebrando vidros. A voz de uma apresentadora de telejornal comenta sobre os motins ocorridos na noite anterior em virtude da situação envolvendo o jovem Abdel, amigo do trio central. Após isso, deixamos de ouvir apenas a voz para vermos a própria jornalista na bancada do programa comentando os fatos. Uma foto do rapaz é mostrada e é informado que ele se encontra em estado grave no hospital. As imagens veiculadas até o momento no filme acabam sendo identificadas como oriundas de noticiários quando a televisão, que exibia os desdobramentos do incidente envolvendo Abdel, é desligada, encerrando a sequência inicial de *La Haine*.

Realizar um filme em preto e branco, no ano de 1995, é uma declaração. Desde que a cor se tornou, na década de 1960, onipresente no cinema norte-americano, como postula Richard Misek (2010), são poucos os cineastas que ainda se utilizam do preto e branco em suas obras. Exemplos famosos incluem Woody Allen, em *Manhattan* (1979) e *Celebrity* (*Celebridades*, 1998), Spike Lee, em *She`s gotta have it* (*Ela quer tudo*, 1986) e Martin Scorsese, em *Raging Bull* (*Touro Indomável*, 1980). Por sua vez, várias justificativas foram apresentadas para esta escolha. Scorsese, por exemplo, argumentou que o preto e branco tornava o sangue, na sua obra, algo menos perturbador (TAUBIN, 2000 *apud* VINCENDEAU, 2005).

Segundo Victor Perkins (1972), para o estabelecimento de uma concepção ideal de cinema, tanto o som quanto as cores deveriam ser naturais. Assim, não soaria realista o uso do preto e branco. Na verdade, tal é a distância percebida entre a naturalidade e a utilização do preto e branco que o Dogma 95, movimento cinematográfico lançado em Copenhague, na Dinamarca, por, entre outros, Thomas Vinterberg e Lars von Trier, que visava resgatar o cinema feito antes da exploração industrial, segundo o modo utilizado em Hollywood, o proibiu. A regra número 4 do Manifesto Dogma, que, aliás, apareceu no mesmo ano do lançamento de *La Haine*, afirma que “o filme deve ser em cores”. De acordo com Richard Kelly (2000), o preto e branco, para os integrantes do Dogma 95, se configuraria como uma indulgência. No entanto, o seu uso no filme francês funciona como uma homenagem às citadas obras de Spike Lee e Martin Scorsese, admiradas por Mathieu Kassovitz, conforme se pode extrair de entrevistas concedidas. Assim como em tais longas, o uso do preto e branco em *La Haine* intenciona evidenciar a coloração da pele dos protagonistas, em especial Hubert. Em sua primeira cena no longa-metragem, este aparece treinando boxe. Claramente, um óleo foi passado em sua pele para refletir a luz – uma prática comum para superar o problema da menor refração da luz em peles

negras, como assinala Richard Dyer (1997). É possível constatar outras funções do uso do preto e branco. A primeira delas, conforme aponta Mathieu Kassovitz nos extras do DVD, é a de distinguir *La Haine* de outros filmes atrelados ao universo da *banlieue*, que são todos em cores praticamente<sup>122</sup>. Além disso, o uso do preto e branco, em *La Haine*, acaba por denotar um tom mais realista a obra, haja vista a sua utilização corrente em produções que exalavam tal característica. Como exemplos, podemos citar os filmes de arquivo, cinejornais e longas-metragens oriundos do neorrealismo italiano e da *Nouvelle Vague*. Por fim, por meio da sua utilização, o diretor reforça a falta de esperança diante de várias situações, o que acaba por evidenciar a figura do conflito.

Junto com o uso do preto e branco, uma característica marcante em *La Haine* diz respeito à mobilidade da câmera combinada com o uso de planos longos. De acordo com minhas contas, o filme é feito de 352 planos. Com duração total de 87 minutos, a duração média de cada plano (*average shot length*, na sigla em inglês), excluindo toda a sequência inicial é de aproximadamente 15 segundos (14,95 segundos para ser mais exato). Caso incluíssemos a abertura, esse número cairia para 13,75 segundos. Se esses valores não são incomuns para os filmes franceses, são notavelmente elevados quando comparados aos norte-americanos cujos números, segundo David Bordwell (2002), em média, ficam entre 3 e 6 segundos. Em *La Haine*, porém, o valor médio de 15 segundos traz enormes diferenças: o longa-metragem de Mathieu Kassovitz alterna planos longos, alguns inclusive que duram mais do que um minuto, com outros de curta duração. Nós podemos apontar, como exemplos, as cenas de ação, que se valem de rápidos cortes: a discussão entre os protagonistas e os jornalistas (38 segundos em 9 planos: duração média de 4,2 segundos), o roubo do carro (2 minutos e 22 segundos em 24 planos: duração média de 5,9 segundos) e a morte dos guardas de trânsito (28 segundos para 14 planos: duração média de 2 segundos).

Na entrevista concedida a Michel Ciment e Noël Herpe (1999), o diretor também comenta sobre as diferenças das gravações na *banlieue* e em Paris. “The idea – though it’s hard to bring off – was that on the estate we should use short lenses, to fix people against background, and then much longer lenses in Paris, to detach them and really have them stand out” (CIMENT; HERPE, 1999, p.188)<sup>123</sup>. Mathieu Kassovitz também fez um pedido para o responsável pela fotografia, Pierre Aïm. “The Paris shots should

<sup>122</sup> Uma das exceções mais notáveis é *État des lieux* (Jean-François Richet, 1995).

<sup>123</sup> Tradução: A ideia – embora seja difícil de levar a cabo – era que nas cenas da *banlieue* nós usaríamos lentes curtas, para fixar as pessoas contra o fundo, e então lentes longas em Paris, para destacá-las.

be more grainy” (CIMENT; HERPE, 1999, p.191)<sup>124</sup>. A granulação confere, por sua vez, realismo ao filme. Um dos motivos pelos quais esta diferença no tratamento é menos perceptível do que as intenções do diretor de *La Haine* diz respeito ao fato de que há mais cenas internas em Paris e que praticamente todas elas ocorrem durante a noite.

É notável, também, a maior proporção de planos longos, na primeira parte do filme, passada na *banlieue*, do que na segunda, na capital francesa. Há, naquela, 18 planos de mais de 45 segundos, contra 8 nesta. No tocante aos planos de mais de um minuto, há 10 na primeira metade e apenas um na segunda. Na entrevista veiculada nos extras do DVD, Mathieu Kassovitz diz, de uma maneira pouco convincente, que possui uma preferência, pelos planos de longa duração, por não gostar de editar. A razão mais provável para isso, todavia, é o fato de que gosta de reunir seus atores em um mesmo plano (RÉMY, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005).

Já o plano-sequência mais marcante, em *La Haine*, é aquele no qual seguimos o trio protagonista desbravando a periferia (00:12:20 – 00:14:14). Dentre todos, é o que possui a maior duração, com 1 minuto e 54 segundos, e que abarca a mais significativa extensão espacial. A câmera começa atrás de três policiais, que caminham em direção a Vinz, Said e Hubert. A semelhança numérica evidencia as diferenças: a uniformização e o anonimato dos policiais, cujos rostos não vemos, são contrastadas, pela câmera, com a diversidade demarcada pelos três amigos. Em seguida, ela deixa de escoltar os oficiais para tomar o rumo dos protagonistas, seguindo-os entre os prédios. Quando chegam a uma pequena praça, os jovens param a caminhada para tentar identificar o barulho feito por uma motocicleta. A câmera, por sua vez, circula-os em *close-up*. Eles recomeçam a andar, passam por alguns rapazes, que somente cumprimentam Vinz, e, finalmente, chegam a um local aberto, no qual Hubert se separa do grupo para atender um cliente a quem vende drogas. É interessante notar que enquanto em primeiro plano os jovens apertam as mãos, simbolizando a troca de drogas por dinheiro, um mural ao fundo reproduz a famosa imagem pintada por Michelangelo na Capela Sistina. Por fim, Vinz, Said e Hubert se reúnem novamente e entram em um edifício.

A próxima cena, que mostra os jovens já no terraço do prédio, é composta por 11 planos, sendo que três deles possuem mais de um minuto de duração. No local, acontece um encontro, regado a churrasco e música, com muitos amigos do trio protagonista, o que transmite aos espectadores o dinamismo envolvido nas relações daquele grupo, que

---

<sup>124</sup> Tradução: Os planos de Paris deveriam ser mais granulados.

possui o domínio do espaço. Isso é simbolizado pela posição elevada e pela visibilidade do que ocorre ao redor do prédio. Mas, tal domínio dura pouco, haja vista que a reunião é interrompida pela chegada da polícia, que os expulsam de lá. Em contrapartida, em Paris, a câmera os mostra cerceados pela arquitetura. Podemos citar como exemplos disso as cenas na Gare Saint-Lazare, na galeria de arte e na delegacia de polícia. Isso acaba enfatizando o fato de que eles não pertencem àquele local.

Dois outros conjuntos visíveis de planos longos são aqueles que retratam Vinz e Hubert em suas casas. A cena na residência do jovem judeu, exibida na sequência 2, é formada por três planos: um em torno de seu quarto (46 segundos), um com o resto da família (35 segundos) e um dele falando consigo diante do espelho (31 segundos). Já em relação a Hubert, a cena, exibida na sequência 7, é formada por dois planos: o primeiro o acompanha entrando em casa e indo até a cozinha conversar com a sua mãe (1 minuto e 3 segundos) e o segundo ocorre em torno da mesa de jantar (1 minuto e 3 segundos). Em ambos os casos, a duração dos planos ajuda a estabelecer as relações entre os personagens e o ambiente que os rodeia, caótico no caso de Vinz e calmo para Hubert.

O trabalho de câmera, especialmente na primeira metade do filme, é reforçado por efeitos interessantes, que contribuem, por sua vez, para o estabelecimento de uma imagem jovem e dinâmica em *La Haine*, reforçando o talento de Mathieu Kassovitz. Os efeitos podem ser divididos em quatro categorias. A primeira delas diz respeito ao uso de superfícies reflexivas em locações confinadas. A cena na qual o personagem de Vincent Cassel imita, em frente ao espelho, Robert de Niro em *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), segundo a entrevista do diretor veiculada nos extras do DVD, foi realizada sem um espelho. Para evitar que, em um local tão pequeno, a câmera refletisse no mesmo, um dublê de corpo de Vincent Cassel foi utilizado, de costas. Na medida em que a câmera se aproxima do “espelho”, o dublê se abaixa e desaparece. A impressão que fica é que o jovem se olha na superfície reflexiva. No entanto, neste momento, ele olha diretamente para a câmera. Outra cena notável que envolve a utilização de tais elementos é a que ocorre no banheiro do café. Nesta, a reflexão causada pela presença de muitos espelhos acaba por ampliar o espaço visível, produzindo uma sensação de desorientação. A tela é decomposta através das divisões que existem entre os espelhos, dando a impressão de que os protagonistas estão isolados uns dos outros, enquanto, na realidade, eles estão fisicamente muito perto. Em um dos planos, no qual a câmera aponta para um dos espelhos existentes no ambiente, ocorre um efeito interessante: os personagens parecem olhar diretamente para a câmera, mas, pelo contrário, não fazem isso. Além

disso, eles parecem olhar em direções opostas, para longe uns dos outros, quando, na realidade, eles estão se enfrentando. Estas duas cenas ilustram, claramente, a habilidade de Mathieu Kassovitz e Pierre Aïm na exploração de superfícies reflexivas em locais confinados.

A segunda categoria diz respeito às imagens incoerentes ou chocantes que foram inseridas na narrativa, sem nenhum indicativo de que elas fariam parte de um universo diegético. Podemos citar como exemplos de imagens incoerentes a vaca andando pelas ruas da *banlieue*, que é vista tanto por Vinz quanto pelos espectadores do filme, mas não por Saïd, além da música judaica dançada pelo personagem de Vincent Cassel logo no começo do filme. Por outro lado, como imagem chocante, o disparo efetuado contra dois guardas de trânsito pelo próprio Vinz, que, em um primeiro momento, desconcerta. É interessante notar que todas estas situações privilegiam apenas um dos personagens, o que ajuda no processo de construção da sua subjetividade.

A terceira categoria engloba os posicionamentos de câmera. Ao longo do filme, há, certamente, muitos desses momentos. O primeiro exemplo diz respeito ao *travelling* lateral na linha de carros da polícia, que abre o filme após a montagem inicial. O plano começa a partir do ponto de vista de Saïd, atrás de sua cabeça. O personagem se encontra em frente à linha de policiais. A câmera o perde para, logo em seguida, depois do *travelling*, encontrá-lo, surpreendentemente, atrás do carro da polícia, pichando-o. Dessa forma, Saïd é tanto um observador quanto um participante. É uma posição, por meio dele, atribuída ao espectador do filme. Outro exemplo interessante ocorre durante a sequência 11. Após saírem do apartamento de Astérix, os jovens descem as escadas do prédio. A câmera, voltada para o meio da escada, realiza uma panorâmica, em sentido contrário ao do movimento dos protagonistas, o que cria um efeito muito estonteante. Por fim, o exemplo mais famoso diz respeito ao plano do helicóptero sobre a *banlieue*, que acompanha a música do DJ. Para realizar tal plano, o diretor, conforme entrevista veiculada nos extras do DVD, se valeu de uma equipe belga especializada em fazer imagens de aeronaves voando baixo, embora, mesmo assim, tenha sido um plano bem trabalhoso. Com duração de 46 segundos, o plano acabou por produzir um efeito onírico, dando a ligeira impressão de que estamos flutuando sem firmeza sobre as ruas da periferia, como a música do DJ.

A quarta categoria abarca os truques de câmera. O mais memorável de todos eles envolve a utilização do *zoom* na cena em que os protagonistas conversam no terraço da estação de trem Montparnasse, após chegarem a Paris. A impressão que fica é que, por

meio dele, o diretor evidencia que os jovens estão completamente deslocados naquele ambiente. Outra cena notável é a que ocorre do lado de fora da boate. Nesta, o rosto de Vinz é mostrado em *close-up* à esquerda, enquanto a fantasiosa morte do segurança à direita. Ambos foram filmados em um único plano. No entanto, o efeito obtido a partir do contraste de luzes, conforme entrevista concedida pelo diretor no DVD, sugere dois espaços distintos em um mesmo quadro.

Após essa breve análise, podemos notar que, quando observados em conjunto, os efeitos se integram de maneira satisfatória ao restante da *mise en scène*. Para além deles, é importante destacar a utilização de outros elementos na obra de Mathieu Kassovitz, a saber, o som e a música. Durante a entrevista concedida a Michel Ciment e a Noël Herpe (1999), o diretor afirma que “the estate is done in stereo whereas Paris is all in mono” (CIMENT; HERPE, 1999, p.188)<sup>125</sup>. Além disso, o realizador também comenta que seu objetivo ao abrigar uma maior densidade de sons nas cenas rodadas na *banlieue*, nas quais camadas de vozes, ruídos e músicas de fundo circundam os diálogos, era o de produzir um ambiente extremamente naturalista (CIMENT; HERPE, 1999, p.192).

Há tão pouca música em *La Haine* que o CD contendo a trilha sonora do filme é metade composto por músicas de *Métisse*. Na realidade, existem apenas seis momentos em toda a obra nos quais a música é utilizada mais do que como pano de fundo. Durante a montagem inicial, conforme já apontamos anteriormente, *Burnin´and Lootin´*, de Bob Marley, dá as dimensões dos conflitos que, usualmente, ocorrem nas periferias. Após, a cena na qual o personagem de Vincent Cassel dança uma música de origem judaica. Em seguida, *That Loving Feeling*, de Isaac Hayes, toca em uma cena na qual o personagem Hubert está fumando. O DJ, por sua vez, nos presenteia com um *sampling* de rap e do clássico da cantora francesa Edith Piaf, *Je ne regrette rien*. Durante o *break-dancing*, a música é *Outstanding*, da The Gap Band. Por fim, a canção que toca na BMW se chama *Mon esprit part en couilles*, da banda Expression Direkt. É possível notar, a partir disso, que, em *La Haine*, a música não é onipresente na trilha sonora, como em muitas outras produções contemporâneas.

Além do mais, em entrevista concedida a Michel Ciment e Noël Herpe (1999), o diretor comenta que sempre evitou, nas suas obras, o uso clássico das canções como um reforço emocional. Em *La Haine*, por sua vez, a música possui uma importante função de identificação cultural. Todas as canções, com exceção de *Mon esprit part en couilles*,

---

<sup>125</sup> Tradução: As cenas na periferia foram feitas em estéreo, enquanto em Paris em mono.

são ouvidas durante a primeira metade do filme, passada na *banlieue*, conectando, logo, o espaço da periferia a um tipo específico de música. De acordo com a *Time Magazine*, “France produces and consumes more rap music than any other country after the U.S.A. (...) Hip hop accounts for between 15% and 20% of french record sales” (QUESNE, 2000, *apud* ORLANDO, 2003)<sup>126</sup>. Segundo a autora Valérie Orlando (2003), a maior parte das pessoas que consomem esse tipo de música na França são os jovens que habitam as periferias, na medida em que “rap and hip hop challenge the establishment, subvert the norm and seek to establish a new social order that is more equitable for all concerned” (ORLANDO, 2003, p. 401-402)<sup>127</sup>. Dessa forma, a ideia de embate perpassada por esse tipo de música dialoga, sobremaneira, com a proposta da produção de Mathieu Kassovitz e com o movimento cinematográfico no qual ele se insere.

### 3.3 – Das discussões sociopolíticas

#### 3.3.1 – Representações étnico-raciais e de gênero

Durante a recepção de *La Haine* ao redor do mundo, uma das acusações sofridas pelo longa-metragem foi a de tentar suavizar a realidade do racismo em um país como a França, haja vista que, para muitos, a harmonia demonstrada pelo trio de protagonistas, cada um proveniente de uma etnia, era inimaginável. No tocante a tal ponto, porém, não restam dúvidas. O filme de Mathieu Kassovitz é, claramente, antirracista. Para o diretor, por exemplo, o brutal interrogatório policial ao qual Hubert e Saïd foram submetidos no longa tem a intenção de transmitir o que aconteceu à Makome M’Bowole (RÉMY, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005). Por estarem portando um pouco de haxixe, os dois jovens são detidos por policiais locais e, em seguida, de maneira desproporcional, são, por eles, brutalmente maltratados, enquanto um oficial novato assiste a tudo passivamente, ainda que a sua expressão corporal indique que ele não concorda com a tortura praticada pelos seus pares, esta acompanhada por uma série de insultos racistas e sexistas.

---

<sup>126</sup> Tradução: A França, depois dos Estados Unidos, é o país que mais produz e consome música rap no mundo (...) Hip hop representa entre 15% e 20% do total de gravações no país.

<sup>127</sup> Tradução: Rap e Hip hop desafiam o que se encontra estabelecido, subvertem a norma e procuram estabelecer uma nova ordem social que é mais equitativa para todos.

Momentos depois, a confusão envolvendo o trio central e o grupo de *skinheads*, por sua vez, acaba reiterando a postura antirracista da obra, haja vista que as agressões foram, inicialmente, dirigidas ao jovem árabe. Em uma passagem anterior, Saïd já havia observado que “um árabe em uma delegacia de polícia não dura duas horas”. Ao colocar uma frase como esta em sua boca, o filme articula não apenas o racismo na França, mas também a consciência de que os *beurs* representam um dos alvos especiais dele.

