

**Gabriela Machado Ramos
de Almeida**

Escola Superior de
Propaganda e Marketing –
ESPM
E-mail:
gabriela.mralmeida@gmail.com

Ana Camila Esteves

King's College London
E-mail:
anacamila.ufba@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

“Eu filme para guardar uma lembrança”: Dimensões políticas e coletivas da autobiografia em *Nous*, de Alice Diop

*“I film to keep a memory”:
Political and collective dimensions of
autobiography in *Nous*, by Alice Diop*

*« Je filme pour garder un souvenir » :
Dimensions politiques et collectives de
l'autobiographie dans *Nous*, d'Alice Diop*

Almeida, G. M. R. de, & Esteves, A. C. “Eu filme para guardar uma lembrança”: Dimensões políticas e coletivas da autobiografia em *Nous*, de Alice Diop. *Revista Eco-Pós*, 26(2), 210–231. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28125>

RESUMO

Esse artigo apresenta uma análise do filme *Nous* (2021), da cineasta franco-senegalesa Alice Diop, a partir de dois elementos estético-formais: a *mise en scène* e a montagem. Considerando certos recursos mobilizados na obra, como o uso do autobiográfico em uma perspectiva política que coloca no centro a experiência afrodiaspórica da população francesa de origem migrante, analisamos as dinâmicas entre o individual e o coletivo produzidas pelo filme. Verificamos as relações que Diop cria entre o cotidiano de habitantes racializados da periferia de Paris e de franceses brancos, colocando em perspectiva as complexidades identitárias na França contemporânea e interrogando quem faz parte, afinal, desse “nós” ao qual o título do filme faz referência.

PALAVRAS-CHAVE: *Documentário autobiográfico; Mise en scène; Alteridade; Nous.*

ABSTRACT

This article presents an analysis of the film *Nous*, by French-Senegalese filmmaker Alice Diop, based on two aesthetic-formal elements: the *mise en scène* and the editing. Considering specific resources activated in the movie, such as the use of autobiography in a political perspective that places at the center the afrodiasporical experience of the French population with migrant origin, we analyse the dynamics between the individual and the collective engendered by the film. We verify the relations that Diop creates between the daily lives of racialized inhabitants of the *banlieues* of Paris and white French people, putting into perspective the identity complexities in contemporary France and questioning, after all, who is part of this “we” referred in the film title.

KEYWORDS: *autobiographical cinema; diasporic cinema; mise en scène; alterity; Alice Diop; Nous*

RÉSUMÉ

Ce papier présente une analyse du film *Nous*, de la cinéaste franco-sénégalaise Alice Diop, basée sur deux éléments esthétique-formels : la *mise en scène* et le montage. À partir de certaines ressources mobilisées dans l'œuvre, comme l'usage de l'autobiographique dans une perspective politique qui place au centre l'expérience afro diasporique de la population française d'origine migrante, nous analysons les dynamiques entre l'individuel et le collectif produites par le documentaire. Nous vérifions les relations que Diop crée entre le quotidien des habitants racisés de la banlieue parisienne et les Français blancs, mettant en perspective les complexités identitaires de la France contemporaine et questionnant qui fait partie, après tout, de ce « nous » auquel le titre du film fait référence.

MOTS-CLÉS: *Documentaire autobiographique; mise-em-scène; Altérité; Nous.*

Submetido em 16 de junho de 2023

Aceito em 19 de setembro de 2023

Filmado, eu pertencço ao filme que me
fez tornar imagem

(Jean-Louis Comolli)

Introdução

Pensar a autobiografia no contexto dos cinemas africanos contemporâneos abre importantes chaves de interpretação para a análise das obras de cineastas da África e em diáspora. Se os estudos sobre a autobiografia enquanto gênero narrativo se expandiram para considerar o gesto autobiográfico como autorretrato, diário, confissão e testemunho, a escrita de si realizada por sujeitas e sujeitos africanos no campo documental nos leva a explorar narrativas que revelam a dimensão coletiva de experiências pessoais. Em diálogo com o que Roberta Veiga denomina cinema de experiência pessoal, apostamos na “impossibilidade de dizer de si fora da teia da linguagem que se constitui no que é exterior ao ‘si mesmo’” (Veiga, 2016, p. 189), ou seja, na constatação de que a alteridade é condição para a produção de subjetividade (também) no cinema.

Nos últimos anos, cineastas africanas têm se destacado na realização de documentários autobiográficos, explorando as mais diversas formas expressivas. Em geral, os filmes narram processos de investigação de suas origens e de seu passado, como em *Waithira*, de Eva Munyiri (África do Sul, 2017), e *Becoming Black*, de Ines Johnson-Espanha (Alemanha, 2019), ou os processos de acerto de contas com figuras conhecidas especialmente no ambiente familiar, como *Let's Talk*, de Marianne Khoury (Egito, 2019), *Finding Sally*, de Tamara Dawit (Canadá/Etiópia, 2020) e *Dans la Maison*, de Karîma Saidi (Bélgica/Marrocos, 2020).

A partilha de eventos traumáticos que ressoam nas experiências de outras mulheres africanas inspirou ainda filmes como *L'arbre sans fruits*, de Aicha Macky (Níger, 2016), sobre a infertilidade de mulheres no Níger, e *In Search...*, de Beryl Magoko (Alemanha/Bélgica/Quênia, 2018), sobre a mutilação genital feminina. Há ainda aqueles que colocam em perspectiva as negociações identitárias das mulheres africanas em trânsito pelo mundo, como o média-metragem *Nora*, de Alla Kovgan e David Hinton (Reino Unido, 2009), estrelado e escrito pela personagem-título, e os documentários de longa-metragem *Lua Nova*, de Philippa Ndisi-Herrmann (Quênia, 2018) e *Nous*, de Alice Diop (França, 2021).

Em comum, esses filmes utilizam recursos como materiais de arquivo, voz off e a câmera voltada para as próprias realizadoras, lançando mão das memórias ao mesmo tempo em que as produzem, num jogo de contar histórias que revela o gesto autobiográfico em filmes que consideraremos aqui como ensaísticos (Corrigan, 2015; Almeida, 2018), a partir do agenciamento dessas mulheres sobre as narrativas de si mesmas e do outro. No contexto dos cinemas africanos, em que as mulheres são frequentemente narradas a partir de abordagens masculinas de cineastas homens, e no cinema ocidental, em que as mulheres africanas são geralmente representadas em condições de vulnerabilidade, esses filmes colocam em cena um tipo de autorrepresentação de forte sotaque político, baseado na elaboração de uma reflexão por parte das realizadoras sobre sua condição — que pode ser de teor mais ou menos intimista, a depender de cada filme.

Além de refletir sobre suas jornadas íntimas, observamos nessas obras a dimensão coletiva das vivências das mulheres africanas e afrodiáspóricas na contemporaneidade, especialmente aquelas em trânsito pelo mundo. O gesto autobiográfico também revela diferentes discursos, estilos, estéticas e recursos utilizados por elas para reivindicarem suas próprias narrativas. O processo de contato com os filmes dá a ver, no geral, a exposição do entendimento de que a vida da cineasta e suas experiências pessoais importam para além de sua vivência individual: em lugar do estritamente confessional, o desejo de colocar em cena uma subjetividade com capacidade de afetação e diálogo coletivos, fazendo com que a escrita de si dê vida também à escrita do outro, como nos diz Ilana Feldman (2017). Nos interessa, assim, pensar nos modos como a alteridade é convocada nessas experiências de cinema em que o autobiográfico interpela criticamente o coletivo.

Esse artigo apresenta uma análise do filme *Nous* (2021), da cineasta francesa Alice Diop, a partir de dois aspectos estético-formais de linguagem — a *mise en scène* e a montagem — que se desdobram em um elemento narrativo de forte acento político para a obra, defendida aqui como ensaio fílmico: o contato com a alteridade que dá a ver, justamente via *mise en scène* e montagem, uma relação de familiaridade da cineasta com os habitantes das *banlieues* e um grande estranhamento que localiza na cultura "tradicional" francesa um teor conservador.