Ademais, apesar de cada protagonista possuir, ao redor do pescoço, um símbolo que se relaciona a sua religião, o filme não adentra nesse assunto. A única vez em que o tema aparece é quando a avó de Vinz o repreende por não ir à sinagoga com uma maior frequência. Dessa forma, apesar de algumas provocações trocadas entre o trio ao longo da obra, em tons mais humorísticos do que agressivos, a diversidade étnica existente ali não gera conflito, mas sim coesão, um elemento fundamental, de acordo com Kassovitz, para a representação de uma guerra urbana. Em uma entrevista, o diretor diz: “I chose people of three different ethnic groups because I did not want to make a film about Arabs against the police or blacks against the police, but about young people from the cité against the police” (INFOMATIN, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>128</sup>. É válido dizer, portanto, que o fato de ter sido escolhido um árabe, um negro e um judeu, etnias que são diariamente perseguidas pela polícia francesa e que sofrem racismo acaba por se configurar como algo exemplar. Dessa forma, todos eles são vistos como marginalizados pela sociedade francesa dominante constituída, por exemplo, pela polícia, pelos jornalistas representantes da mídia massiva ou pelos burgueses que frequentam a galeria de arte. Da mesma maneira, é interessante notar que a força policial é, por sua vez, etnicamente mista. O policial Samir (Karim Belkhadra), amigo do trio central, não representa o único agente não-branco. Os seus companheiros de trabalho, no hospital e na delegacia, incluem árabes e negros. Inclusive, um dos responsáveis pelos atos contra Hubert e Saïd era de origem *beur*. Com isso, uma mensagem fica bem clara: existe racismo na polícia e a sua violência é tanto institucionalizada quanto étnica.

Uma das teóricas que se posiciona na contramão da ideia de que *La Haine* é antirracista é Carrie Tarr (1997). Segundo ela, apesar das suas intenções positivas, o longa-metragem de Mathieu Kassovitz reforça sim uma agenda discriminatória, quando coloca o protagonista branco, Vinz, em uma posição de destaque frente aos demais. Conforme

---

<sup>128</sup> Tradução: Eu escolho pessoas de três grupos étnicos diferentes, porque eu não queria fazer um filme sobre árabes contra a polícia ou sobre negros contra a polícia, mas sim sobre jovens da periferia contra a polícia.

já mencionado anteriormente, o judeu possui uma caracterização mais rica do que Saïd e Hubert<sup>129</sup>. O fato de ter encontrado a arma perdida por um policial, um dos dispositivos do filme e que é mostrada, por ele, em intervalos freqüentes, o coloca em uma posição mais proeminente, inclusive nos cartazes de divulgação da obra, sempre ao centro. Por outro lado, um personagem como Saïd, embora transmita ao filme, com seu humor e ironia, uma contribuição significativa para o prazer do espectador, possui uma presença menos assertiva ao longo da narrativa. Mesmo que *La Haine* se inicie por meio do olhar de Saïd e seja ele o sobrevivente ao final, isso não lhe concede uma autoridade narrativa. No que diz respeito ao personagem Hubert, sua defesa pela não-violência e o seu desejo de progredir através do boxe acabam por não corroborar com o que acontece no clímax da narrativa. Afinal, ainda que possa também ser visto como vítima de toda a situação, ele usa o revólver por vontade própria. O final do filme, que tenta justificar a violência nas periferias francesas, pode ser visto, segundo Carrie Tarr (1997), como fortalecedor de estereótipos racistas, na medida em que o personagem branco é vítima da violência policial, embora seja ele o mais violento dentre os protagonistas, o árabe funciona como testemunha impotente dos acontecimentos, sem voz ativa, e o negro, não bastasse ser ele atrelado ao tráfico de drogas, é também o autor do crime que finaliza a narrativa. Ainda que se respeite a opinião da pesquisadora, pensar se o filme é, ou não, racista é reduzi-lo sobremaneira, na medida em que as situações expostas na narrativa são extremamente complexas e abarcam uma infinidade de fatores. É possível dizer que, apesar do diretor Mathieu Kassovitz trabalhar, ao longo da trama, com estereótipos, ele não tem a intenção de reforçá-los, mas sim de denunciar o *status quo* dos protagonistas, que são marginalizados.

No entanto, se, no filme de Mathieu Kassovitz, as representações étnicas são, de fato, complexas, o mesmo não pode ser observado nas de gênero. A ausência de figuras de autoridade pertencentes ao sexo masculino, em comum com muitos filmes inerentes ao movimento *beur* e ao *banlieue*, é impressionante. Os poucos homens mais velhos que aparecem, ao longo da narrativa, a saber, Nordine, o irmão de Saïd, Samir, o policial, e o bêbado que os ajuda na tentativa de roubar um carro são ineficazes para representar tal posição. Como aponta Roy Sttford (2000), além do senhor presente no banheiro de um café na cidade parisiense, “there is no parental / patriarchal figure who tells the youths

---

<sup>129</sup> As suas fantasias remetem a fatos extra-textuais, associados ao diretor, que, em várias entrevistas, disse que as alucinações com a vaca, por exemplo, eram um tributo a um avô anarquista. “*Mort aux vaches*” era um lema anarquista. As vacas eram os policiais.

how to behave” (STTAFORD, 2000, p.23)<sup>130</sup>. As chefes de família são do sexo feminino exclusivamente. Do mesmo modo, as representantes da sociedade também são mulheres como é o caso da apresentadora de televisão e da repórter que indaga o trio central. No entanto, isso não significa que os jovens ocupam o papel reservado aos pais ausentes, na medida em que parecem viver em uma eterna adolescência. São muitos os exemplos, ao longo do filme, da falta de potência do trio central. Nenhum deles, por exemplo, é capaz de dirigir um carro, o que faz com que o roubo de um veículo esteja fadado ao fracasso. Além disso, quando Saïd se gaba de ter uma vida sexual ativa, torna-se motivo de piada para os demais, pelo fato de estar mentindo. Isso fica comprovado quando horas depois ocorre um encontro desastroso com mulheres em uma galeria de arte, o que representa, por sua vez, tanto uma inépcia sexual, quanto social dos garotos.

Porém, apesar da ausência de figuras de autoridade, o trio de protagonistas está inserido em um contexto eminentemente masculino, que é reproduzido na linguagem que utilizam, nas músicas que escutam, nas roupas que vestem e pela violência que os cerca. Acerca desta última, a sequência de eventos em torno de Vinz, da ida ao cinema até a luta de boxe, assim como a cena da delegacia, constitui uma forte declaração sobre a agressiva cultura masculina que perpassa toda a narrativa. Logo, não é possível dizer que *La Haine* oferece uma crítica a esse mundo machista, na medida em que o filme se utiliza, em larga escala, desse universo para construir o seu espetáculo.

Um elemento que auxilia na fortificação de uma cultura masculina pautada pela violência é a ausência de personagens femininas capazes de fornecer perspectiva crítica sobre as obscenidades misóginas. Em *La Haine*, as mulheres raramente são observadas fora do ambiente doméstico. Neste, elas se dedicam a tarefas como cozinhar e costurar. Nas raras ocasiões em que aparecem em público (a irmã de Saïd no *break-dancing*, as mulheres presentes na galeria de arte, por exemplo), são alvos de agressões oriundas de personagens masculinos. Assim, é possível dizer que, no filme de Mathieu Kassovitz, a relação entre homens e mulheres é puramente biológica e que elas não se envolvem em nenhuma das questões sociais levantadas pela obra. É, portanto, surpreendente que uma autora como Elisabeth Mahoney (1997), após acusar filmes como *Falling Down* (*Um Dia de fúria*, Joel Schumacher, 1993) e *Night on Earth* (*Uma Noite sobre a terra*, Jim Jarmusch, 1991) de reforçarem estereótipos de gênero e raça, apesar das suas importâncias para a reconfiguração do espaço urbano, tenha elogiado *La Haine* pelo mesmo

---

<sup>130</sup> Tradução: Não há nenhuma figura parental / patriarcal para dizer aos jovens como se comportar.

motivo dos demais, mas ignorado completamente a misoginia, já que, segundo ela, o comportamento dos jovens seria esperado, pois eles vivem em um ambiente que potencializa tais condutas.

### 3.3.2 – A periferia: como transpor as suas fronteiras?

Em entrevista disponibilizada nos extras do DVD, Kassovitz é questionado sobre uma eventual atração por um ambiente como a *banlieue*. “No...it is more interesting to film because of the story. I prefer to speak of people in trouble rather than left-wing intellectuals in St-Germain-des-Prés”<sup>131</sup>. A partir dessa fala do diretor, é preciso pensar: que tipo de representação social um filme como *La Haine* oferece para as “pessoas com problemas” que vivem nas periferias?

Films and television programmes about the *banlieue* repeatedly converge on a narrow scenario of male youth violence and delinquency, and on a visual vocabulary structured by a contrast between cramped and dark spaces (cluttered apartments, cellars, staircases and tunnels), and anonymous, empty spaces, a no man`s land between the buildings (VIN-CENDEAU, 2005, p.67)<sup>132</sup>.

Em contraste com inúmeros outros filmes que tinham como foco a relação entre a periferia e o centro, o projeto envolvendo Chanteloup-les-Vignes, local escolhido para as gravações, era diferenciado, pelo fato da região ser composta por pequenos blocos de apartamentos, parques infantis e praças com árvores plantadas. Há relativamente poucos espaços vazios. As duas exceções são o que parece ser um estacionamento, situado em frente ao prédio no qual o ginásio destruído de Hubert está localizado, conforme a sequência 2 do longa-metragem, e toda a área ao redor do trio protagonista enquanto eles ouvem a história de um garoto, durante a sequência 4.

---

<sup>131</sup> Tradução: Não...é mais interessante para filmar por conta da história. Eu prefiro falar para pessoas que estejam com problemas do que para intelectuais de esquerda em St-Germain-des-Prés (bairro de Paris).

<sup>132</sup> Tradução: Filmes e programas de televisão sobre a periferia convergem repetidamente em um cenário limitado pela violência juvenil masculina e pela delinquência, e com um vocabulário visual estruturado por um contraste entre espaços apertados e escuros (apartamentos desordenados, adegas, escadas e túneis) e espaços vazios anônimos, uma terra de ninguém entre os prédios.

Por outro lado, em relação a outras obras com temáticas semelhantes, como *Raiï* e também *Hexagone*, falta, à *La Haine*, de acordo com Ginette Vincendeau (2005), uma profundidade social. Dessa forma, no filme de Kassovitz, ao contrário dos demais, não há planos que evidenciem as fronteiras entre a periferia e o restante do mundo. Ela se mostra, por sua vez, como um mundo fechado em torno de si, com poucos espaços de interação social apresentados aos espectadores. Vinz, Saïd e Hubert nunca se encontram em cafés, restaurantes ou bares, por exemplo. Eles não pertencem a uma escola, grupo ou a um local de trabalho. A única representação de “emprego” ao longo da narrativa é o pequeno comércio de drogas comandado por Hubert, com o qual arruma dinheiro para ajudar a sua família. Aliás, sobre a questão envolvendo o uso de drogas, em entrevista contida nos extras do DVD, o diretor Mathieu Kassovitz afirma que sua intenção inicial era mostrar como se dava o consumo de haxixe entre os jovens da *banlieue*, na medida em que “in the street they smoke a lot and this is never shown in French cinema”<sup>133</sup>. No entanto, ele gasta muito pouco tempo para abordar a questão. Há um breve plano de Hubert fumando, no qual é possível ver seringas no chão, na sequência 4, logo após um jovem contar uma história envolvendo um ator famoso. No entanto, o filme não mapeia os efeitos prejudiciais do uso de drogas, por exemplo, em nenhum momento.

A falta de profundidade social, no filme, é, por sua vez, concebida precisamente para ressaltar o vazio no qual os jovens estão inseridos. De acordo com Olivier Mongin (1995), *La Haine* situa os seus protagonistas em um ambiente para além de qualquer identidade possível, seja política ou cultural, pessoal ou coletiva. A ideia é confirmada pelo fato da exclusão ser um dos principais motes do filme, presente em várias cenas. “Estamos trancados por fora”, avalia Saïd, depois que um motorista de táxi se recusa a levá-los para casa, por acreditar que o cartão de crédito dos rapazes era de fato roubado. Ademais, o trio central está constantemente sendo jogado para fora dos lugares como ocorre no hospital, no apartamento de Astérix, na boate e na galeria de arte, por exemplo. Em uma cena, ao tentarem adentrar a força o prédio onde reside Astérix, a *conciierge*, de maneira incisiva, diz: “Vocês acham que o mundo pertence a vocês?”, antecipando, logo, a amarga ironia da modificação no pôster, de “The World is Yours”<sup>134</sup> para “The World is Ours”<sup>135</sup>.

<sup>133</sup> Tradução: Nas ruas eles fumam muito e isso nunca foi mostrado no cinema francês.

<sup>134</sup> Tradução: O mundo é de vocês.

<sup>135</sup> Tradução: O mundo é nosso.

### 3.3.3 – A violência e o olhar da mídia

Uma das principais questões levantadas pelo longa de Mathieu Kassovitz refere-se à construção de uma imagem negativa das periferias pela mídia massiva francesa. Em uma das principais cenas do filme, uma equipe de televisão tenta conversar com o trio central a respeito de uma eventual participação nos motins ocorridos na noite anterior, como se os responsáveis pelos atos de vandalismo tivessem sido eles. Quando Hubert, de maneira furiosa, assinala que a região onde moravam “não era Thoiry”, ou seja, um zoológico perto de Paris no qual as pessoas viam os animais de dentro de um veículo, em uma referência clara ao que os jornalistas faziam com eles ali naquele momento, o boxeador também deseja reforçar a necessidade que a mídia possui ao atrelar elementos como a violência e a delinquência juvenil a um lugar como a periferia. Dessa maneira, “this also enables the film to reflect on the place that violence occupies in contemporary media, especially when it comes to *banlieue*, a reflection that shows both understanding of a social issue and an ambiguous relation to it” (VINCENDEAU, 2005, p.70)<sup>136</sup>.

Em sua análise, o teórico Adrian Fielder (2001) argumenta que “the hostility to the television journalists express both a consciousness of their confinement within the space delimited by the eye of the camera, and a desire to escape the scrutiny of this reifying gaze” (FIELDER, 2001, p.274)<sup>137</sup>. Apesar disso constituir uma verdade, o filme também registra o fato de que a representação da violência lisonjeia o narcisismo de alguns dos personagens, especialmente Vinz. O jovem judeu está obcecado em assistir as imagens dos motins na televisão e, ao mesmo tempo, irritado porque um amigo dele foi pego por uma câmera, ao invés dele próprio. Conforme aponta uma fala do grupo de rap IAM,

The use of violence among the young is a concrete reality, not a myth. There are guns everywhere. And that is in part because of the stupid stereotypes carried by American films. Yet violence constitutes the surest and most efficient way to

---

<sup>136</sup> Tradução: Isso também permite com que o filme reflita sobre o lugar que ocupa a violência nos meios de comunicação contemporâneos, especialmente quando se trata da periferia, uma reflexão que mostra tanto a compreensão de uma questão social quanto uma relação ambígua.

<sup>137</sup> Tradução: A hostilidade para com os jornalistas de televisão expressa tanto uma consciência de seu confinamento dentro do espaço delimitado pelo olho da câmera quanto um desejo de escapar deste olhar.

be noticed, to come out of the crowd (LES INROCKUP-TIBLES, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>138</sup>.

Tal argumento pode ser aplicado aos personagens de *La Haine*. Não é por acaso que Vinz, o mais agressivo do trio protagonista, é a estrela do filme, contribuindo para o seu sucesso no mundo inteiro. Michael Medved (1996) argumentou, por sua vez, que o cinema dominante favorece o material violento, mesmo que os filmes de maior sucesso de bilheteria sejam “filmes para a família”. Como ele observa, em 1994, por exemplo, a produção *The Lion King* (*O Rei leão*, Roger Allers e Rob Minkoff, 1994) fez três vezes mais dinheiro do que *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction: tempo de violência*, Quentin Tarantino, 1994), mas é o último que atraiu a maior atenção, em especial da crítica especializada. O valor de uma obra como *La Haine* (assim como a de *Pulp Fiction*) não pode ser reduzida à sua violência, mesmo que, sem dúvidas, tenha sido esta um elemento que ajudou a catalisar o seu sucesso ao redor do mundo. Sobre tal componente, é importante ressaltar, do mesmo modo, que o tratamento conferido a ela no filme de Mathieu Kassovitz difere sobremaneira de obras que certamente inspiraram o diretor, como é o caso das realizadas por Spike Lee, nas quais imagens chocantes de sangue e muitos corpos despedaçados representam o efeito da agressividade em uma comunidade. Como exemplo, podemos citar o que acontece na última cena do filme do diretor francês, quando há tão apenas uma sugestão da violência, ao invés de sua representação. Com a câmera em Saïd, ouvimos só o barulho do disparo de uma arma e não o resultado provocado pelo ato, o que, entretanto, não deixa de chocar o espectador.

### 3.3.4 – Para além do Hexágono: as influências norte-americanas

Outra razão para o sucesso do longa-metragem de Mathieu Kassovitz, opondo-se à grande maioria dos filmes franceses, lançados naquele ano de 1995, que tinham como intenção abordar a *banlieue*, foi que ele aproveitou uma questão local para expor modos internacionais de representação<sup>139</sup>. Assim, são feitas inúmeras alusões à cultura norte-

<sup>138</sup> Tradução: O uso da violência entre os jovens é uma realidade concreta, não um mito. Há armas em todo lugar. E isso se dá em parte por causa dos estúpidos estereótipos transportados por filmes americanos já que a violência constitui o meio mais seguro e eficiente de ser notado, de sair do meio da multidão.

<sup>139</sup> Aqui, a expressão “modo de representação” (BURCH, 1983) ou “modo de prática cinematográfica” (BORDWELL, 1985) pertence especificamente ao vocabulário dos críticos e teóricos “neoforalistas”.

americana, por exemplo, através das roupas usadas pelo trio de protagonistas, da música consumida por eles e das referências cinematográficas. Karen Alexander (1995) vê a importação da cultura norte-americana como uma despolitização. Já Carrie Tarr (1997), por sua vez, questiona a legitimidade que o diretor teria para se apropriar da cultura negra dos Estados Unidos, em virtude da sua origem branca e burguesa. Porém, a exploração, por *La Haine*, de tal seara é muito precisa politicamente, ao mostrar até que ponto a cultura norte-americana penetrou na realidade dos jovens franceses, em especial aqueles oriundos de periferias. Podemos citar, como exemplo, a influência do *rap* e do *hip hop*, conforme demonstrado ao longo da narrativa. Apesar das conhecidas lutas, por intelectuais do país europeu, para afirmar que a cultura francesa se configura como uma exceção em face da invasão dos Estados Unidos, ela é cada vez mais americanizada, principalmente quando se observa a cultura proveniente das classes trabalhadoras.