Retomando as notas sobre a *mise en scène* documentária e sobre alteridade de Jean-Louis Comolli (2008) e as noções comunicabilidade da experiência e narrativa em Walter

Benjamin (2012), nos detemos na *mise en scène* e na montagem de determinadas sequências do filme para explorar as relações que Alice Diop produz entre o cotidiano de habitantes racializados da periferia de Paris e de franceses brancos, colocando em perspectiva as complexidades identitárias e interrogando, afinal, quem faz parte desse “nós” ao qual o título do longa-metragem faz referência.

1. A vida cotidiana das *banlieues* tematizada por Alice Diop

Nous estreou no Festival de Berlim de 2021, onde ganhou o prêmio de melhor filme da seção *Encounters*. Trata-se do último longa-metragem documental dirigido por Alice Diop¹, documentarista que, ao longo de sua carreira no cinema, tem se dedicado a registrar e refletir, através das imagens, sobre a presença de migrantes africanos na França e sobre como esse cenário altera a paisagem social, política, urbana e identitária francesa contemporânea. Diop encontrou seus temas de interesse nas *banlieues*, regiões periféricas de Paris onde em geral residem os migrantes africanos que atravessaram o Mediterrâneo nas mais diversas condições, bem como seus descendentes já nascidos no país europeu. Filmes como *La Permanance* (2016), no qual acompanha a rotina de um centro de atendimento a migrantes em situações de vulnerabilidade, e *Vers la tendresse* (2015), em que se aproxima da intimidade de jovens homens africanos que vivem nas *banlieues* de Paris, revelam uma cineasta interessada nas experiências de pessoas que não são ou não se sentem reconhecidas como cidadãs francesas, logo, invisibilizadas e impedidas de reivindicar suas identidades enquanto europeias — aquelas que Johny Pitts (2019) denomina de *afropeans*, ou, numa tradução livre, “afropeias”.

Alice Diop apresenta em *Nous* uma continuidade de suas preocupações com o tema ao introduzir, desta vez também com seu corpo em cena (gesto inédito até então em sua obra), a própria experiência enquanto uma mulher de origem africana nascida na França e que a todo momento negocia sua identidade entre África e Europa, em um diálogo possível com a ideia de autorrepresentação defendida por Welket Bungué a partir de sua reflexão sobre sujeitos *periferizados* que circulam pelo mundo e subvertem a noção de centro inventada pela Europa

¹ Mas não é seu último filme: o primeiro longa de ficção da cineasta, *Saint Omer* (2022), estreou na edição de 2022 do Festival de Veneza, onde obteve o Leão de Prata (prêmio especial do júri), e foi premiado também como Melhor primeiro filme no César, na França. *Saint Omer* estreou no *streaming* no Brasil em setembro de 2023.

(Bungué, 2020). Neste filme, pela primeira vez a cineasta se torna uma personagem que compõe o seu usual mosaico de micro-histórias das periferias de Paris, em um exercício de tornar coletivo o seu percurso individual. Em um estilo semelhante ao de seus filmes anteriores, Alice Diop segue aqui também momentos do cotidiano e da intimidade de pessoas pretas nos subúrbios de Paris, mas dessa vez alternando esses perfis com a observação de pessoas brancas francesas e com a partilha de si mesma e de suas imagens de arquivo da família. É na *mise en scène* e na montagem dessas imagens que Diop articula seu discurso em torno de uma negociação da identidade francesa/europeia, e em última instância reivindica o direito de questionar a própria ideia do que é ser francês hoje, buscando elaborar um entendimento no qual pessoas com trajetória próxima à sua possam ser também incluídas.