Quando começou a se profissionalizar, as principais referências do diretor eram todas provenientes do cinema norte-americano, a saber, Spielberg, Scorsese, Tarantino, De Palma e Lee. Logo, *La Haine* faz referências a um número significativo de obras dos realizadores citados. Por exemplo, a introdução dos três personagens principais alude aos do filme *Mean streets (Caminhos perigosos)*, Martin Scorsese, 1973), o qual é um dos longas preferidos de Kassovitz, de acordo com a entrevista concedida por ele a Michel Ciment e a Noël Herpe (1999), cujos nomes são sobrepostos sobre as suas imagens no início da obra. A homenagem, porém, foi filtrada de um outro filme, *Reservoir dogs (Cães de aluguel)*, Quentin Tarantino, 1992). Na entrevista acima, ele aponta: “I found it annoying in *Reservoir Dogs*. So I tried to do something different. It is a little joke” (CIMENT; HERPE, 1999, p.190)<sup>140</sup>. Certamente, há, entre os dois filmes, muitos outros paralelos, haja vista, por exemplo, que a agressividade dos protagonistas da obra de Scorsese lembra muito a que está latente em *Vinz e Saïd*. De acordo com Susan Morrison (1995), as semelhanças envolvem a “fluid camera, a reliance on idiosyncratic male actors, like De Niro and Keitel, a carefully selected and coded soundtrack and a near-

---

Um “modo de prática cinematográfica” é um conjunto de traços estilísticos apoiados em um modo de produção. É um sistema coerente que coloca em jogo instituições, procedimentos de trabalho, filmes, noções teóricas. Noel Burch define mais implicitamente um “modo de representação” como um sistema estável de formas fílmicas, tendo sua própria lógica e tendo perdurado durante certo tempo. Ambas as noções são bem próximas. Elas correspondem a uma tentativa de unir análise estilística a história do cinema. A definição de modos só pode se fazer em referência a história, a única suscetível de assegurar que determinado modo existiu com coerência e durante um período de tempo.

<sup>140</sup> Tradução: Eu achei chato em *Reservoir Dogs*. Então, eu tentei fazer algo diferente. É uma pequena brincadeira.

hysterical tension lying just beneath the surface, ready to erupt at any time” (MORRISON, 1995, p.46)<sup>141</sup>. Do mesmo modo como *Mean streets*, o exemplo mais elucidativo, diversos outros filmes possuem relações com o universo de *La Haine*.

Há, porém, diferenças importantes na maneira como Mathieu Kassovitz trabalha com a temática, os personagens e, especialmente, a violência, afastando os seus filmes de um modelo americano. Assim, as suas obras passam longe de serem vistas como uma imitação, mas sim uma reformulação que carrega marcas da tradição francesa. Uma das diferenças mais importantes, já pontuada no presente trabalho, se trata da maneira como a violência é representada ao longo da narrativa. Como assinala Olivier Seguret (1995), “where an American film would not have hesitated to spectacularise violence, Kassovitz on the contrary develops a *mise en scène* which while being admittedly speeded-up, is in the end very sober” (SEGURET 1995 *apud* VINCENDEAU 2005)<sup>142</sup>. De fato, como já discutido anteriormente, em *La Haine*, a violência real é mencionada e, por sua vez, é filtrada através de uma representação auto-reflexiva, ao invés de ser exposta diretamente – com a exceção da cena na delegacia, embora esta seja mediada pelo olhar do jovem policial. Apesar disso poder ser atribuído a um orçamento menor, tudo leva a crer que foi uma escolha estilística do diretor. Afinal, parece que o interesse do filme reside mais na violência coletiva, social e simbólica do que no indivíduo envolvido em várias brigas sangrentas.

É importante mencionar também o fato de que, ao longo da narrativa, Kassovitz faz com que o trio protagonista habite a sua própria cultura cinematográfica e visual, ao invés da deles. Por exemplo, na cena em que Vinz, diante do espelho do banheiro, imita o herói de *Taxi Driver*, interpretado por Robert de Niro. Por mais sucesso que a obra de Martin Scorsese tenha feito ao redor do mundo, seria mais provável que um jovem, no ano de 1995, procurasse lembrar Bruce Willis ou Arnold Schwarzenegger, atores mais consagrados à época. De forma semelhante, as discussões envolvendo *Pif* and *Hercule*, personagens de quadrinhos comunistas franceses, parecem fazer mais referência à época do diretor do que a dos protagonistas do longa-metragem. Essas discrepâncias, por sua vez, foram reconhecidas pelo próprio Mathieu Kassovitz na entrevista concedida por ele a Michel Ciment e Noël Herpe (1999).

---

<sup>141</sup> Tradução: uma câmera que flui, a dependência de atores masculinos com comportamentos peculiares, como De Niro e Keitel, uma trilha sonora cuidadosamente selecionada, e uma tensão quase histérica no ar, pronta para entrar em erupção a qualquer momento.

<sup>142</sup> Tradução: Enquanto um filme americano não teria hesitado em espetacularizar a violência, Kassovitz, pelo contrário, desenvolve uma *mise en scène* reconhecidamente acelerada, mas muito sóbria ao final.

É através de uma mistura tão hábil de influências americanas e francesas que um filme como *La Haine* alcançou significativo impacto internacional. Apesar dele manter uma conexão clara com uma situação social francesa, em termos narrativos, estilísticos e ideológicos, o diretor sai em busca de referências internacionais. Sua carreira posterior que o levou à Hollywood iria mostrar até que ponto ele dominava, de fato, os códigos do cinema de gênero norte-americano.

Dessa maneira, tendo discutido o aspecto transnacional em *La Haine*, é hora de trazer o filme de volta para o contexto francês. Para além de todas as influências norte-americanas, é importante notar que o governo francês, ao longo das décadas, não soube lidar com a crescente massa de excluídos que se acumulava em seu território, tendo ele fracassado na criação de políticas sociais e culturais de integração nacional, ao mesmo tempo em que se constata um crescimento exacerbado de políticos como Jean-Marie Le Pen que, ao presidir um partido como a Frente Nacional Libertadora, demonstra posição favorável à exclusão dessa parcela significativa da população. Logo, voltando ao filme, o trio protagonista sente o descaso por parte de quem os deveria apoiar, o que reforça a sua impotência e falta de esperança diante da situação. Para agravar, os jovens do longa-metragem não são engajados politicamente e não apresentam, de fato, uma consciência social acerca dos fatos que os rodeiam. Por exemplo, eles mostram zero compaixão por uma pedinte no metrô. Assim, a agressividade com a qual respondem à exclusão acaba por se tornar autodestrutiva, como podemos extrair das cenas finais da obra. Analisando muitas das críticas escritas sobre o longa-metragem de Kassovitz, é possível dizer que, para além de suas particularidades, elas se dividem em dois grandes grupos: aquelas que acreditam que o excesso de estilo empregado mina a sua autenticidade como catalisador de representações sociais, o que caminha na mesma direção do *jeune cinéma français*, e aquelas que pensam de maneira contrária, ao afirmar que as discussões ideológicas, por sua vez, se tornam mais interessantes, na busca por um cinema dito comprometido com o próprio tempo, que tanto faz falta atualmente.

### **3.4 – Da recepção da crítica e do público**

Em fevereiro de 1995, Mathieu Kassovitz apresentou o filme, pela primeira vez, ao elenco e à equipe técnica. Um mês depois, começaram a ser realizadas exibições para a imprensa, que se mostrou bastante entusiasmada com o resultado final. Gilles Jacob, à

época o diretor do festival de Cannes, queria, por sua vez, que o longa-metragem fizesse parte da mostra *Un certain regard*, mas Lazennec fez pressão para que *La Haine* viesse a integrar a seleção oficial, o que foi acatado apenas poucos dias antes do início do evento daquele ano. No entanto, mesmo antes da exibição em Cannes, o filme de Kassovitz já era notícia, haja vista as inúmeras entrevistas concedidas, pelo diretor e seu elenco, para veículos como *Positif*, *Première*, *Le Point*, *Telérama* e *L'Express*, por exemplo. Em 26 de maio de 1995, um dia antes da exibição oficial no mais importante festival de cinema francês, Mathieu Kassovitz apareceu na televisão, no popular show *Bouillon de Culture*, trajando um boné com a imagem de uma folha de maconha. Mesmo após um espectador ter mencionado o nome de uma organização anti-drogas, o diretor se recusou a retirá-lo, gerando, assim, uma pequena polêmica, que o acompanharia até o dia seguinte. Porém, tão logo o filme foi apresentado em Cannes, tal questão foi deixada de lado, na medida em que a obra recebeu críticas extremamente positivas e foi aplaudida de pé por aqueles que assistiram à sessão. No entanto, ainda que isso tenha, de fato, ocorrido, o *Libération* aponta que “after the evening gala screening, uniformed police were unable to hide their contempt: they turned a hateful back to the team who made the film that hates them” (SEGURET, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>143</sup>. Tal fato não impediu a consagração do longa-metragem de Mathieu Kassovitz, que ganhou o prêmio de *Melhor Diretor* e viu o seu filme ser nomeado à Palma de Ouro.

Em 31 de maio de 1995, *La Haine* foi lançado, atraindo a excepcional marca de 21 mil espectadores apenas em seu primeiro dia de exibição, em Paris, conforme aponta Ginette Vincendeau (2005). De acordo com a referida autora, rapidamente, em virtude da visibilidade gerada pelo Festival de Cannes, 260 cópias foram distribuídas em todo o território francês, ao invés das 50 que foram planejadas inicialmente. Arelado a isso, fortificou-se a campanha publicitária por meio da impressão de milhares de cartazes, que foram espalhados por toda a França. Até chegar ao resultado ideal de pôster, muitas ideias foram descartadas. Uma delas exibia o punho do personagem de Vincent Cassel projetado agressivamente em *close-up*, com os três jovens ao fundo. Outra rejeitada foi a que exibia a imagem da arma, usada, ao longo da narrativa, como um dispositivo. Por fim, optou-se por um conjunto de três cartazes, cada um deles com o olhar de um dos protagonistas na parte superior, uma faixa preta, no meio, com o título em branco e, na parte inferior, três imagens de motins envolvendo jovens e oficiais. O olhar acusador do

---

<sup>143</sup> Tradução: Após a exibição noturna do filme, policiais uniformizados não conseguiam esconder o seu desprezo: eles deram as costas para a equipe que fez o longa-metragem que os odeia.

trio central anuncia a postura “dura” de *La Haine*, enquanto as referências aos tumultos nas periferias, evocando a montagem de abertura, acabam por destacar uma mensagem anti-polícia e um olhar semi-documental. Porém, apesar de cada um dos jovens aparecer em um dos cartazes, é interessante notar que os mais frequentemente reproduzidos, seja na imprensa ou quando do lançamento do VHS ou do DVD, são aqueles que trazem, em primeiro lugar, Vincent Cassel e, em seguida, Hubert Koundé, ecoando, dessa forma, a hierarquia dos personagens no filme, conforme assinala Carrie Tarr (2005).

Para além de um pôster capaz de deixar clara a mensagem do longa, *La Haine* se beneficiou de intensa campanha de divulgação, algo extremamente incomum para uma produção cuja intenção era retratar a temática das periferias francesas. Além do roteiro do filme ter sido publicado como um livro ilustrado, dois CDs foram lançados: um que incluía a trilha sonora dos dois longas-metragens de Kassovitz e outro contendo apenas músicas, inspiradas pelo filme, de artistas de *rap*, como, por exemplo, Ministère Amer, IAM e Assassin.

De acordo com Ginette Vincendeau (2005), a bilheteria total superou a marca de dois milhões de espectadores na França, resultado excelente principalmente se levarmos em consideração que 1995 foi um ano de significativo sucesso para produções advindas do país europeu. Apesar das estatísticas compiladas pelo *Studio Magazine* (1995, apud VINCENDEAU, 2005) terem colocado *La Haine*, naquele ano, em um aclamado quinto lugar dentre as bilheterias domésticas, um dado mais completo e definitivo, fornecido por Simon Simsi (2000), aponta que a obra de Mathieu Kassovitz alcançou, na verdade, a décima quarta posição no *ranking*. Dos cinco filmes mais vistos em 1995, quatro eram comédias estreladas por astros franceses, como é o caso de *Les Anges gardiens*, com Gérard Depardieu, e *Gazon maudit*, dirigido e estrelado por Josiane Balasko. Além disso, não é possível descartar os sucessos internacionais, como é o caso de *Die Hard 3 (Duro de Matar 3)*, John McTiernan), *Pocahontas (Pocahontas)*, Mike Gabriel e Eric Goldberg) e *Goldeneye (007 contra Goldeneye)*, Martin Campbell). No entanto, *La Haine*, apesar da falta de estrelas, do diretor jovem e do orçamento reduzido, acabou competindo de igual para igual com muitas das produções citadas, sendo considerada, portanto, a grande surpresa do ano de 1995.

Apesar disso, é importante apontar que algumas exhibições provocaram violentas reações na platéia, não somente em periferias, como, por exemplo, Sarcelles, localizada ao norte de Paris, mas também na própria capital francesa e Marseille. Na eterna cidade luz, grupos de jovens perturbavam as sessões no Grand Rex, fumando e falando alto. A

*Télérama* trouxe, na edição de 28 de junho de 1995, alguns desses discursos: “We want to say that we exist, we not burn cars. For once the cinema gives us this opportunity” (ROUCHY; DANIEL; GÉNIN, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>144</sup>. Enquanto isso, em Marseille, salas de cinema, como as do UGC, acabaram sendo quebradas. Além disso, o diretor e o elenco do filme foram reiteradas vezes insultados quando integravam sessões especiais do longa-metragem. Por sua vez, *La Haine* também provocou reações mistas ao ser apresentado para os jovens de periferias, como é o caso dos oriundos de La Noë. Embora as projeções ganhassem aplausos calorosos e pedidos de autógrafos, caso os atores estivessem presentes, uma parte da população respondeu com hostilidade à obra. Um espectador de Saint-Denis, periferia também localizada ao norte de Paris, comentou que “I saw a lot of caricatures in your film. But it is special the media hype around the film that gets on my nerves. Where do those journalists live to be able to tell whether *La Haine* is realistic?” (CELMAR; FUFRESNE, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>145</sup>. Na mesma região, outra pessoa também manifestou sua opinião acerca da obra ao dizer que “your film is ten years out of date. Kids on the estates are no longer dazzled by guns. You get young kids aged nine or ten dealing in drugs” (CELMAR; FUFRESNE, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>146</sup>. Em outras periferias, os jovens também criticaram o trio protagonista do filme. “We are not idiots, unlike the young people in the film”<sup>147</sup>; “They made us look like fools and monkeys”<sup>148</sup>; “Look at the cretin making faces in front of his mirror, do I do this when I get up in the morning?”<sup>149</sup>; “When I walk in the street I know what people think if they have seen LH. This film should be burnt”<sup>150</sup> (KERCHOUCHE, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005).

---

<sup>144</sup> Tradução: Nós queremos dizer que nós existimos, nós não queimamos carros. Pelo menos uma vez o cinema nos deu essa oportunidade.

<sup>145</sup> Tradução: Eu vi muitas caricaturas no seu filme. Mas é, sobretudo, a valorização da mídia em torno do seu longa que me dá nos nervos. Onde esses jornalistas vivem para serem capazes de dizer que *La Haine* é um filme realista?

<sup>146</sup> Tradução: O seu filme está dez anos atrasado. As crianças nas periferias não são mais deslumbradas com armas. Hoje você encontra crianças com nove ou dez anos lidando com drogas.

<sup>147</sup> Tradução: Nós não somos idiotas, ao contrário dos jovens do filme.

<sup>148</sup> Tradução: Eles nos fizeram parecer idiotas e macacos.

<sup>149</sup> Tradução: Olhe para o cretino fazendo caretas na frente de seu espelho, eu faço isso quando eu me levanto de manhã?

<sup>150</sup> Tradução: Quando eu ando na rua, eu sei o que as pessoas pensam se elas tivessem visto *La Haine*. Esse filme deveria ser queimado.

Ainda que tais falas negativas possam ter sido recorrentes, não eram exclusivas. Carrie Tarr (2005) aponta que a importância maior da obra de Mathieu Kassovitz foi a de levar, às salas de cinema, uma população que raramente freqüentava aquele ambiente o que é corroborado pela fala do gerente do cinema Pathé Wepler ao apontar que “the audience is not the one we normally see: they are young people who come in gangs, not necessarily from the same area. But the screenings have a cohesive effect ... There is a real identification effect” (ROUCHY; DANIEL; GÉNIN 1995 *apud* VINCENDEAU 2005)<sup>151</sup>. No entanto, os cinemas não representavam os únicos espaços nos quais os jovens poderiam ter contato com o longa-metragem de Mathieu Kassovitz. Logo que o filme foi lançado, os professores, em especial os que lecionavam em escolas nas periferias da França, exibiram-no em sala de aula, debatendo as questões nele tratadas.

De acordo com Carrie Tarr (2005), tal fato representou uma maneira de acalmar toda a população após os acontecimentos em Noisy-le-Grand. Nos dias 8 e 9 de junho daquele ano confrontos violentos ocorreram nesta região em face da morte de um jovem *beur* Belkacem Belhabib, que bateu sua moto ao ser perseguido pela polícia. Logo, um possível diálogo se estabelece entre os acontecimentos do mundo real e os da ficção. Os tumultos em Noisy-le-Grand, tendo ocorrido logo depois do lançamento de *La Haine*, foram, de maneira inevitável, vistos como cópia do que havia sido mostrado ao longo da narrativa, o que acabou por envolver o filme em um debate sobre a sua responsabilidade junto à sociedade. Essa discussão foi potencializada por declarações de Jean-Marie Le Pen, o líder da Frente Nacional Libertadora, que afirmou: “Do these yobs have la haine? Send them to jails”<sup>152</sup>. François Dubet, sociólogo respeitado pelo trabalho desenvolvido em torno das periferias francesas, em razão da polêmica criada pelos jornais, estudou o fenômeno e sabiamente concluiu que

One must not overestimate the role of cinema and television. The banlieue kids did not wait for the film *La Haine* to express themselves. After *Les Minguettes*, *Vaulx-en-Velin*, *Lille* or *Rouen*, it is yet again the same scenario that was reproduced in *Noisy-le-Grand*. I do not wish to stigmatise

---

<sup>151</sup> Tradução: Os espectadores não são o que nós normalmente vemos: são jovens que entram em gangues e não são necessariamente da mesma área. Mas as exibições possuem um efeito coeso... Há um efeito de identificação real.

<sup>152</sup> Tradução: Será que esses arruaceiros possuem o ódio? Mandem eles para a prisão!

journalists, but the logic of information is that of the spectacular (DUBET, 1995, p.68)<sup>153</sup>.

Enquanto tudo isso estava acontecendo, o presidente Jacques Chirac enviou uma carta apreciativa para Mathieu Kassovitz. Além disso, o primeiro-ministro Alain Juppé demandou que o longa-metragem fosse exibido para todos os funcionários do governo. Do mesmo modo, se *La Haine*, a partir de tudo o que levantamos, poderia ser visto como *phénomène de société*, ele também foi apreciado enquanto obra cinematográfica, ou seja, o seu sucesso popular foi ao encontro do reconhecimento da crítica.

A partir do momento em que foi selecionado para ser exibido durante o Festival de Cannes, o filme gerou interesse na crítica cinematográfica francesa, que, de maneira extraordinária, o avaliou positivamente, ainda que, muitas vezes, usassem de tais textos para reforçar uma opinião política. Por exemplo, o veículo de direita *Le Figaro*, do dia 10 de junho de 1996, em essência, se valeu da obra como um pretexto para repreender os perigos da imigração e do fracasso do governo, mesmo que tenha admitido que “it was well made, well act and it did not exaggerate the issues it shows” (LE FIGARO, 1996 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>154</sup>.