Em *Nous*, a cineasta acompanha a rotina de um mecânico imigrante do Mali (Ismail), e de uma cuidadora de idosos que atua em *banlieues* (sua própria irmã, N'deye Sighane Diop), ao mesmo tempo em que observa de forma muito mais distanciada o cotidiano das regiões centrais de Paris, onde pessoas brancas caçam animais em família e vão à igreja rezar pela memória de Luís XVI, rei deposto durante a Revolução Francesa, como se sabe, guilhotinado. Costurando essa observação está ela mesma, que compartilha sua trajetória recorrendo a alguns expedientes como a narração em off em primeira pessoa (recurso também inédito em sua obra); imagens de arquivo feitas por ela na infância e adolescência; especulações sobre sua relação com a ascendência senegalesa e a partilha, diante da câmera, de uma reflexão sobre o seu próprio fazer cinematográfico enquanto mulher preta europeia nascida na França de pais migrantes senegaleses.

Em sua observação de paisagens urbano-periféricas parisienses, Alice Diop filma as mais diversas cenas do cotidiano das *banlieues*, especialmente ao longo da linha de trem RER B (outra constante imagem nos seus filmes), como adolescentes jogando UNO e entretidos no celular, crianças brincando na rua e jovens comendo e bebendo em campings improvisados em uma praça qualquer. Neste caleidoscópio de registros aparentemente desconexos entre si, e que conferem ao filme um caráter de mosaico, a cineasta provoca um sofisticado questionamento sobre a retórica da igualdade defendida pela França — que, ao mesmo tempo em que exalta seus valores, continuamente exclui e ignora aqueles que não são reconhecidos como “nós”.

2. O pessoal e o coletivo em *Nous*

Informadas por Walter Benjamin (2012) e seu modo de pensar a experiência, o relato, a narrativa e a figura do narrador, se considerarmos uma certa tradição do documentário autobiográfico, perceberemos que se trata de uma forma de expressão comumente baseada na lógica do *autor* como alguém que deseja imprimir sua marca na forma como elabora um pensamento sobre o mundo histórico a partir de sua própria experiência pessoal. Isso acontece eventualmente na adoção de um tom confessional ou na busca por produzir enunciados que naturalmente colocam esse sujeito no centro do processo, como um indivíduo a ser percebido como alguém dotado de capacidade intelectual e cuja experiência importa para os outros.

Porém, em Benjamin, a experiência é algo da ordem da vida coletiva que tem a ver com a tradição, e o passado é tratado como temporalidade, não como nostalgia ou como sinônimo do desejo de retorno a um momento anterior idealizado. Para o autor, a comunicabilidade da experiência — matéria-prima da narrativa — depende de determinadas condições que precisam estar postas: "Ela [a narrativa] não está interessada em transmitir o 'puro de si' da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele." (Benjamin, 2012, p. 221).

Informadas ainda por Benjamin, podemos pensar nas dinâmicas entre o individual e o coletivo em *Nous* a partir de alguns aspectos acionados esteticamente no filme, como o deslocamento do confessional para o uso ensaístico do autobiográfico em uma perspectiva que coloca no centro um problema que é de natureza coletiva. Tal expediente não é inédito, como sinaliza Feldman ao afirmar que determinadas obras autobiográficas e autoficcionais "interrogam as interseções entre as esferas pública e privada, a história coletiva e a memória pessoal, a familiaridade e a estranheiridade (Feldman, 2017, p. 32).

Alice Diop não faz um filme para falar apenas de si mesma como mulher de origem africana em diáspora na França, nem busca produzir uma narrativa generalista em que sua experiência particular possa representar, numa ambição metonímica, as experiências dos migrantes e descendentes de migrantes africanos em diáspora. Uma peculiaridade que distingue *Nous* de tantos outros filmes autobiográficos, especialmente daqueles calcados

prioritariamente na narração em primeira pessoa, é a forma como a narrativa se desenvolve muito menos pela narração e mais por um domínio da *mise en scène* que, em diversos momentos do longa, produz uma indiscernibilidade entre ficção e não ficção que dificulta até mesmo distinguir, principalmente em seus primeiros minutos, se trata-se de uma obra de ficção ou um documentário.