O consenso da crítica se estruturou, conforme aponta Carrie Tarr (2005), a partir de três áreas principais: a descoberta de um novo autor na figura de Mathieu Kassovitz, a representação “correta” das questões sociais que o filme abarca e as suas qualidades cinematográficas. Após a entrevista concedida quando do Festival de Cannes, o diretor foi saudado como o bem mais precioso do *jeune cinéma français* com um estilo distinto, uma edição energética e o uso do preto e branco como elementos que, particularmente, foram notados. “*La Haine* marks the emergence of a different cinema, the cinema we were waiting for” (RIOU, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>155</sup>. “*La Haine* traces an avenue to the future of French cinema” (PANTEL, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>156</sup>. Como vários críticos também apontam, Mathieu Kassovitz, com *La Haine*, se confi-

---

<sup>153</sup> Tradução: Não se deve superestimar o papel do cinema ou da televisão. As crianças da periferia não esperaram o filme *La Haine* para se expressar. Depois de Les Minguettes, Vaulx-en-Velin, Lille e Rouen, é mais uma vez o mesmo cenário que foi reproduzido em Noisy-le-Grand. Não intenciono estigmatizar os jornalistas, mas a lógica das informações busca a espetacularização.

<sup>154</sup> Tradução: É um filme bem feito, bem atuado e que não exagera nas questões que mostra.

<sup>155</sup> Tradução: *La Haine* marca a emergência de um cinema diferente, um cinema que todos nós estávamos esperando.

<sup>156</sup> Tradução: *La Haine* traça uma direção para o futuro do cinema francês.

gura como uma exceção da regra segundo a qual primeiros filmes originais são seguidos por segundas obras decepcionantes. “Contrary to the general course, *La Haine* is superior to *Métisse*, Kassovitz’s first feature film, at the same time as it erases its faults” (RIOU, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>157</sup>. Como pontuamos anteriormente, *La Haine* foi feito com um orçamento bem mais elevado do que *Métisse*, o que poderia justificar o fato de ser uma obra mais sofisticada do que a anterior.

Para além da exaltação da figura do diretor Mathieu Kassovitz, *La Haine* acabou sendo aclamado pela forma como conduziu as discussões sociais ao longo da narrativa. Segundo muitos críticos, o longa merecia atenção pela abordagem “verdadeira” da vida dos jovens que estavam inseridos em periferias francesas durante a década de 1990. Por exemplo, o *L’Express* assinala que o diretor “turns his camera on to a black and white chronicle of a predictable social explosion (...) He is brave” (L’EXPRESS, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>158</sup>. Para o *Les Echos*, “*LH* rings terribly true” (COPPERMANN, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>159</sup>. Já o *Le Nouvel Observateur* afirma que Kassovitz “understood that the number one topic in France, the only one worth treating, is this famous fracture sociale [and] he was curious enough to have a go at it” (RIOU, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>160</sup>. Por fim, o *InfoMatin* aponta que

It is a long time since French cinema, stuck in its cosy conformity (characters living in opulent flats, obsessed with their love live), had shown our dysfunctional, sick society with such accuracy... *La Haine* is distinct from most representations of the banlieue (FERENCZI, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>161</sup>.

---

<sup>157</sup> Tradução: Contrariando a maldição geral, *La Haine* é superior à *Métisse*, o primeiro longa-metragem de Kassovitz, ao mesmo tempo em que apaga as suas falhas.

<sup>158</sup> Tradução: [O diretor] vira a sua câmera para uma crônica em preto e branco de uma explosão social previsível... Ele é corajoso.

<sup>159</sup> Tradução: *La Haine* soa terrivelmente verdadeiro.

<sup>160</sup> Tradução: [Kassovitz] entendeu que o assunto mais importante na França, o único que valeria a pena tratar, é a famosa fratura social, e ele era curioso o suficiente para abordá-lo.

<sup>161</sup> Tradução: Faz tempo que o cinema francês, preso em sua aconchegante conformidade (personagens vivendo em apartamentos opulentos, obcecados com suas relações amorosas), tinha mostrado a nossa sociedade disfuncional e doente com tanta exatidão... *La Haine* mostra a periferia de uma forma distinta.

De acordo com Carrie Tarr (2005), a originalidade da obra de Mathieu Kassovitz está em apresentar a *fracture sociale* de uma maneira radicalmente distinta dos demais cineastas que trabalham, em seus filmes, questões sociais. Segundo a pesquisadora, tais realizadores optam, na maioria das vezes, por um estilo naturalista ou documental. Isso acabou rendendo elogios ao diretor. A *Télérama*, por sua vez, reconhece tal abordagem ao apontar o longa como “a very successful attempt not to illustrate truth but to recreate it” (MURAT, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>162</sup>. Já o *InfoMatin* indica que *La Haine* “is the kind of film in which, for the first time, form and content work hand in hand rather than fighting each other” (FERENCZI, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005)<sup>163</sup>.

Como parte dos elogios que o longa-metragem recebeu, o desempenho do trio de protagonistas foi louvado como impressionante. “The three lead actors are wonderful”<sup>164</sup> (FERENCZI, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005). “The film is carried by vibrant actors”<sup>165</sup> (RIOU, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005). O *Libération* dá destaque à cena na qual Vinz imita Robert de Niro, em *Taxi Driver*, na frente do espelho. “In this quotation, Cassel does not pale in front of his model Robert De Niro, any more than Kassovitz in front of his, Scorsese”<sup>166</sup> (SEGURET, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005).

Até o presente momento, a maior parte das críticas colacionadas sobre o filme de Mathieu Kassovitz emana de uma imprensa não-especializada, sobretudo de jornais cuja circulação é diária ou semanal. De acordo com Will Higbee (2014), *La Haine* desarmou, do mesmo modo, os veículos que eram voltados unicamente para a temática, até então frequentemente hostis com as obras oriundas das periferias. Anteriormente, o diretor do longa havia se irritado sobremaneira com a *Cahiers du Cinéma*, em virtude das opiniões sobre *Métisse* ser um filme feio e sem ambição e, principalmente, pelo fato da revista ter colocado o trio protagonista na capa da edição de junho de 1995 sem a sua autorização. Segundo o autor, Kassovitz inclusive se gaba por ter barrado jornalistas dessa revista na primeira exibição do filme para a imprensa. Porém, tanto a *Cahiers du Cinéma* como a *Positif*, outra publicação especializada, acabaram por defender entusiasticamente a obra,

<sup>162</sup> Tradução: Uma tentativa bem sucedida não de ilustrar a verdade, mas de recriá-la.

<sup>163</sup> Tradução: É o tipo de filme em que, pela primeira vez, forma e conteúdo trabalham lado a lado, ao invés de lutarem entre si.

<sup>164</sup> Tradução: Os três atores principais são maravilhosos.

<sup>165</sup> Tradução: O filme é conduzido por atores vibrantes.

<sup>166</sup> Tradução: Nessa citação, [Vincent] Cassel não empalidece diante do seu modelo Robert de Niro, nem [Mathieu] Kassovitz diante do seu, [Martin] Scorsese.

atribuindo espaço para além de uma avaliação normal. No primeiro capítulo do trabalho, abordamos, de maneira mais específica, o destaque conferido pela revista fundada por André Bazin, em especial o artigo escrito pelo crítico Thierry Jousse sobre os filmes das periferias. Já a *Positif*, por sua vez, conforme aponta Will Higbee (2014) publicou uma das maiores entrevistas com Mathieu Kassovitz, sem deixar de tecer elogios a sua obra. “*La Haine* could have been only a committed film, and we should be thankful that it avoided simplistic and demagogic excess”<sup>167</sup> (POSITIF, 1995 *apud* HIGBEE, 2014). No tocante a outras revistas francesas especializadas em cinema, como a *Studio Magazine* e a *Première*, mais populares, a abordagem do filme foi distinta. De acordo com o autor, para além de refletir sobre uma possível categorização de filmes produzidos a partir das periferias do país, as publicações, em razão do público-alvo mais jovem, dedicaram um lastro espaço para entrevistas com os atores e, também, para as histórias engraçadas que ocorreram durante todo o processo de produção da obra, na medida em que a equipe conviveu junta por um período tempo bem significativo.

Este aparente consenso crítico é muito raro em um país como a França, o que se refletiu nos inúmeros prêmios conquistados pelo filme. Após vencer *Melhor Direção* no Festival de Cannes, foi nomeado para oito Césars, tendo vencido em três categorias. De maneira paradoxal, a abundância de honrarias e a efusiva cobertura da imprensa viraram um problema para Kassovitz, que sentia que o seu filme havia sido muito saudado. O *Le Figaro* observou: “Kassovitz would like his film to trigger off fights, provoke quarrels and polemics, but he only succeeds in generating a flattering buzz”<sup>168</sup> (TRANCHANT, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005). Ao mesmo tempo, algumas críticas destoantes, por sua vez, vieram à tona, o que, juntamente com a inquietação do diretor, evidenciaram as fissuras de uma obra aclamada universalmente

Monique Pantel, crítica da *France-Soir*, foi a primeira a propor uma questão que seria repetida constantemente: “How can you show life on the banlieues when you do not come from that milieu?”<sup>169</sup> (PANTEL, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005). Aurélien Ferenczi, do *InfoMatin* é ainda mais direto: “What right do you have to talk about the

---

<sup>167</sup> Tradução: *La Haine* poderia ter sido apenas um filme comprometido, devemos ser gratos que ele tenha evitado excessos simplistas e demagógicos.

<sup>168</sup> Tradução: Kassovitz gostaria que seu filme desencadeasse lutas, provocasse discussões e polêmicas, mas ele somente conseguiu gerar uma publicidade lisonjeira.

<sup>169</sup> Tradução: Como você mostra a vida nas periferias quando você não faz parte desse ambiente?

banlieues?”<sup>170</sup> (FERENCZI, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005). Para defender-se de tal crítica acerca do “direito” de representar um ambiente que não é, naturalmente, o seu, o diretor Mathieu Kassovitz responde, em entrevista veiculada nos extras do DVD, “Yes, I know I am not from the banlieue. I knew I would be in trouble because of that. But I had lots of friends, some of whom come from the banlieue. Vincent Cassel and I did not grow up in the banlieue, but we know its language”<sup>171</sup>. Segundo Carrie Tarr (2005), tais questionamentos e respostas acabam por evocar ambigüidades acerca do *status* de *La Haine* como um filme “social” ou “político”. Em muitas entrevistas concedidas, quando do lançamento do longa-metragem, é possível constatar que o diretor afirma que a obra realizada possui sim um cunho social. “This is not an anodyne film. It speaks of serious social problems”<sup>172</sup> (TRANCHANT, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005). Em outras, no entanto, ele não dá importância para tal dimensão da narrativa, o que nos faz questionar sobre as suas verdadeiras intenções. “I am neither a politician nor a sociologist. I did not want to make something boring, even if *La Haine* talks about problems which concern me”<sup>173</sup> (PANTEL, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005), ou então, “I admire Ken Loach<sup>174</sup> because he gave a voice to people who don’t normally have it. But it does not stop me from making my film attractive”<sup>175</sup> (SEGURET, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005).

Outra crítica direcionada ao longa-metragem diz respeito ao fato de *La Haine* ser claramente anti-polícia, o que, inclusive, foi percebido pelos próprios oficiais quando do lançamento da obra nos cinemas. Em resposta a tais observações, o diretor também não se posiciona de maneira contundente, pois, às vezes, afirmava categoricamente que “*La Haine* is a film against cops and I wanted it to be understood as such”<sup>176</sup> (SEGURET, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005), ou “the film expresses the cités’ hatred towards the

---

<sup>170</sup> Tradução: Que direito você tem de falar em nome das periferias?

<sup>171</sup> Tradução: Sim, eu sei que eu não vim da periferia. Eu sabia que eu estaria em apuros por causa disso. Mas eu tive muitos amigos, alguns deles vieram da periferia. Vincent Cassel e eu não crescemos em uma periferia, mas nós conhecemos a sua linguagem.

<sup>172</sup> Tradução: Esse não é um filme irrelevante. Ele trata de sérios problemas sociais.

<sup>173</sup> Tradução: Eu não sou nem político nem sociólogo. Eu não queria fazer algo chato, mesmo que *La Haine* trate de problemas que me dizem respeito.

<sup>174</sup> Ken Loach é um cineasta britânico que dedicou sua obra cinematográfica à descrição das condições de vida da classe operária. O seu último filme foi *I, Daniel Blake* (*Eu, Daniel Blake*, 2016).

<sup>175</sup> Tradução: Eu admiro Ken Loach porque ele dá voz às pessoas que normalmente não a possuem. Mas isso não me impede de fazer o meu filme atraente.

<sup>176</sup> Tradução: *La Haine* é um filme contrário aos policiais e eu queria que fosse entendido dessa forma.

cops”<sup>177</sup> (L'EXPRESS, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005), mas, em outros momentos, tende a ser mais diplomático alegando que “*La Haine* is not a film against the cops. It is against the police system”<sup>178</sup> (RÉMY, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005).

Por fim, a maior preocupação para um diretor como Mathieu Kassovitz era ver o seu filme se tornar dependente da mídia. Em entrevista ao *Libération*, ele afirma que

I want my film to be seen. But I don't want to prostitute myself or for others to prostitute themselves to me. To be on the cover of *Première* is good for the film, but it also works against it. Everyone is looking for the new Luc Besson, the new Cyril Collard, in terms of media and money. This is a real problem<sup>179</sup> (BOULAY; COLMANT, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005).

Naturalmente, Christophe Rossignon, o produtor do filme, foi mais comedido ao tratar desse assunto. Na mesma matéria, ele assinala: “The media coverage of the film went beyond anything we anticipated...but the film became a *phénomène de société* to the detriment of its interest”<sup>180</sup> (BOULAY; COLMANT, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005). No entanto, conforme assinala Carrie Tarr (2005), a reação de Mathieu Kassovitz faz referência à antipatia tradicional que existe, por parte dos diretores franceses, com o aspecto promocional do cinema, visto como um serviço degradante. De acordo com ela, o diretor parece ter trabalhado com mais entusiasmo na divulgação da sua obra quando do lançamento nos Estados Unidos, local onde o seu discurso de autor e o seu desprezo pela indústria eram menos influentes.

Surpreendentemente, nos Estados Unidos, apesar de elementos que poderiam vir a constituir uma desvantagem quando da exibição, como o fato de ser em preto e branco e as legendas, *La Haine* tornou-se um filme de significativo sucesso, principalmente em torno do público jovem. A equipe responsável pela tradução, durante o processo, devido

---

<sup>177</sup> Tradução: O filme expressa o ódio das periferias pelos policiais.

<sup>178</sup> Tradução: *La Haine* não é um filme contra os policiais. É um filme contra o sistema policial.

<sup>179</sup> Tradução: Eu quero que o meu filme seja visto. Mas eu não quero me vender ou fazer com que outros se vendam por mim. Estar na capa da *Première* é bom para o filme, mas ao mesmo tempo trabalha contra ele. Todos estão à procura do novo Luc Besson, do novo Cyril Collard, em termos de dinheiro e mídia. Esse é um sério problema.

<sup>180</sup> Tradução: A cobertura da mídia sobre o filme foi além de qualquer previsão... mas o filme se tornou um fenômeno social em detrimento desse interesse.

à grande quantidade de termos inerentes ao universo das periferias francesas, apresentou dificuldades. Os problemas foram resolvidos, na grande maioria das vezes, como aponta Will Higbee (2014), através de traduções culturais. Podemos citar, como exemplos que ocorrem ao longo da narrativa, a substituição de Darty por Wallmart, duas grandes lojas que vendem produtos semelhantes, Malik Oussekinge por Rodney King, um jovem negro que foi espancado, em 1991, pela polícia de Los Angeles, após ser detido sob acusação de dirigir em alta velocidade, e Les Schtroumpfs por Donald Duck, alguns personagens famosos de quadrinhos. Como Jonathan Romney (1997) aponta “given the importance of American culture in the film, it is both oddly appropriate and something of a disaster that the subtitles americanise the dialogue so completely”<sup>181</sup> (ROMNEY, 1997, p.197). Já Adam Mars-Jones (1995) afirma que “when you consider that France has fought a real battle against the americanisation of films, it is ludicrous that the subtitles of *La Haine* should surrender so abjectly”<sup>182</sup> (JONES, 1995, p.10-11).

No Reino Unido, a primeira menção feita sobre a obra de Mathieu Kassovitz, de acordo com Ginette Vincendeau (2005), se deu em junho de 1995, quando o jornal *The Guardian* comentou acerca da possível ligação do filme com os motins que aconteceram em Noisy-le-Grand, situação já exposta no presente trabalho. O longa-metragem chegou aos cinemas em 17 de novembro daquele ano, após a exibição no Festival de Cinema de Londres, gerando, assim, uma vasta cobertura da imprensa britânica. Da mesma maneira como ocorreu na França, o diretor foi visto com um talento promissor, sendo o seu vigor e o seu estilo elogiados. Acima de tudo, a resistência ao cinema francês pela audiência britânica, com a exibição da obra em questão, foi diluída. “A Molotov cocktail through the window front of modern French cinema”<sup>183</sup> (THE INDEPENDENT ON SUNDAY, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005). “A massive depth charge to the complacency of French cinema”<sup>184</sup> (ROMNEY, 1997, p.198). De uma maneira geral, o longa-metragem foi visto como inovador e socialmente relevante. Os únicos apontamentos negativos que foram feitos dizem respeito à atitude não-cooperante da equipe durante as entrevistas.

---

<sup>181</sup> Tradução: Dada à importância da cultura norte-americana no filme é, ao mesmo tempo, apropriado e desastroso que as legendas americanizem completamente os diálogos.

<sup>182</sup> Tradução: Quando você considera que a França travou uma batalha contra a americanização dos filmes, é ridículo que as legendas de *La Haine* se rendam de maneira tão abjeta.

<sup>183</sup> Tradução: Um coquetel Molotov arremessado da janela da frente do cinema francês moderno.

<sup>184</sup> Tradução: Uma carga de profundidade significativa para a complacência do cinema francês.

Mathieu Kassovitz era visivelmente mais cooperativo nos Estados Unidos, onde contou com a ajuda da atriz Jodie Foster durante a promoção do longa ao redor do país. “Foster took a leading role, supervising promotional leaflets, the number of television ads and exhibition channels”<sup>185</sup> (BÉHAR, 1996 *apud* VINCENDEAU, 2005). Segundo Will Higbee (2014), o auxílio concedido pela atriz era parte de uma campanha para que personalidades do cinema norte-americano ajudassem filmes estrangeiros independentes a encontrarem uma audiência nos Estados Unidos. No caso de *La Haine*, a impressão é que a ação surtiu efeito. O autor afirma que o longa-metragem estreou em 9 de fevereiro de 1996, em apenas um cinema na cidade de Nova York, onde se saiu muito bem, tendo rendido mais de vinte mil dólares apenas nos três primeiros dias de exibição. Após tal sucesso, cópias foram enviadas para outros cinemas norte-americanos. Os críticos, por sua vez, procuraram destacar as referências à cultura dos ianques presentes na obra. Por exemplo, Hoberman, do *The Village Voice*, aponta: “Where would the rest of the world be without us?”<sup>186</sup> (HOBERMAN, 1996 *apud* VINCENDEAU, 2005). Já Roger Ebert, do *The Chicago Sun Times*, assinala: “The characters inhabit a world where much of the cultural furniture has been imported from America. So, perhaps they like US culture because it is not French, and they do not feel very French, either”<sup>187</sup> (EBERT, 1996 *apud* VINCENDEAU, 2005)

É importante notar que *La Haine* foi alocado em dois esquemas interpretativos, que se sobrepõem. Ginette Vincendeau (2005), autora cujo estudo se estrutura em torno da análise das críticas recebidas pela obra de Mathieu Kassovitz, em especial as que são provenientes de uma imprensa não-especializada, afirma que, na França, a maioria dos textos acerca do filme prioriza uma análise geográfica e espacial, evidenciando a figura da *banlieue* e a temática da *fracture sociale*, em detrimento de outros tópicos. Talvez esse viés tenha se dado em função do artigo escrito, na *Cahiers du Cinéma*, por Thierry Jousse, acerca de uma possível categorização de obras que estavam sendo lançadas, no ano de 1995, e que tinham como objetivo retratar o universo das periferias do país. Por outro lado, nos Estados Unidos e na Inglaterra, a intenção de grande parte das críticas

---

<sup>185</sup> Tradução: [Jodie] Foster assumiu um papel de liderança, supervisionando folhetos promocionais, o número de anúncios na televisão e os canais exibidores.

<sup>186</sup> Tradução: Onde que o resto do mundo estaria sem nós?

<sup>187</sup> Tradução: Os personagens vivem em um mundo onde grande parte da mobília cultural tem sido importada da América. Então, talvez eles gostem da cultura dos Estados Unidos, pois não é a da França, e também porque eles não se sentem franceses.

era distinta. Lá, a agenda foi transposta para a análise de elementos como raça, etnia e, em menor medida, gênero, que, por sua vez, são aspectos da narrativa tratados com uma menor profundidade por muitos autores franceses. Por exemplo, muitos dos escritores, na França, não se atentam para o fato de que as mulheres estão praticamente ausentes durante toda a narrativa. Ao aparecerem, estão sempre em ambientes privados ou sendo insultadas por personagens masculinos. A escolha, nos países de língua inglesa, por um tratamento voltado para o estudo desses pontos pode ser explicado, segundo a autora, de acordo com a força e a tradição dos estudos pós-coloniais e de gênero desenvolvidos em tais locais à época do lançamento do longa-metragem.

Para além desses questionamentos, é válido destacar que *La Haine* se configurou como um golpe de sorte na vida de todos os envolvidos, dando início a carreiras muito substanciais, ainda que mais para uns do que para outros. Logo, uma grande expectativa foi gerada em torno dos trabalhos posteriores do diretor e do trio protagonista. No ano de 1997, Mathieu Kassovitz lançou o seu terceiro longa-metragem, *Assassin(s)*, mas, ao contrário da acalorada recepção da obra de 1995, teve que lidar com críticas negativas. O jornal *Le Figaro*, por exemplo, afirmou: “*Assassin(s)* is the most worthless film in the history of the cinema”<sup>188</sup> (LE FÍGARO, 1997 *apud* VINCENDEAU, 2005). Sobre tais opiniões, o diretor, na entrevista veiculada nos extras do DVD, respondeu: “Whatever I did after *La Haine* would have been criticized”<sup>189</sup>. Em seus estudos, Will Higbee (2014) vê *Assassin(s)* como a última parte de uma trilogia, iniciada com *Métisse* e *La Haine*, que buscava retratar a temática da *fracture sociale*. Após a terceira obra, o diretor optou por não inserir mais, em seus trabalhos, quaisquer referências às questões sociais do seu país. “It is not up to me to do this, at thirty-six I am too old. It does not interest me any more. It is not my life, I am not Ken Loach”<sup>190</sup>

Conforme aponta Carrie Tarr (2005), três anos após lançar *Assassin(s)*, o diretor realizou *Les Rivières Pourpres (Rios vermelhos)*, um projeto no qual o orçamento beirou os cem milhões de francos franceses, valor extremamente elevado quando comparado a *La Haine*, que, conforme pontuamos, custou quinze milhões de francos franceses, obtendo um sucesso significativo de bilheteria. Após, no ano de 2003, ele dirigiu

---

<sup>188</sup> Tradução: *Assassin(s)* é o filme mais inútil da história do cinema.

<sup>189</sup> Tradução: Qualquer coisa que eu tivesse feito após *La Haine* teria sido criticado.

<sup>190</sup> Tradução: Não cabe a mim mais fazê-los [esse tipo de filme]. Aos trinta e seis anos, eu estou muito velho. Não me interessa mais. Não é a minha vida, eu não sou como Ken Loach.

o *thriller Gothika (Na companhia do medo)*, que foi estrelado por Halle Berry e Penelope Cruz, o seu primeiro longa em Hollywood. Com o orçamento na casa dos quarenta milhões de dólares, em razão do seu nome consolidado, conseguiu atrair mais de um milhão e duzentos mil espectadores apenas na França. Do mesmo modo, obteve números significativos nos outros mercados nos quais o filme fora lançado. Segundo a autora, em entrevistas publicadas à época, Mathieu Kassovitz revela sua ambição em alcançar reconhecimento mundial através do cinema de gênero<sup>191</sup>.

Além de dirigir, Mathieu Kassovitz também se envolveu em duas produtoras, a *MNP Entreprises*, em conjunto com Christophe Rossignon, e a especializada em curtas-metragens *IB2K*, com Luc Besson e Jan Kounen. Do mesmo modo, ele conseguiu como ator estabelecer uma carreira próspera. Os seus papéis mais significativos, após o longa de 1995, foram nos filmes *Un héros très discret (Um Herói muito discreto)*, Jacques Audiard, 1996), *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (O Fabuloso destino de Amélie Poulain)*, Jean-Pierre Jeunet, 2001) e *Amen*.

Dos três atores principais, o que mais conseguiu se destacar após *La Haine* foi Vincent Cassel. Na França, dentre as principais produções das quais participou estão *Adultère mode d'emploi* (Christine Pascal, 1995), *L'Appartement (O Apartamento)*, Gilles Mimouni, 1996), *Le Pacte des loups (O Pacto dos lobos)*, Christophe Gans, 2001), *Les Rivières Pourpres, Sur mes lèvres (Sobre meus lábios)*, Jacques Audiard, 2001) e *Irréversible (Irreversível)*, Gaspar Noé, 2002). Já Saïd Taghmaoui e Hubert Koundé, previsivelmente, apesar da projeção dada por *La Haine*, participaram de um menor número de produções em relação ao ator que interpretou Vinz. Como salienta o *Journal du Dimanche*, “they both inhabit the narrow niche of French actors of colour”<sup>192</sup> (CAMPION, 1995 *apud* VINCENDEAU, 2005). Já o próprio Vincent Cassel aponta: “I am white, my name is Cassel, we are in France, and it will be always be easier for me than for them”<sup>193</sup> (TÉLÉRAMA, 1996 *apud* HIGBEE, 2014). Saïd Taghmaoui teve, de fato, uma carreira internacional após o longa de 1995, mas os papéis giravam sempre

<sup>191</sup> Gênero: do latim, agrupamento de obras que possuem características comuns. Como nas outras artes, o gênero cinematográfico está fortemente atrelado à estrutura econômica e institucional da produção. Os gêneros cinematográficos nunca foram tão claramente definidos como no cinema clássico hollywoodiano, em que reinava uma divisão de trabalho particularmente bem organizada, a ponto de certas empresas terem sido às vezes identificadas com a produção de gêneros específicos, como os filmes de gangsteres da Warner na década de 1930.

<sup>192</sup> Tradução: Eles habitam o restrito nicho de atores franceses ‘de cor’.

<sup>193</sup> Tradução: Eu sou branco, meu nome é Cassel, nós estamos na França, sempre vai ser mais fácil para mim do que para eles.

em torno de estereótipos árabes, como por exemplo, em *Hideous Kinky (O Expresso de Marrakesh*, Gillies MacKinnon, 1998), *Room to Rent* (Khalid Al-Haggar, 2000) e *The Good Thief (Lance de sorte*, Neil Jordan, 2002). Já no que diz respeito a Hubert Koundé, segundo Carrie Tarr (2005), apesar do grande número de propostas de trabalho recebidas, o ator recusou praticamente todas, pois a maioria delas era para interpretar boxeadores ou bandidos. Isso acaba por comprovar o quanto ainda são escassas as boas oportunidades para atores não-brancos na França. De acordo com a autora, a maior ironia em torno dessa questão é fornecida quando da adaptação para as telas do livro de Jean-Christophe Grangé, *Les Rivières Pourpres*. O filme apaga o fato de que um dos dois personagens principais da trama é um jovem policial *beur*, uma grande oportunidade para uma composição livre de estereótipos por parte de um ator árabe. No entanto, o diretor Mathieu Kassovitz fez com que o policial fosse branco e presenteou seu amigo Vincent Cassel.

Enfim, o fato é que a reputação do filme, hoje, vinte anos após o seu lançamento nas salas de cinema francesas, se manteve de uma maneira positiva, o que é corroborado pelas opiniões emitidas por espectadores, por exemplo, na página dedicada à obra no site *AlloCiné*, uma das principais plataformas usadas para se debater acerca dos filmes lançados semanalmente no país, evidenciando, logo, que as questões extraídas, ao longo da narrativa, são extremamente atuais e urgentes. O longa-metragem do diretor Mathieu Kassovitz, pelo fato, principalmente, de carregar consigo a imagem do “novo”, através, por exemplo, da figura de um jovem diretor, de três atores carismáticos, mas, até aquele momento, desconhecidos pelo grande público, e de uma equipe técnica que ainda lutava por reconhecimento, representou um sopro de ar fresco na produção cinematográfica do país europeu, à época. Para além disso, é importante dizer que, assim como a produção *beur*, conforme já discutimos no presente trabalho, se estruturou durante os anos 1980, sendo nela, pela primeira vez, alvo de uma categorização, o *banlieue-film* pode ser visto como um dos movimentos marcos do cinema francês nos anos 1990, na medida em que traz para o centro das discussões, de uma maneira tão expressiva, grupos que se situam em posições periféricas na sociedade, tendo, em *La Haine*, o seu expoente de maior sucesso, tanto nacional quanto internacionalmente. Dessa forma, é possível constatar a relevância social de obras como as que integram essa produção oriunda da *banlieue*. É um cinema que tem algo a dizer e, principalmente, que tem a quem dizer. Em conjunto a essa abordagem, é importante notar todo um virtuosismo estilístico que perpassa a obra, contribuindo para que ela possa ser estudada para além das questões sociais. Entretanto,

deve-se deixar claro que essa preocupação com a estética não está presente apenas nesta obra, mas em todas aquelas catalogadas, no ano de 1995, pelos *Cahiers du Cinéma*, e que por sua vez integravam o mesmo movimento no qual *La Haine* estava inserido. Além do mais, é válido inferir que a obra de Mathieu Kassovitz consegue transcender fronteiras do próprio país, o que alimenta ainda mais o seu sucesso, pois dialoga com públicos que são provenientes de lugares aparentemente distintos, mas que, em essência, verbalizam as mesmas questões. Dessa maneira, em virtude de tudo o que já destacamos, podemos, certamente, classificar *La Haine* como uma obra importante dentro da cinematografia francesa.

## Considerações finais

Conforme pesquisa divulgada recentemente pelo Institut Français d'Opinion Publique (IFOP)<sup>194</sup>, caso as eleições presidenciais francesas fossem realizadas hoje, a candidata Marine Le Pen, pleiteante pela Frente Nacional (FN), teria entre 28 e 30% das intenções de voto – a maior porcentagem já registrada, pelo partido, desde a sua criação. Estes números, tranquilamente, dariam à filha de Jean Marie Le Pen um lugar no segundo turno da disputa. A pesquisa aponta que, sobretudo, os jovens entre 18 e 25 anos de idade estão cada vez mais hostis à política do governo do presidente socialista François Hollande e, com isso, poderiam vir a votar na candidata do partido de extrema-direita. O nome de Marine Le Pen cresceu, significativamente, entre o eleitorado francês depois da confirmação da vitória de Donald Trump, do Partido Republicano (PR), nos Estados Unidos. Ambos possuem, por sua vez, muito em comum: fazem do discurso contra a imigração o carro-chefe de sua estratégia, criticam, abertamente, o sistema político-partidário, insultam os blocos econômicos e pregam o protecionismo, encantando, assim, uma parcela da população mais preocupada com os seus problemas domésticos do que com os conflitos geopolíticos e questões mundiais. Ainda que a candidata tenha tentado, nos últimos anos, “desdiabolizar” a Frente Nacional, amenizando, dessa maneira, propostas que afugentavam possíveis eleitores, as intenções do partido restam claras e preocupam os imigrantes norte-africanos (bem como os oriundos da África Subsaariana) e seus descendentes, pois, apesar de muitos serem franceses, o que os garantiria os mesmos direitos de todos, não deixariam de sofrer na pele as consequências das políticas implementadas por um governo xenófobo de extrema-direita.

De qualquer modo, embora exista um projeto governamental de integração, não podemos nos iludir encobrimdo a violência das relações entre os “franceses” e os imigrantes. O respeito pela alteridade, tão almejado pelos defensores do multiculturalismo, está muito longe de ser alcançado, especialmente porque, na mentalidade que ainda vigora no mundo ocidental, o respeito é a consequência de um poder ver-se no outro. Hoje, continua sendo importante que exista entre as pessoas ao menos um sentimento de identificação com aquilo que outrem representa, para que haja uma aceitação e uma convi-

---

<sup>194</sup> A pesquisa pode ser acessada no seguinte link: [http://www.ifop.com/media/poll/3562-1-study\\_file.pdf](http://www.ifop.com/media/poll/3562-1-study_file.pdf)

vência pacífica. O problema é que, em outras palavras, isso significa rejeitar as diferenças, uma vez que tendemos a ser pacientes e respeitosos quando encontramos, no outro, traços que nos são próprios (SPINELLI, 2007, pp. 11-12).

Essas discussões ocorrem justamente em uma época em que esses grupos conseguem uma maior visibilidade nas telas do cinema. Na última década (2001-2010), de acordo com Will Higbee (2014), aproximadamente 30 longas-metragens foram feitos, na França, por diretores de origem norte-africana, um crescimento de 50% sobre a década anterior (1991-2000). Ao analisarmos isoladamente, esse aumento parece bastante substancial. No entanto, ao longo do derradeiro decênio, a indústria cinematográfica francesa, como um todo, produziu, em média, 141 longas-metragens a cada ano. Dessa forma, três produções realizadas, anualmente, por cineastas de ascendência magrebina é um número pouco expressivo e prova que eles ainda possuem dificuldades para conquistar o seu espaço e, assim, mostrar, a uma vasta audiência, o seu trabalho. A título de exemplo, um seleto grupo de diretores – Abdellatif Kechiche, Merzak Allouache e Rachid Bouchareb – teve a oportunidade de realizar, na década, três ou mais filmes. Entretanto, ainda que os números observados, atualmente, não passem próximos do que seria o ideal, a situação já foi bem pior. O cineasta Abdelkrim Bahloul, que realizou, dentre outras produções, *Le Thé à la menthé*, ao conceder entrevista, no ano de 1989, ao jornalista Denis Courtault, resumiu a situação enfrentada, até a emergência do *cinéma beur*, pelos diretores de origem magrebina na França.

The North African was absent from films, or else was shown in a stereotypical way [...] because the Maghrebi community didn't have the means to take hold of its own image [...] As filmmakers from this community we don't want to restrict ourselves to the problems of immigration. Our imagination is far greater than that. It is because we are aware of the limitations and the misrepresentations offered in other films that we feel compelled to speak [in our own films] about these issues, time and time again (BAHLOUL *apud* COURTAULT, 1989, p.58)<sup>195</sup>.

---

<sup>195</sup> Tradução: O norte-africano estava ausente dos filmes, ou então foi mostrado de forma estereotipada [...] porque a comunidade magrebina não tinha meios para se apropriar de sua própria imagem [...] Como cineastas desta comunidade, nós não queremos nos restringir aos problemas da imigração. Nossa imaginação é muito maior que isso. É porque estamos conscientes das limitações e distorções oferecidas em

Nesse momento, a partir da importante fala pronunciada por Abdelkrim Bahloul, podemos rediscutir determinados pontos que foram explorados ao longo da dissertação. Conforme pontuamos, a comunidade norte-africana dificilmente tinha acesso aos meios necessários à produção de filmes. Sendo assim, quando não era incluída nas narrativas, ela ficava à mercê da representação elaborada por diretores nativos franceses. Assim, a estereotipização era uma prática comum, o que ajudava, principalmente, a reforçar concepções previamente enraizadas na sociedade. Isso ocorreu, sobretudo, após a crise do petróleo, em 1973. A população norte-africana passou a ser atrelada, de maneira homogênea, à delinquência e à criminalidade. Logo, como resposta imediata a esses filmes, o *cinéma beur* foi importante. Primeiro, pelo fato de que diretores de ascendência norte-africana estavam comandando as câmeras e atores / atrizes de mesma origem estavam atuando em papéis centrais, para além das três representações, até então, mais comuns: servos, traidores ou parceiros sexuais. Dessa maneira, eles puderam falar em nome do grupo, trazendo à tona as suas próprias questões, que envolviam, sobretudo, o duo integração / exclusão na França. Afinal, os descendentes dos imigrantes que vieram laborar no país europeu após a Segunda Guerra Mundial eram, de fato, franceses e, logo, deveriam ter todos os direitos estipulados como tais, o que não acontecia. No entanto, é importante dizer que, conforme a fala de Abdelkrim Bahloul, os cineastas *beurs* queriam, do mesmo modo, tratar, em suas obras, de outras temáticas, para além da imigração. Felizmente, é possível perceber que, atualmente, eles já começam a se distanciar do marcador, explorando, assim, outros assuntos, ainda que boa parte das suas obras se dediquem a isso. Afinal, a situação, na França, para esse contingente populacional, está longe de melhorar, haja vista a ascensão da Frente Nacional nas próximas eleições à presidência.

Dessa maneira, conforme pontuamos anteriormente, ainda que o impacto causado por essas produções tenha sido significativo, o seu número era muito restrito (e, até hoje, ainda é). Por isso, a crítica cinematográfica da época ampliou o *corpus* de filmes atrelados ao movimento *beur*, que passaram a incluir, além dos cineastas de ascendência norte-africana nascidos ou então criados, desde pequenos, na França, como, por exemplo, Mehdi Charef e Rachid Bouchareb, diretores que migraram para produzir, neste país europeu, já adultos, tais como Abdelkrim Bahloul e Merzak Allouache, bem como as obras orquestradas por franceses que não possuem origem magrebina, como Francis Gi-

---

outros filmes que nos sentimos obrigados a falar [em nossos próprios filmes] sobre essas questões, várias e várias vezes.

rord, Gérard Lauzier e Serge Le Peron. Porém, isso se configura como problemático. Afinal, devido às distintas origens, cada um desses ramos faria uma abordagem distinta do grupo – no caso dos nativos, bastante questionável. Assim, incluir todas essas obras dentro de uma mesma categoria elimina, de modo eficaz, os pontos de vista que deveriam ser colocados em perspectiva. É possível dizer, aqui, que dentro de um movimento que possui como intenção dar voz à população norte-africana, que é marginalizada, são os franceses nacionais quem controlam as representações, pelo número de filmes que realizam. Isso deve ser problematizado.