Outro aspecto relevante é que, em seu interesse pela vida cotidiana nas *banlieues*, Diop monta as imagens da periferia colocando-as em relação com outras cenas da vida cotidiana dos franceses brancos, enfatizando a própria ideia de “*nous*” (“*nós*”) a que o título alude. Importante pontuar também que, embora a narração seja um dado incontornável em *Nous*, tanto pela sua importância enquanto recurso estético no filme quanto pelo seu ineditismo até então na obra da cineasta, trata-se de uma narração contida, ouvida poucas vezes durante o longa-metragem, e que aparece inicialmente apenas perto dos 30 minutos já transcorridos de filme.

No caso daqueles sujeitos e sujeitas que fazem parte da comunidade que interessa a Alice Diop — migrantes, habitantes dos subúrbios parisienses, pessoas negras e eventualmente pobres, uma relação mais próxima é estabelecida e é possível se referir mais propriamente a um encontro. Mas quando filma franceses brancos em dinâmicas coletivas, Diop constrói nas próprias imagens seu estranhamento em relação a certos aspectos de um modo de vida que parece anacrônico e bizarro. Buscaremos, com as análises apresentadas na sequência, demonstrar como a *mise en scène* e a montagem tornam evidente a construção de relações que sublinham a diferença entre o passado tratado como temporalidade pelos povos da diáspora e como nostalgia reacionária por aqueles que vão à igreja visitar o túmulo e ouvir a leitura do testamento de Luís XVI.

É nesses dois elementos de linguagem — *mise en scène* e montagem — que identificamos os recursos mais expressivos usados por Alice Diop para construir o discurso sobre as fraturas das identidades francesas hoje. A cineasta mobiliza imagens de arquivo da sua família e as coloca em relação com outras produzidas na atualidade para o filme. Essas imagens do presente eventualmente retomam espaços que aparecem nas imagens do passado (especialmente o local onde ficava sua casa de infância; a pracinha e o banco em que vimos seu pai muitos anos antes em imagens em VHS). A narração, quando acionada, costura e articula o gesto de compartilhamento da sua vida com a dimensão coletiva da experiência pessoal.

O tom observacional predominante na obra é inicialmente definido em longas sequências que registram o encontro de Alice Diop com um dos personagens do documentário, Ismaël, migrante malinês que, em mais de 20 anos, nunca conseguiu retornar ao seu país sequer para visitar seus familiares, e que sonha em poder um dia voltar para casa. A sequência de Ismaël inicia-se aos seis minutos e meio de filme, e sucede imagens diurnas de uma família branca francesa caçando e imagens noturnas do trem RER B e dos trilhos de uma imensa estação, que compõem o começo do filme. Até então, os expedientes estéticos de *Nous* ainda não estão enunciados de forma tão clara. Todas as imagens são observacionais, mas o encontro com o personagem, a *auto-mise en scène* produzida por ele e a dinâmica narrativa dada pelos enquadramentos e pela montagem das imagens de Ismaël introduzem uma produtiva dimensão ficcional que coloca o espectador em suspensão.

Iniciada com imagens do dia ainda escuro, a sequência oferece o registro de alguns dias na vida de Ismaël, que acorda muito cedo, toma seu café numa cafeteria frequentada por outros migrantes e caminha até o local de trabalho, onde avalia motores de carros enquanto fala ao telefone (Figuras 1 a 4). Uma das chamadas é uma conversa de Ismaël com sua mãe, que reside no Mali e que ele não vê há duas décadas. Transcorrem-se 20 minutos até que o personagem interpele diretamente a cineasta, olhando para a câmera e informando a Diop sobre a pessoa com quem falava. Ouvimos então a voz da realizadora fazendo duas perguntas rápidas ao mecânico² e de certo modo desmontando a cena fabulada³. Até esse momento, não era possível inscrever tão facilmente a obra nos domínios do documentário ou da ficção naturalista.

Figuras 1, 2, 3 e 4 – Sequência com a personagem Ismaël

² Essa é a primeira vez em que ouvimos a voz da cineasta no filme, mas se trata de uma interlocução com o personagem e não de uma narração em off de teor autobiográfico, que só aparecerá posteriormente.

³ A noção de fabulação é entendida aqui, a partir de Rancière (2021), como trabalho dissensual de ficção.