Neste contexto, o termo *cinéma beur* parece funcionar como uma estratégia, em que uma minoria heterogênea endossa uma identidade comum, a fim de promover seus objetivos coletivos e combater a opressão e exclusão efetuada pelo discurso dominante e hegemônico. Porém, por se identificar especialmente com diferenças de uma minoria social em particular, essa estratégia, inevitavelmente, corre o risco de isolar o próprio grupo ao invés de dar-lhe força. Para os críticos franceses tentando abraçar uma noção positiva de cinema *beur*, no final da década de 1980, esse equilíbrio delicado foi afetado ainda mais pelas conotações negativas da diferença cultural, que estavam se tornando cada vez mais proeminentes no discurso político na França contemporânea. No entanto, o mais prejudicial de tudo foi o fato de que a noção de *cinéma beur* foi rejeitada pelos próprios cineastas que se presumiam atrelados ao movimento. Diretores franceses de origem magrebina estavam relutantes em associar-se a uma categoria genérica redutora, que, em vez de considerar o conteúdo narrativo do filme, ou a visão estética oferecida pelo cineasta, classificava os filmes em razão da diferença étnica e cultural. Afinal, categorizar, aqui, não é necessário, pois só tende a trazer mais problemas do que resolvê-los, já que nenhuma das nomenclaturas pensadas até então deu conta de transmitir, com eficácia, o que se queria dizer.

Como exemplo de produção *beur*, trabalhamos, nesta dissertação, a obra *Le Thé au harém d'Archimède*. O filme de Mehdi Charef é apontado como precursor desse movimento por apresentar todas as características do conceito formulado por Carrie Tarr (2005) e Will Higbee (2014): são dirigidas e protagonizadas por profissionais de ascendência magrebina e apresentam questões atreladas à integração, identidade e pertencimento no país europeu. Aqui, optamos por analisar, sobretudo, os aspectos que dividiam o personagem central, Madjid, entre a cultura magrebina e francesa. No primeiro caso, analisamos a relação dele com a família. Apontamos que o seu pai e a sua mãe possuem papéis distintos dos conferidos, usualmente, em outras produções *beurs* da época. Logo,

o pai já não se comporta como um pai, a mãe não é apenas uma mãe para seus filhos (mas sim pai e mãe), o filho é o desespero de sua família, a menina vive sob observação, pois parece ser o último baluarte contra a desintegração total dos valores da família. Em contrapartida, analisamos a relação do jovem com seus amigos franceses – sobretudo Pat. No filme, fica bastante claro que Madjid rejeita a cultura argelina, o que inclui o islamismo, em prol de uma identificação com a cultura ocidental.

Dessa forma, podemos dizer que lidamos com uma produção cinematográfica incômoda para os franceses. Principalmente, pelo fato de que elas mostram, abertamente, alguns dos principais problemas do país – racismo, imigração, desemprego, por exemplo – ou seja, colocam, de fato, o dedo na ferida. Isso pode ser comprovado, por sua vez, pelo pouco espaço conferido às produções nas revistas especializadas francesas analisadas, sobretudo nos *Cahiers du Cinema* – a publicação mais antiga em circulação no país.

A imigração é um fenômeno bem complexo que tem gerado vigorosas discussões no mundo contemporâneo. Da forma como ela se apresenta hoje, enquanto movimento humano que vai de países considerados periféricos para outros, economicamente hegemônicos, a imigração caracteriza o processo de globalização, que nas últimas décadas reformulou as ideias de tempo e espaço, possibilitando grandes fluxos, se-já de informações, de culturas ou de pessoas, pelas diversas partes do globo (SPINELLI, 2007, p.1).

Os franceses conservadores não aceitam a presença da alteridade, que é vista como uma ameaça para o país; logo, eles repelem os imigrantes e seus descendentes, impulsionando-os para a construção de identidades étnicas autônomas, à medida que a extradição dos mesmos independe de vontades individuais. Os imigrantes, por sua vez, reagem à segregação afirmando seus traços peculiares, não raro construindo novas identidades, à medida que são coagidos a interagir com diversas comunidades étnicas, e acabam por expor, muitas vezes de forma violenta, a sua diferença.

Em *La Haine*, o segundo filme trabalhado aqui, isso fica muito claro. Representante do *banlieue-film*, vertente do Novo Realismo da década de 1990, que indica as produções que se passam nas periferias francesas e que incluem, sobretudo, imigrantes. O longa-metragem do diretor Mathieu Kassovitz, pelo fato, principalmente, de carregar consigo a imagem do “novo”, através, por exemplo, da figura de um jovem diretor, de três atores carismáticos, mas, até aquele momento, desconhecidos pelo grande público,

e de uma equipe técnica que ainda lutava por reconhecimento, representou um sopro de ar fresco na produção cinematográfica do país europeu, à época. Para além disso, é importante dizer que, assim como a produção *beur*, conforme já discutimos no presente trabalho, se estruturou durante os anos 1980, sendo nela, pela primeira vez, alvo de uma categorização, o *banlieue-film* pode ser visto como um dos movimentos marcos do cinema francês nos anos 1990, na medida em que traz para o centro das discussões, de uma maneira tão expressiva, grupos que se situam em posições periféricas na sociedade, tendo, em *La Haine*, o seu expoente de maior sucesso, tanto nacional quanto internacional. Dessa forma, é possível constatar a relevância social de obras como as que integram essa produção oriunda da *banlieue*. É um cinema que tem algo a dizer e, principalmente, que tem a quem dizer.

Como estabelecer uma convivência que não seja tensa entre grupos sociais, que vivenciam culturas absolutamente distintas, é uma barreira a ser transposta pela França contemporânea. Tudo leva a crer que os imigrantes deverão ser gradativamente incorporados à sociedade, na medida em que os traços de suas culturais integram um novo universo simbólico em construção, o qual deve, com o tempo, ser capaz de representar um sentido de pertencimento e de identificação comum a todos. Essa, ao menos, parece ser a saída mais viável para a problemática da imigração, pois, do contrário, prevalecerá o extermínio ou a imposição violenta de uma cultura sobre outras.

**Ficha técnica:**

Título: *Le Thé au harém d'Archimède* (no Brasil, *O Chá no harém de Arquimedes*)

Data de lançamento: 30 de abril de 1985 (na França)

Direção: Mehdi Charef

Assistência de direção: Jacques Fontanier e Marianne Chouchan

Roteiro: Mehdi Charef, a partir do livro *Le Thé au harém d'Archimède* (1983), de sua própria autoria

Supervisão de roteiro: Pascale Bailly e Sylvette Baudrot

Produção: KG Productions (Constantin Costa-Gavras e Michèle Ray-Gavras), com o apoio do Centre National de la Cinématographie, do Ministère de la Culture de la République Française e do Ministère des Affaires Étrangères et du Développement International

Assistência de produção: Caroline Maly e Daniel Delume

Gerenciamento de locações: Janou Shammass e Jean-Louis Monthieux

Edição: Kenout Peltier

Assistência de edição: Marion Monestier e Pascale Bouché

Fotografia: Dominique Chapuis

Iluminação: Eric Thurot, Pascal Henin e Robert Prévost

Câmeras: Benoît Theunissen, Guillaume Schiffman e Thierry Jault

Trilha sonora: Karim Kacel

Som: Claude Villand, Jean-Paul Mugel, Jérôme Levy, Joel Beldent e Patrick Ghislain

Design de produção: Thierry Flamand

Figurino: Catherine Gorne-Achdjian, Maïka Guézel e Olga Berluti

Direção de elenco: Marie-Christine Lafosse

Coordenação de dublês: Armando Philippe

Elenco: Kader Boukhanef (Madjid) / Rémi Martin (Pat) / Saïda Bekkouche (Malika) /  
Brahim Ghenaim (o pai de Madjid) / Nathalie Jadot (Chantal) / Laure Duthilleul (Josette) /  
Nicolas Wostrikoff (Stéphane) / Nicole Hiss (Solange) / Rita Maiden (Maguy) / Charly  
Chemouny (Balou) / Pascal Dewaeme (Thierry) / Sandrine Dumas (Anita) / Frédéric Ayivi  
(Bengston) / Bourlem Guerdjou (Bibiche) / Jean-Pierre Sobeaux (Jean-Marc) / Aïcha Bekkaye  
(Amara) / Corine Blue (Joséphine) / Patrick Bonnel (Mallard) / Albert Delphy (Pelletier) /  
Vincent Ferniot (Gros Luc)

Assessoria de imprensa: Eva Simonet

Distribuição: Pyramide Distribution (na França) e Cinecom Pictures (nos Estados Unidos)

**Ficha técnica:**

Título: *La Haine* (no Brasil, *O Ódio*)

Data de lançamento: 31 de maio de 1995 (na França) / 01 de dezembro de 1995 (no Brasil)

Direção: Mathieu Kassovitz

Assistência de direção: Eric Pujol, François Pujol, Henri Pujol e Ludovic Bernard

Continuidade: Nathalie Vierny

Roteiro: Mathieu Kassovitz

Produção: Les Productions Lazennec (Adeline Lecallier, Alain Rocca e Christophe Rossignon), em parceria com a Kasso Inc. Productions (Mathieu e Peter Kassovitz), os canais de televisão Le Studio Canal+ e La Sept Cinéma e companhias de investimento como a Cofimage 6 (Sofica)

Assistência de produção: Clémentine Thomas, Guillaume Favreau, Karine Tuchming, Laure Darie, Sylvain Chatenoud, Thierry Arthur e Thierry Pichard

Gerenciamento de locações: Abdelnabi Krouchi

Edição: Mathieu Kassovitz e Scott Stevenson

Assistência de edição: Stratos Gabrielidis

Colorista: Richard Deusy

Fotografia: Pierre Aïm

Assistência de fotografia: Guy Ferrandis e Jean-Claude Lothar

Iluminação: Christian Vicq, Frédéric Loustalot e Philippe Gibier

Câmeras: Axel Cosnefroy, Georges Diane, Hervé Lodé, Jacques Monge e Marie Spencer

Trilha sonora: Assassin (*rapper*)

Músicas: *Ave Maria* (Franz Schubert) / *Burnin' and Lootin'* (Bob Marley) / *DJ Skud Interlude* (Cut Killer) / *Eugene's Lament* (Mike Diamond, Adam Yauch, Adam Horowitz e Mark Nishita) / *Funk Funk* (Larry Blackmon) / *Groove Holmes* (Mike Diamond, Adam Yauch, Adam Horowitz Mark Nishita e E. Bobo) / *Hard Core* (Solo Dicko) / *Loufou Lakari* (Mabiala and Lonningisa) / *Mon esprit part en couille* (Weedy e Expression Direkt) / *More Bounce to the Ounce* (Roger

Troutman) / Música do desenho *Les Schtroumpfs* (William Hanna, Joseph Barbera e Hoyt Curtin) / Música da série de TV *Chapi Chapo* (François de Roubaix) / *Nsangu Nsangu* (Klay M) / *Outstanding* (The Gap Band) / *Ricky's theme* (Mike Diamond, Adam Yauch, Adam Horowitz, Mark Nishita e E. Bobo) / *Tak Hedat* (Tak Fari Nas) / *That Loving Feeling* (Tony Joe White) / *The Beat Goes On* (Barry Ryan Lee, Brian Sherrer, Floyd Smith, Victor Burks, Simon Carter) / *Wedding Songs Medley* (Etan Massuri)

Som: Assia Dnednia, Bruno Cottance, Dominique Dalmasso, Dominique Vieillard, Emmanuel Ughetto, Frédéric Mays, Laure Monrréal, Nicolas Becker, Patrice Severac, Valérie Trouette e Vincent Tulli

Design de produção: Giuseppe Ponturo

Assistência de design de produção: Richard Guille

Figurino: Virginie Montel

Assistência de figurino: Nathalie Chemouny

Maquiagem: Sophie Benaiche

Efeitos visuais: Antoine Simkine

Efeitos especiais: Pierre Foury

Assistência de efeitos especiais: Benoit Squizzato, Olivier Zenenski e Pascal Fauvelle

Pós-produção: Sylvie Randonneix

Coordenação de dublês: Philippe Guégan

Dublês: Abdel Halim, Bernard Chevreuil, Christian Hening, Gilles Conseil, Mohamed Enahal, Pascal Guégan e Patrick Medioni.

Direção de elenco: Arash Mansour e Jean-Claude Flamand

Elenco: Hubert Koundé (Hubert) / Saïd Taghmaoui (Saïd) / Vincent Cassel (Vinz)

Abdel Ahmed Ghili (Abdel) / Abdel-Moulah Boujdouni (traficante) / Andrée Damant (conciérge) / Anthony Souter (skinhead) / Arash Mansour (Arash) / Benoit Magimel (Benoit) /

Bernie Bonvoisin (policial) / Choukri Gabteni (Nordine) / Christian Moro (jornalista) /

Christophe Rossignon (motorista de táxi) / Cut Killer (DJ) / Cyril Ancelin (policial) / Édouard

Montoute (Darty) / Eric Pujol (policial) / Fatou Thioune (irmã de Hubert) / Félicité Wouassi (mãe de Hubert) / Florent Lavandeira (skinhead) / François Levantal (Astérix) / François Toumarkine (policial) / Héloïse Rauth (Sarah) / José-Philippe Dalmat (policial) / Julie Mauduech (mulher na galeria de arte) / Karim Belkhadra (Samir) / Karin Viard (mulher na galeria de arte) / Laurent Labasse (cozinheiro) / Marc Duret (Inspector Notre-Dame) / Marcel Marondo (segurança da boate) / Mathieu Kassovitz (skinhead) / Mathilde Vitry (jornalista) / Médard Niang (Médard) / Nabil Ben Mhamed (garoto) / Olga Abrego (tia de Vinz) / Patrick Médioni (policial) / Peter Kassovitz (dono da galeria de arte) / Philippe Nahon (policial) / Rywka Wajsbrot (avó de Vinz) / Sabrina Houicha (irmã de Saïd) / Sarnir Khelif (skinhead) / Sébastien Tavel (policial) / Solo Dicko (Santo) / Tadek Lokcinski (homem no banheiro) / Teddy Marques (skinhead) / Vincent Lindon (homem bêbado) / Virgine Montel (mulher no metrô) / Zinedine Soualem (policial).

Assessoria de imprensa: Dany Martin e François Guerrar

Distribuição: MKL Distribution (na França) / Gramercy Pictures (nos Estados Unidos) / Look Filmes (no Brasil)

**Referências bibliográficas:**

**Alcorão:** livro sagrado do Islã. Rio de Janeiro: Edições de Bolso, 2010.

ALEXANDER, Karen. La Haine. In: **Vertigo**. Autumn/Winter, pp. 42-47, 1995.

ANDRADE, Catarina Amorim de Oliveira. **As fronteiras da representação:** imagens periféricas no cinema francês contemporâneo. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife / Pernambuco, 2010.

ARDJOUR, Samir. Entretien avec Mehdi Charef. In: **Fluctuat**, 2002. Disponível em: <http://www.fluctuat.net/cinema/interview/charef.htm> . Acesso em outubro de 2016.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2012.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010.

BAMBA, Mahomed. O(s) cinema(s) africano(s): no singular e no plural. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas Editora Papirus, pp. 215-231, 2012.

BARON, Hervé Vieillard. Des banlieues françaises aux périphéries américaines: du mythe à l'impossible confrontation? **Hérodote**, n° 122, pp. 10-24, 3/2006.

BAROT, Emmanuel. **Camera politica:** Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant. Paris: Vrin, 2009.

BARTHES, Roland. **Ensaio Críticos**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BECKER, Howard. **Outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BEGAG, Azouz. **Ethnicity and equality:** France in the balance, translated and with an introduction by Alec G. Hargreaves. Lincoln and London: University of Nebraska Press 2007.

BEGAG, Azouz; CHAOUITE, Abdellatif. **Écarts d'identité**. Paris: Seuil, 1991.

BOLDUC, Lucie. **Construction identitaire dans la littérature “beurre”**: l'exemple de *Georgette!* de Farida Belghoul. Maîtrise en Études Littéraires. Université du Québec à Montréal, 2011.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. Intensified continuity: visual style in contemporary American film. In: **Film Quarterly**. Spring, 2002.

BOSSÉNO, Christian. Immigrant Cinema: National Cinema. The case of Beur Cinema. In: VINCENDEAU, Ginette; DYER, Richard (eds). **Popular European Cinema**. London: Routledge, pp. 47-57, 1992.

BOYER, Alain. **L'Islam en France**: politique d'aujourd'hui. Paris: Presse Universitaire de France, 1998.

BRAH, Avtar. **Cartographies of diaspora**: contesting identities. London and New York: Routledge, 1996.

BRETEQUE, François de la (2010). Le retour de la parole politique dans le cinéma français. **Mots**. Les langages du politique [En ligne], 94 | 2010, mis en ligne le 06 novembre 2012, consulté le 28 novembre 2016. URL <http://mots.revues.org/19873>

BUARQUE, Marco Dreer. A idade de ouro da cinefilia: crítica, rituais e paixões na França pré-revolucionária. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 24, n° 48, julho/dezembro de 2011.

BURCH, Noel. **El tragaluz del infinito**. Contribución a una genealogía del lenguaje cinematográfico. Cátedra, Madrid, 1983.

**CAHIERS DU CINÉMA**, n° 492 (Spécial Cannes), juin, 1995.

CESARI, Jocelyne. De l'immigré au minoritaire: les Maghrébins de France. In: **Revue européenne des migrations internationales**, vol. 10, n° 1, pp. 109-126, 1994.

CHAREF, Mehdi. **Le Thé au harém d'Archimède**. Paris: Mercure de France, 1983.

CHURCHILL, Winston. **Memórias da Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

CIMENT, Michel; HERPE, Noël. **Projections 9**: French film-makers on film-making, in association with Positif. Londres e Nova York: Faber & Faber, 1999.

**CINÉMATOGRAPHE**, n° 112 (Cinéma Beur), juillet, 1985.

COELHO, Ricardo Corrêa. **Os franceses**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

COELHO, Ricardo Corrêa. **De Gaulle**: o homem que resgatou a honra da França. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

COMBEAU, Yvan. **Paris**: uma história. Porto Alegre: Editora L&PM, 2009.

COURTAULT, Denis. Entretien avec Abdelkrim Bahloul. In: **Grand Maghreb**, n° 57, pp. 57-59, 1989.

CZACH, Liz. Cinephilia, Stars, and Film Festivals. In: **Cinema Journal**, 49, n° 2, winter, pp. 139-145, 2010.

DEMANT, Peter. **O mundo muçulmano**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

DUBET, François. Le miroirs de La Haine. In: **L'Express**, p. 68, 15 de junho de 1995.

DUBET, François; LAPEYRONNIE, Didier. **Les quartiers d'exil**. Paris: Seuil, 1992.

DURMELAT, Sylvie. Petite histoire du mot beur: ou comment prendre la parole quand on vous la prête. **French Cultural Studies**. 9 ii (26), pp. 191-208, 1998.

DURMELAT, Sylvie. **Fictions de l'intégration**: du mot beur à la politique de la mémoire. Paris : L'Harmattan, 2008.

DURMELAT, Sylvie; SWAMY, Vinay. Introduction. In: DURMELAT, Sylvie; SWAMY, Vinay (eds). **Screening Integration**: recasting Maghrebi immigration in contemporary France. Lincoln and London: University of Nebraska Press, pp. 1-24, 2011.

DYER, Richard. **White**. Londres e Nova York: Routledge, 1997.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FAHDEL Abbas. Une esthétique beur?. In: **CinémAction**, 56, pp. 140-51, 1990

- FATMI-SAKRI, Sabrina. **L'écriture de la double culture dans *Le Thé au Harem d'Archimède* de Mehdi Charef**. Paris: Éditions Universitaires Européennes, 2011.
- FIELDER, Adrian. Poaching on public space: urban autonomous zones in the French banlieue films. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony. **Cinema and the City: film and urban societies in a global context**. Oxford: Blackwell, 2001.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e a sua recepção na França**. Campinas: Editora Papirus, 2004.
- FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2003.
- FRANCE. Loi n° 2004-228 du 15 mars 2004 encadrant, en application du principe de laïcité, le port de signes ou de tenues manifestant une appartenance religieuse dans les écoles, collèges et lycées publics. **Journal Officiel de la République Française**, n° 65, 17 mars 2004, p. 5190.
- FRANCE. Ordonnance n° 45-2658 de 2 novembre 1945 relative à l'entrée et au séjour des étrangers en France. **Journal Officiel de la République Française**, 4 novembre 1945, p. 7225.
- GAREL, Alain. Images du Maghreb et des Maghrébins dans les films de fiction de long métrage français. In: **Grand Maghreb**, n° 57, pp. 68-76, 1989.
- GAUTEUR Claude; SAUVAGET, Daniel; ZIMMER, Jacques. Les revues cinéphiles. **La revue du cinéma - Image et Son**, n° 354 (octobre), pp. 97-116, 1980.
- GALAI, Fatiha El. **L'identité en suspens, à propos de la littérature beur**. Paris: Harmmaten, 2005.
- HARGREAVES, Alec G. **Immigration, race and ethnicity in contemporary France**. London: Routledge, 1995.
- HARGREAVES, Alec G. From Ghettos to Globalization: situating Maghrebi French Filmmakers. In: DURMELAT, Sylvie; SWAMY, Vinay (eds). **Screening Integration: recasting Maghrebi immigration in contemporary France**. Lincoln and London: University of Nebraska Press, pp. 24-40, 2011.
- HENEBELLE, Guy; GUY, Agnès (orgs.) Les revues de cinéma dans le monde. In: **CinémAction**, n° 69. Paris: Corlet-Télérama, 1993.

HIGBEE, Will. **Post-beur cinema: North African Émigré and Maghrebi-French filmmaking in France since 2000**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

IDRISS, Mohammad Mahzer. Laïcité and the banning of hijab in France. In: **Legal Studies**, vol. 25, n°. 2, 2006, p. 260-295. Disponível em: <http://cscs.res.in/dataarchive/textfiles/textfile.2009-08-25.1522225594/file>. Acesso em: setembro de 2016.

IFOP – Fiducial pour Sud Radio et Lyon Capitale. **Les intentions de vote à l'élection présidentielle de 2017 après l'annonce de candidature de E. Macron**, 2016. Disponível em: [http://www.ifop.com/media/poll/3562-1-study\\_file.pdf](http://www.ifop.com/media/poll/3562-1-study_file.pdf) Acesso em outubro de 2016. Acesso em: outubro de 2016.

INSEE. **Population totale par sexe et âge au 1<sup>er</sup> janvier 2016, France**, 2016. Disponível em: [http://www.insee.fr/fr/themes/detail.asp?ref\\_id=bilan-demo&reg\\_id=0&page=donnees-detaillees/bilan-demo/pop\\_age2b.htm#](http://www.insee.fr/fr/themes/detail.asp?ref_id=bilan-demo&reg_id=0&page=donnees-detaillees/bilan-demo/pop_age2b.htm#). Acesso em: setembro de 2016.

JACQUOT, Alain. Cinquante ans d'évolution des conditions de logement des ménages. In: **Données sociales: la société française**. Paris: Éditeur INSEE, 2006. Disponível em: [http://www.insee.fr/fr/ffc/docs\\_ffc/donsoc06za.pdf](http://www.insee.fr/fr/ffc/docs_ffc/donsoc06za.pdf) . Acesso em: setembro de 2016.

JAGGI, Maya. Interview with Constantin Costa-Gavras. **The Guardian**, 04 april 2009. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2009/apr/04/costa-gavras> Acesso em outubro de 2016

JORGE, Marina Soler. Aproximações possíveis entre a cinefilia e os *cult movies*. In: **Revista ArtCultura**. Uberlândia, vol. 14, n° 25, pp. 201-216, julho/dezembro de 2012.

JUHEM, Philippe. **SOS-Racisme, histoire d'une mobilisation 'apolitique'**: contribution à une analyse des transformations des représentations politiques après 1981. Sociologie. Université de Nanterre – Paris X, 1998.

KAWTARI, Tarek. Convergence 84, nous nous sommes tant aimés. **Bulletin de l'agence IM'média**. Paris, 1984.

KELLY, Richard. **The name of this book is Dogme 95**. Londres: Faber & Faber, 2000.

KEPEL, Gilles. **Les banlieues de l'Islam: naissance d'une religion en France**. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

KONSTANTARAKOS, Myrto. Which mapping of the city?: La Haine (Kassovitz, 1995) and the cinéma de banlieue. In: **French cinema in the 1990s: continuity and difference**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

KUTÁCOVÁ, Ivana. **Le trace algérienne dans les films français** (et son intégration dans les contenus de l'enseignement en FLE). Západočeská univerzita v Plzni Fakulta filozofická, 2014.

LANG, Jack. Interdire tout signe religieux. Interview with Eric Conan. **L'Express**, 2003.

LARONDE, Michel. **Autour du roman beur: immigration et identité**. Paris: L'Harmattan, 1993.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinéma et idéologie**. Paris: Editions Sociales, 1971.

LEGROS, Françoise. **La fécondité des étrangères en France: une stabilisation entre 1990 et 1999**. Paris. Éditeur INSEE, 2003. Disponível em: [http://www.insee.fr/fr/ffc/docs\\_ffc/IP898.pdf](http://www.insee.fr/fr/ffc/docs_ffc/IP898.pdf). Acesso em: setembro de 2016.

**LE PETIT ROBERT**: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2016.

LEPOUTRE, David. **Coeur de banlieue: codes, ritus et langages**. Odile Jacob. Paris: 1987.

MAHONEY, Elisabeth. The People in Parentheses: space under pressure in the post-modern city. In: CLARKE, David B. **The Cinematic City**. Londres: Routledge, 1997.

MARKENDORF, Marcio. Road movie: a narrativa de viagem contemporânea. In: **Estação Literária Londrina**, Volume 10A, p.221-236, dezembro de 2012, ISSN 1983-1048. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Art16.pdf>

MARS-JONES, Adam. La Haine. **The Independent**, pp. 10-11, 16 de novembro de 1995.

MASSON, Philippe. **De Gaulle**. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1974.

MEDVED, Michael. Hollywood's four big lies. In: FRENCH, Kenneth. **Screen Violence**. Londres: Bloomsbury, 1996.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. In: **Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama**, nº 3, primeiro semestre de 2005, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro.

MOINET, Jean Philippe. La face cachée de SOS-Racisme. In: **Le Figaro**, 02/06/1990.

MISEK, Richard. **Chromatic cinema**. Londres: Wiley-Blackwell, 2010.

MOHAND, Khelil. **L'exil kabyle**: Essai d'analyse du vécu des migrants. L'Harmattan, 216p. 1979.

MONGIN, Olivier. Regarde les tomber: à propos de La Haine. In: **Esprit**, p. 178, 1995.

MORRISON, Susan. La Haine, Fallen Angels and thoughts on Scorsese's children. In: **CinémAction**. December, p. 46, 1995.

MURPHY, Kara. **France's New Law**: control immigration flows, court the highly skilled, 2006. Disponível em [www.migrationpolicy.org/article/frances-new-law-control-immigration-flows-court-highly-skilled](http://www.migrationpolicy.org/article/frances-new-law-control-immigration-flows-court-highly-skilled). Acesso em setembro de 2016

NAFICY, Hamid. **An accented cinema**: exilic and diasporic filmmaking. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

NOGUEIRA, Lisandro Magalhães; SANTOS, Fabrício Cordeiro dos. A cinefilia no cinema contemporâneo: continuidades e rupturas. In: **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, vol. 19, nº 2, pp. 511-529, maio/agosto de 2012.

NOIRIEL, Gérard. **Atlas de l'immigration en France**. Paris: Autrement Éditions, 2002.

ORLANDO, Valérie. From Rap to Raï in the Mixing Bowl: Beur Hip-Hop Culture and Banlieue Cinema in Urban France. In **Journal of Popular Culture**, p. 395-415, 2003.

OSCHERWITZ, Dayna. **Past Foward**: French Cinema and Post-Colonial Heritage. Illinois: Southern Illinois University Press, 2006.

PERKINS, Victor. **Film as film**: understanding and judging movies. Harmondsworth: Penguin, 1972.

PINTO, Céli Regina Jardim. Quem tem direito ao “uso do véu”? (uma contribuição para pensar a questão brasileira). In: **Cadernos Pagu**, vol. 26, pp. 377-403, 2006.

PIORE, Michael. **Birds of passage**: migrant labor and industrial societies. Nova York: Cambridge University Press, 1979.

- PLISKIN, Fabrice. Le beur n'existe pas: pourquoi j'aime la France. **Le Nouvel Observateur**, n° 2186, 28 september, 2006.
- POWRIE, Phil. Heritage, History and New Realism. In: POWRIE, Phil (ed). **French cinema in the 1990s: continuity and difference**. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-21, 1999.
- PROLONGEAU, Hubert. Image en movement. **Grand Maghreb**, n° 57, pp. 16-17, 1989.
- ROCHA, Rossana. Políticas de nacionalidade e políticas de imigração na França. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 14, n°. 39, 1999.
- ROCHA, Rossana. **Migrações internacionais e a identidade nacional no contexto da globalização: o caso francês**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 1997.
- ROMNEY, Jonathan. La Haine (Hate). In: ROMNET, Jonathan (ed). **Short Orders: Film writing**. Londres: Serpent's Tail, 1997.
- ROSELLO, Mireille. Third Cinema or Third Degree: the "Rachid System" in Serge Meynard's L'Oeil au Beur(re) noir. In Sherzer, Dina (ed). **Cinema, Colonialism ans Postcolonialism: perspectives from the French and Francophone worlds**. Austin, TX: University of Texas Press, 1996
- ROY, Oliver. **Secularism confronts Islam**. New York: Columbia University Press, 2007.
- SAMPAIO, Daniela. **Muçulmanos e França: formação de uma minoria e desafios para sua integração**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2010.
- SCHWENGLER, Olivier. Clichés du Maghrébin dans les film policier français. **Grand Maghreb**, n° 57, pp32-35, 1989.
- SHERZER, Dina. **Cinema, Colonialism ans Postcolonialism: perspectives from the French and Francophone worlds**. Austin, TX: University of Texas Press, 1996
- SHIELDS, James. **The extreme right in France: from Pétain to Le Pen**. Abingdon and New York: Routledge, 2007.
- SILVERMAN, Maxim. **Deconstructing the Nation: Immigration, Racism, and Citizenship in Modern France**. London: Routledge, 1992.

- SMISI, SIMON. **Cine-Passions: 7<sup>a</sup> art et industrie de 1945-2000**. Paris: Éditions Dixit, 2000.
- SPINELLI, Céline. **França multicolor : facetas da imigração contemporânea**. 2007  
Disponível em : <https://periodicos.ufsm.br/sociaisehumanas/article/download/781/540>  
Acesso em outubro de 2016.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STTAFORD, Roy. **La Haine (Hate)**. Londres: York Press, 2000.
- TARR, Carrie. **Reframing difference: beur and banlieue filmmaking in France**. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- TARR, Carrie. French Cinema and Post-colonial Minorities. In. HARGREAVES, Alec G; MCKINNEY, Mark. **Postcolonial Cultures in France**. London and New York: Routledge, pp. 59-83, 1997.
- TODD, Emmanuel. **Le destin des immigrés: assimilation et ségrégation dans les démocraties modernes**. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- VASSE, David. **Le nouvel âge du cinéma d'auteur français**. Paris: Klincksiek, 2008
- VINCENDEAU, Ginette. **La Haine**. Londres: I.B.Tauris, 2005.
- WALLET, J-W.; NEHAS, A.; SGHIRI, M. **Les perspectives des jeunes issus de l'immigration maghrébine**. Paris: L'Harmattan, 1996.
- WILLAIME, Jean-Paul. The cultural turn in the sociology of religion in France. In: **Sociology of Religion**, vol. 65, n°. 4, 2004, pp. 373-389.

**Referências filmográficas:**

*100% Árábica* (Bélgica / França / Suíça, cor, 85 min, 1997)

Título no Brasil: -----

Direção: Mahmoud Zemmouri

Roteiro: Mahmoud Zemmouri e Marie-Laurence Attias

*A Bientôt j'espère* (França, p&b, 44 min, 1968)

Título no Brasil: -----

Direção: Chris Marker e Mario Marret

Roteiro: -----

*À Deriva* (Brasil, cor, 87 min, 2009)

Direção: Heitor Dhalia

Roteiro: Heitor Dhalia e Vera Egito

*Adieu Bonaparte* (Egito / França, cor, 115 min, 1985)

Título no Brasil: *Adeus Bonaparte*

Direção: Youssef Chahine

Roteiro: Yousry Nasrallah e Youssef Chahine

*Adultère mode d'emploi* (França / Suíça, cor, 91 min, 1995)

Título no Brasil: -----

Direção: Christine Pascal

Roteiro: Christine Pascal e Robert Boner

*Alexander* (Alemanha / Estados Unidos / Reino Unido, cor, 175 min, 2004)

Título no Brasil: *Alexandre*

Direção: Oliver Stone

Roteiro: Christopher Kyle, Laeta Kalogridis e Oliver Stone

***Ali Baba et les quarante voleurs*** (França, cor, 92 min, 1954)

Título no Brasil: *Ali Baba e os quarenta ladrões*

Direção: Jacques Becker

Roteiro: Jacques Becker, Marc Maurette e Maurice Griffe

***All the invisible children*** (França / Itália, cor, 124 min, 2005)

Título no Brasil: *Crianças invisíveis*

Direção: Mehdi Charef

Roteiro: Mehdi Charef

***Amen*** (Alemanha / França / Romênia, cor, 132 min, 2002)

Título no Brasil: *Amém*

Direção: Constantin Costa-Gavras

Roteiro: Constantin Costa-Gavras, Jean-Claude Grumberg e Rolf Hochhuth

***Assassins*** (França, cor, 14 min, 1992)

Título no Brasil: -----

Direção: Mathieu Kassovitz

Roteiro: Mathieu Kassovitz

***Assassin(s)*** (Alemanha / França, cor, 128 min, 1997)

Título no Brasil: *Assassino(s)*

Direção: Mathieu Kassovitz

Roteiro: Mathieu Kassovitz e Nicolas Boukhrief

***Au pays des Juliets*** (França, cor, 92 min, 1992)

Título no Brasil: -----

Direção: Mehdi Charef

Roteiro: Christine Brière e Mehdi Charef

***Bâton Rouge*** (França, cor, 82 min, 1985)

Título no Brasil: -----

Direção: Rachid Bouchareb

Roteiro: Jean-Pierre Ronssin e Rachid Bouchareb

***Bye bye*** (Bélgica / França / Suíça, cor, 105 min, 1995)

Título no Brasil: -----

Direção: Karim Dridi

Roteiro: Karim Dridi

***Camille Claudel*** (França, cor, 158 min, 1988)

Título no Brasil: *Camille Claudel*

Direção: Bruno Nuytten

Roteiro: Bruno Nuytten e Marilyn Goldin

***Camomille*** (França, cor, 81 min, 1988)

Título no Brasil: -----

Direção: Mehdi Charef

Roteiro: Mehdi Charef

***Cartouches gauloises*** (Argélia / França, cor, 92 min, 2007)

Título no Brasil: -----

Direção: Mehdi Charef

Roteiro: Mehdi Charef

***Cauchemar blanc*** (França, p&b, 9 min, 1991)

Título no Brasil: -----

Direção: Mathieu Kassovitz

Roteiro: Mathieu Kassovitz

***Celebrity*** (Estados Unidos, p&b, 113 min, 1998)

Título no Brasil: *Celebridades*

Direção: Woody Allen

Roteiro: Woody Allen

***C'est Madame France que tu préfères?*** (França, cor, 40 min, 1981)

Título no Brasil: -----

Direção: Farida Belghoul

Roteiro: Farida Belghoul

***Cheb*** (Argélia / França, cor, 79 min, 1991)

Título no Brasil: -----

Direção: Rachid Bouchareb

Roteiro: Abdelkrim Bahloul, Christian Zerbib e Rachid Bouchareb

***Classe de lutte*** (França, p&b, 37 min, 1969)

Título no Brasil: -----

Direção: Chris Marker

Roteiro: -----

***Compartment tueurs*** (França, p&b, 95 min, 1965)

Título no Brasil: *Crime no carro dormitório*

Direção: Constantin Costa-Gavras

Roteiro: Constantin Costa-Gavras

***De bruit et du fureur*** (França, cor, 95 min, 1988)

Título no Brasil: *De barulho e de fúria*

Direção: Jean-Claude Brisseau

Roteiro: Jean-Claude Brisseau

***Départ du père*** (França, cor, 41 min, 1984)

Título no Brasil: -----

Direção: Farida Belghoul

Roteiro: Farida Belghoul

***Die hard 3*** (Estados Unidos, cor, 128 min, 1995)

Título no Brasil: *Duro de matar 3: a vingança*

Direção: John McTiernan

Roteiro: Jonathan Hensleigh e Roderick Thorp

***Douce France*** (França, cor, 100 min, 1995)

Título no Brasil: -----

Direção: Malik Chibane

Roteiro: Malik Chibane

***Dupont lajoie*** (França, cor, 100 min, 1974)

Título no Brasil: *Férias violentas*

Direção: Yves Boisset

Roteiro: Jean Curtelin, Jean-Pierre Bastid, Michel Martens e Yves Boisset

***Elisa*** (França, cor, 115 min, 1995)

Título no Brasil: *Elisa, em sua honra*

Direção: Jean Becker

Roteiro: Fabrice Carazo e Jean Becker

***Élise ou la vraie vie*** (Argélia / França, cor, 104 min, 1970)

Título no Brasil: -----

Direção: Michel Drach

Roteiro: Claire Etcherelli, Claude Lanzmann e Michel Drach

***Etat de siege*** (Alemanha / França / Itália, cor, 120 min, 1972)

Título no Brasil: *Estado de sítio*

Direção: Constantin Costa-Gavras

Roteiro: Constantin Costa-Gavras e Franco Solinas

***Etat des lieux*** (França, p&b, 80 min, 1995)

Título no Brasil: -----

Direção: Jean-François Richet

Roteiro: Patrick Dell'Isola e Jean-François Richet

***Falling down*** (Estados Unidos / França / Reino Unido, cor, 113 min, 1993)

Título no Brasil: *Um dia de fúria*

Direção: Joel Schumacher

Roteiro: Ebbe Roe Smith

***Fierrot le pou*** (França, p&b, 8 min, 1990)

Título no Brasil: -----

Diretor: Mathieu Kassovitz

Roteiro: Mathieu Kassovitz

***Frères: la roulette rouge*** (França, cor, 63 min, 1994)

Título no Brasil: -----

Direção: Olivier Dahan

Roteiro: Gilles Taurand, Olivier Dahan e Olivier Massart

***Game of Thrones*** (Estados Unidos / Reino Unido, cor, 2011 –).

Título no Brasil: *Game of Thrones*

Direção: David Benioff e D. B. Weiss

Roteiro: David Benioff, D. B. Weiss e George R. R. Martin

***Gazon maudit*** (França, cor, 104 min, 1995)

Título no Brasil: *Uma Cama para três*

Direção: Josiane Balasko

Roteiro: Josiane Balasko, Patrick Aubrée e Telsche Boorman

***Gladiator*** (Estados Unidos / Reino Unido, cor, 155 min, 2000)

Título no Brasil: *Gladiator*

Direção: Ridley Scott

Roteiro: David Franzoni, John Logan e Willian Nicholson

***GoldenEye*** (Estados Unidos / Reino Unido, cor, 130 min, 1995)

Título no Brasil: *007 contra GoldenEye*

Direção: Martin Campbell

Roteiro: Bruce Feirstein e Jeffrey Caine

***Gothika*** (Estados Unidos, cor, 98 min, 2003)

Título no Brasil: *Na companhia do medo*

Direção: Mathieu Kassovitz

Roteiro: Sebastian Gutierrez

***Grand huit*** (França, cor, 35 min, 1982)

Título no Brasil: -----

Direção: Cyril Collard

Roteiro: Cyril Collard

***Graziella*** (França, cor, 99 min, 2015)

Título no Brasil: -----

Direção: Mehdi Charef

Roteiro: Mehdi Charef

***Hexagone*** (França, cor, 90 min, 1994)

Título no Brasil: -----

Direção: Malik Chibane

Roteiro: Malik Chibane

***Hideous kinky*** (França / Reino Unido, cor, 98 min, 1998)

Título no Brasil: *O Expresso de Marrakesh*

Direção: Gillies MacKinnon

Roteiro: Billy MacKinnon

***Hors la loi*** (Argélia / Bélgica / França / Itália / Tunísia, cor, 138 min, 2010)

Título no Brasil: *Fora da lei*

Direção: Rachid Bouchareb

Roteiro: Rachid Bouchareb

***I, Daniel Blake*** (Bélgica / França / Reino Unido, cor, 100 min, 2016)

Título no Brasil: *Eu, Daniel Blake*

Direção: Ken Loach

Roteiro: Paul Laverty

***Ils ont tué Kader*** (França, cor, 25 min, 1981)

Título no Brasil: -----

Direção: Collectif Mohammed

Roteiro: Collectif Mohammed

***Indigènes*** (Argélia / Bélgica / França / Marrocos, cor, 128 min, 2006)

Título no Brasil: *Dias de glória*

Direção: Rachid Bouchareb

Roteiro: Olivier Lorelle

***Irréversible*** (França, cor, 97 min, 2002)

Título no Brasil: *Irreversível*

Direção: Gaspar Noé

Roteiro: Gaspar Noé

***Krim*** (Canadá / França / Suíça, cor, 85 min, 1995)

Título no Brasil: -----

Direção: Ahmed Bouchaala

Roteiro: Ahmed Bouchaala, Gérard Jouannet, Jade Luchini e Zakia Tahri

***La Balance*** (França, cor, 103 min, 1982)

Título no Brasil: -----

Direção: Bob Swain

Roteiro: Bob Swain e Mathieu Fabiani

***La Ballade du soldat*** (União Soviética, p&b, 88 min, 1959)

Título no Brasil: *A balada do soldado*

Direção: Grigori Chukhrai

Roteiro: Grigori Chukhrai e Valentin Ezhov

***La Baraka*** (França, cor, 92 min, 1983)

Título no Brasil: -----

Direção: Jean Valère

Roteiro: Henri Graziani

***La Cellule*** (França, cor, 25 min, 1976)

Título no Brasil: -----

Direção: Abdelkrim Bahloul

Roteiro: Abdelkrim Bahloul

***La Cité des enfants perdus*** (Alemanha / França / Espanha, cor, 112 min, 1995)

Título no Brasil: *Ladrão de sonhos*

Direção: Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro

Roteiro: Gilles Adrien, Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro

***L'Addition*** (França, cor, 85 min, 1984)

Título no Brasil: *Tornei-me um criminoso*

Direção: Denis Amar

Roteiro: Denis Amar, Jean-Pierre Bastid e Jean Curtelin

***La Faute à Voltaire*** (França, cor, 130 min, 2000)

Título no Brasil: *A Culpa é de Voltaire*

Direção: Abdellatif Kechiche

Roteiro: Abdellatif Kechiche

***La Graine et le mulet*** (França, cor, 151 min, 2007)

Título no Brasil: *O Segredo do grão*

Direção: Abdellatif Kechiche

Roteiro: Abdellatif Kechiche

***La Haine*** (França, p&b, 95 min, 1995)

Título no Brasil: *O Ódio*

Direção: Mathieu Kassovitz

Roteiro: Mathieu Kassovitz

***Laisse béton*** (Argélia / França, cor, 88 min, 1984)

Título no Brasil: -----

Direção: Serge Le Péron

Roteiro: Serge Le Péron

***L'Appartement*** (Espanha / França / Itália, cor, 116 min, 1996)

Título no Brasil: *O Apartamento*

Direção: Gilles Mimouni

Roteiro: Gilles Mimouni

***L'Appel du bled*** (França, p&b, 90 min, 1942)

Título no Brasil: -----

Direção: Maurice Gleize

Roteiro: Maurice Gleize

***La Reine Margot*** (Alemanha / França / Itália, cor, 159 min, 1994)

Título no Brasil: *A Rainha Margot*

Direção: Patrice Chéreau

Roteiro: Danièle Thompson e Patrice Chéreau

***L'Armée des ombres*** (França / Itália, cor, 145 min, 1969)

Título no Brasil: *O Exército das sombras*

Direção: Jean-Pierre Melville

Roteiro: Jean-Pierre Melville

***L'Atlantide*** (Bélgica / França, p&b, 136 min, 1921)

Título no Brasil: *Alântida*

Direção: Jacques Feyder

Roteiro: Jacques Feyder

***L'Autre France*** (França, cor, 80 min, 1974)

Título no Brasil: -----

Direção: Ali Ghalem

Roteiro: Ali Ghalem e Jacqueline Narcy

***La Vie d'Adèle*** (Bélgica / França / Espanha, cor, 180 min, 2013)

Título no Brasil: *Azul é a cor mais quente*

Direção: Abdellatif Kechiche

Roteiro: Abdellatif Kechiche e Ghalya Lacroix

***Lawrence of Arabia*** (Estados Unidos / Reino Unido, cor, 216 min, 1962),

Título no Brasil: *Lawrence da Arábia*

Direção: David Lean

Roteiro: Michael Wilson e Robert Bolt

***Le Capital*** (França, cor, 114 min, 2012)

Título no Brasil: *O Capital*

Direção: Constantin Costa-Gavras

Roteiro: Constantin Costa-Gavras, Jean-Claude Grumberg e Karim Boukercha

***Le Caporal épinglé*** (França, p&b, 90 min, 1962)

Título no Brasil: *O Cabo ardiloso*

Direção: Jean Renoir

Roteiro: Guy Lefranc e Jean Renoir

***Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*** (França, cor, 129 min, 2001)

Título no Brasil: *O Fabuloso destino de Amélie Poulain*

Direção: Jean-Pierre Jeunet

Roteiro: Guillaume Laurant e Jean-Pierre Jeunet

***Le Grand frère*** (França, cor, 115 min, 1982)

Título no Brasil: -----

Direção: Francis Girod

Roteiro: Francis Girod e Michel Grisolia

***Le Pacte des loupes*** (França, cor, 142 min, 2001)

Título no Brasil: *O Pacto dos lobos*

Direção: Christophe Gans

Roteiro: Christophe Gans e Stéphane Cabel

***Le Petit chat est mort*** (França, cor, 12 min, 1991)

Título no Brasil: -----

Direção: Fejria Delibia

Roteiro: Fejria Delibia

***Les Ambassadeurs*** (França / Líbia / Tunísia, cor, 102 min, 1977)

Título no Brasil: -----

Direção: Naceur Ktari

Roteiro: Ahmed Kassem, Christine Jancovici, Gérard Mauger, Lise Boudizi e Naceur Ktari

***Les Anges gardiens*** (França, cor, 110 min, 1995)

Título no Brasil: *Os Anjos da guarda*

Direção: Jean-Marie Poiré

Roteiro: Christian Clavier e Jean-Marie Poiré

***Les Folles années du twist*** (Argélia / França, cor, 90 min, 1983)

Título no Brasil: -----

Direção: Mahmoud Zemmouri

Roteiro: Mahmoud Zemmouri

***L'Esquive*** (França, cor, 117 min, 2004)

Título no Brasil: *A Esquiva*

Direção: Abdellatif Kechiche

Roteiro: Abdellatif Kechiche

***Les Rivières pourpres*** (França, cor, 106 min, 2000)

Título no Brasil: *Rios vermelhos*

Direção: Mathieu Kassovitz

Roteiro: Jean-Christophe Grange

***Le Thé à la menthé*** (Bélgica / França, cor, 84 min, 1984)

Título no Brasil: -----

Direção: Abdelkrim Bahloul

Roteiro: Abdelkrim Bahloul

***Le Thé au harém d'Archimède*** (França, cor, 107 min, 1985)

Título no Brasil: *O Chá no harém de Arquimedes*

Direção: Mehdi Charef

Roteiro: Mehdi Charef

***L'Histoire de Adèle H.*** (França, cor, 96 min, 1973)

Título no Brasil: *A História de Adèle H.*

Direção: François Truffaut

Roteiro: François Truffaut, Jean Gruault e Suzanne Schiffman

***L'Odeur de la papaye vert*** (França / Vietnã, cor, 104 min, 1993)

Título no Brasil: *O Cheiro do papaia verde*

Direção: Tran Anh Hung

Roteiro: Tran Anh Hung

***Manhattan*** (Estados Unidos, p&b, 96 min, 1979)

Título no Brasil: *Manhattan*

Direção: Woody Allen

Roteiro: Marshall Brickman e Woody Allen

***Marie-Line*** (França, cor, 100 min, 2000)

Título no Brasil: -----

Direção: Mehdi Charef

Roteiro: Mehdi Charef

***Mean streets*** (Estados Unidos, cor, 112 min, 1973)

Título no Brasil: *Caminhos perigosos*

Direção: Martin Scorsese

Roteiro: Mardik Martin e Martin Scorsese

***Mektoub*** (França, cor, 85 min, 1970)

Título no Brasil: -----

Direção: Ali Ghalem

Roteiro: Ali Ghalem

***Mémoires d'immigrés: l'héritage maghrébin*** (França, cor / p&b, 160 min, 1997)

Título no Brasil: -----

Direção: Yamina Benguigui

Roteiro: Yamina Benguigui

***Métisse*** (Bélgica / França, cor, 94 min, 1993)

Título no Brasil: -----

Direção: Mathieu Kassovitz

Roteiro: Mathieu Kassovitz

***Missing*** (Estados Unidos, cor, 122 min, 1982)

Título no Brasil: *Desaparecido: um grande mistério*

Direção: Constantin Costa-Gavras

Roteiro: Constantin Costa-Gavras e Donald Stewart

**Miss Mona** (França, cor, 98 min, 1987)

Título no Brasil: -----

Direção: Mehdi Charef

Roteiro: Mehdi Charef

**Moitié-moitié** (França, cor, 81 min, 1989)

Título no Brasil: -----

Direção: Paul Boujenah

Roteiro: Paul Boujenah e Victor Lanoux

**Night on earth** (Alemanha / Estados Unidos / França / Japão / Reino Unido, cor, 129 min, 1991)

Título no Brasil: *Uma Noite sobre a terra*

Direção: Jim Jarmusch

Roteiro: Jim Jarmusch

**Nous, sans papier de France** (França, cor, 3 min, 1997)

Título no Brasil: -----

Direção: Collectif des cinéastes pour les sans-papiers (66 cinéastes)

Roteiro: -----

**Oedipo Rex** (Itália / Marrocos, cor, 104 min, 1967)

Título no Brasil: *Édipo Rei*

Direção: Pier Paolo Pasolini

Roteiro: Pier Paolo Pasolini

**Pépe le moko** (França, p&b, 94 min, 1937)

Título no Brasil: *O Demônio da Argélia*

Direção: Julien Duvivier

Roteiro: Henri La Barthe e Julien Duvivier

**Pierre e Djemila** (França, cor, 86 min, 1986)

Título no Brasil: -----

Direção: Gérard Blain

Roteiro: Gérard Blain, Michel Marmin e Mohamed Bouchibi

***Pocahontas*** (Estados Unidos, cor, 81 min, 1995)

Título no Brasil: *Pocahontas*

Direção: Eric Goldberg e Mike Gabriel

Roteiro: Carl Binder, Philip LaZebnik e Susannah Grant

***Police*** (França, cor, 113 min, 1985)

Título no Brasil: *Polícia*

Direção: Maurice Pialat

Roteiro: Catherine Breillat, Jacques Fieschi, Maurice Pialat e Sylvie Pialat

***Prends dix milles balles et casse-toi*** (Argélia / França, cor, 90 min, 1981)

Título no Brasil: -----

Direção: Mahmoud Zemmouri

Roteiro: Mahmoud Zemmouri

***Prince of Persia: the sands of time*** (Estados Unidos, cor, 116 min, 2010)

Título no Brasil: *O Príncipe da Pérsia: as areias do tempo*

Direção: Mike Newell

Roteiro: Boaz Yakin, Carlo Bernard e Doug Miro

***P'tit con*** (França, cor, 90 min, 1983)

Título no Brasil: -----

Direção: Gérard Lauzier

Roteiro: Gérard Lauzier

***Pulp fiction*** (Estados Unidos, cor, 154 min, 1994)

Título no Brasil: *Pulp fiction: tempo de violência*

Direção: Quentin Tarantino

Roteiro: Quentin Tarantino

***Raging bull*** (Estados Unidos, p&b, 129 min, 1980)

Título no Brasil: *Touro indomável*

Direção: Martin Scorsese

Roteiro: Paul Schrader e Mardik Martin

***Rai*** (França, cor, 89 min, 1995)

Título no Brasil: -----

Direção: Thomas Gilou

Roteiro: Aïssa Djabri, Cyril Collard, Djamila Djabri, Sonia Kronlund e Thomas Gilou

***Regarde les hommes tomber*** (França, cor, 90 min, 1994)

Título no Brasil: *O Declínio dos homens*

Direção: Jacques Audiard

Roteiro: Alian Le Henry e Jacques Audiard

***Reservoir dogs*** (Estados Unidos, cor, 99 min, 1992)

Título no Brasil: *Cães de aluguel*

Direção: Quentin Tarantino

Roteiro: Quentin Tarantino

***Riens du tout*** (França, cor, 95 min, 1992)

Título no Brasil: -----

Direção: Cédric Klapisch

Roteiro: Cédric Klapisch

***Room to rent*** (França / Reino Unido, cor, 95 min, 2000)

Título no Brasil: -----

Direção: Khalid Al-Haggar

Roteiro: Amanda McKenzie Stuart e Khalid Al-Haggar

***Salut cousin!*** (Argélia / Bélgica / França / Luxemburgo, cor, 98 min, 1997)

Título no Brasil: -----

Direção: Merzak Allouache

Roteiro: Caroline Thivel e Merzak Allouache

***She's gotta have it*** (Estados Unidos, cor / p&b, 84 min, 1986)

Título no Brasil: *Ela quer tudo*

Direção: Spike Lee

Roteiro: Spike Lee

***Sous les pied des femmes*** (França, cor, 85 min, 1997)

Título no Brasil: -----

Direção: Rachida Krim

Roteiro: Catherine Labruyère-Colas, Jean-Luc Seigle e Rachida Krim

***Souviens-toi de moi*** (França, cor, 59 min, 1996)

Título no Brasil: -----

Direção: Zaida Ghorab-Volta

Roteiro: Zaida Ghorab-Volta

***Sur mês lèvres*** (França, cor, 115 min, 2001)

Título no Brasil: *Sobre meus lábios*

Direção: Jacques Audiard

Roteiro: Jacques Audiard e Tonino Benacquista

***Taxi driver*** (Estados Unidos, cor, 113 min, 1976)

Título no Brasil: *Taxi driver*

Direção: Martin Scorsese

Roteiro: Paul Schrader

***Tchao pantin*** (França, cor, 100 min, 1983)

Título no Brasil: *Tchau mané*

Direção: Claude Berri

Roteiro: Alain Paige e Claude Berri

***The Good thief*** (Canadá / França / Irlanda / Reino Unido, cor, 109 min, 2002)

Título no Brasil: *Lance de sorte*

Direção: Neil Jordan

Roteiro: Auguste Le Breton / Jean-Pierre Melville

***The Lion king*** (Estados Unidos, cor, 89 min, 1994)

Título no Brasil: *O Rei leão*

Direção: Rob Minkoff e Roger Allers

Roteiro: Irene Mecchi, Jonathan Roberts e Linda Woolverton

***The Mummy*** (Estados Unidos, cor, 125 min, 1999)

Título no Brasil: *A Múmia*

Direção: Stephen Sommers

Roteiro: Stephen Sommers

***Train d'enfer*** (França, cor, 90 min, 1985)

Título no Brasil: -----

Direção: Roger Hanin

Roteiro: Jean Curtelin e Roger Hanin

***Un Amour à Paris*** (França, cor, 85 min, 1987)

Título no Brasil: -----

Direção: Merzak Allouache

Roteiro: Merzak Allouache

***Un Héros très discret*** (França, cor, 107 min, 1996)

Título no Brasil: *Um Heroi muito discreto*

Direção: Jacques Audiard

Roteiro: Alain Le Henry e Jacques Audiard

***Un Homme de Trop*** (França / Itália, cor, 110 min, 1967)

Título no Brasil: *Tropa de choque: um homem a mais*

Direção: Constantin Costa-Gavras

Roteiro: Constantin Costa-Gavras

***Un Monde sans pitié*** (França, cor, 84 min, 1989)

Título no Brasil: -----

Direção: Eric Rochant

Roteiro: Arnaud Desplechin e Eric Rochant

***Un vampire au paradis*** (França, cor, 100 min, 1992)

Título no Brasil: -----

Direção: Abdelkrim Bahloul

Roteiro: Abdelkrim Bahloul

***Venus noire*** (Bélgica / França / Tunísia, cor, 166 min, 2010)

Título no Brasil: *Vênus negra*

Direção: Abdellatif Kechiche

Roteiro: Abdellatif Kechiche e Ghalya Lacroix

***Vive la République*** (França, cor, 90 min, 1997)

Título no Brasil: -----

Direção: Eric Rochant

Roteiro: Eric Rochant

***Vivre sa vie*** (França, p&b, 80 min, 1962)

Título no Brasil: *Viver a vida*

Direção: Jean-Luc Godard

Roteiro: Jean-Luc Godard

***Voyage en capital*** (França, cor, 77 min, 1977)

Título no Brasil: -----

Direção: Ali Akika

Roteiro: Ali Akika e Anne-Marie Autissier

***Z*** (Argélia / França, cor, 127 min, 1969)

Título no Brasil: *Z*

Direção: Constantin Costa-Gavras

Roteiro: Constantin Costa-Gavras e Jorge Semprún