Fonte: captura de tela do vídeo, elaboração nossa (2023).

Consonantes com a proposição de César Guimarães e Rubens Caixeta, nos filiamos a um entendimento das relações entre ficção e documentário no filme de Alice Diop menos como distinção entre formas audiovisuais baseada em pressupostos genéricos e horizontes de expectativas e mais na busca por “inventar uma fenomenologia dedicada a compreender o lugar dos sujeitos — quem filma e quem é filmado — no mundo da vida e no mundo da vida filmada, pois eles deveriam andar juntos”. (Guimarães; Caixeta, 2008, p. 36). Apostamos, seguindo a proposição de André Brasil (2014), que a distinção entre ficção e documentário não reside na oposição entre vivido e imaginado.

Bastante ciente da presença da câmera e parecendo atuar para ela, o corpo em cena de Ismaël e especialmente o modo como ele faz questão de dizer a Alice Diop e ao espectador com quem falava o telefone são suficientes para dar conta do que está em jogo ali, e que vai marcar todos os encontros da cineasta com pessoas pretas de origem diaspórica: a ascendência, a relação com a família, o desejo ou o dilema em torno da volta para “casa” e a impossibilidade mesma, para algumas delas, de saber claramente que lugar é sua casa diante da sensação constante de falta de pertencimento.

Em seu livro *Cinéma et anthropologie*, cuja primeira edição data de 1982, Claudine de France cunha de forma pioneira a expressão *auto-mise en scène* para discutir as potencialidades performativas dos sujeitos filmados em filmes etnográficos — com atenção especial a documentários produzidos por cineastas franceses em ex-colônias africanas, como os de Jean Rouch — e as relações de alteridade possíveis oriundas das tentativas de emprego do método etnográfico no cinema. Algum tempo mais tarde, Jean-Louis Comolli se dedicou ao assunto em alguns dos textos que compõem a coletânea *Ver e poder*, publicada originalmente em 2004 e que ganhou edição brasileira em 2008 — como *Viagem documentária aos redutores de cabeça* e *Aqueles que filmamos: notas sobre a mise en scène documental*. Interessado mais no potencial político da alteridade produzida pelo encontro do que no método etnográfico em si, Comolli afirma que são os desejos cruzados que engendram as obras: “A relação que define o cinema documentário é ela mesma relativa: perde-se uma identidade pré-fílmica de cada um, ganha-se uma alteridade, que é uma nova identidade, cinematográfica, isto é, irreconhecível ao olhar da primeira” (Comolli, 2008, p. 157).

De volta ao filme, alguns minutos mais adiante há uma quebra na narrativa articulada até então, e o elemento autobiográfico ainda não enunciado se apresenta claramente ao trazer o recurso da narração em off e em primeira pessoa, relacionada com as imagens de arquivo que a cineasta resgata da sua própria família. Nesta sequência, vemos inicialmente a imagem de uma mulher anônima dentro de um trem em movimento, até que Alice Diop começa a falar da sua própria mãe, que pegava o trem para voltar do trabalho como faxineira quando a cineasta ainda era uma criança. Ouvi-la falar da mãe enquanto vemos a imagem de uma mulher desconhecida dentro do trem, gravada na atualidade, sugere que aquela história não é somente da mãe de Alice, mas de muitas outras pessoas que continuam vivendo essa mesma rotina. Nesse sentido, o corte para as imagens de arquivo da família Diop, acompanhadas da narração da cineasta, indicam outra abordagem que lhe interessa: a importância de ter registros de pessoas e lugares em geral invisibilizados nas narrativas das culturas e identidades francesas. Nas figuras 5 a 8 é possível observar a sequência dessas imagens e o uso desses recursos. Em poucos minutos Alice Diop introduz esse gesto autobiográfico, articulando de forma ensaística a memória e o relato de sua própria história com a paisagem temática apresentada no filme até então.

Figuras 5, 6, 7 e 8 – Sequência com narração em primeira pessoa e imagens de arquivo



Fonte: captura de tela do vídeo, elaboração nossa (2023).

O acionamento das imagens de arquivo se torna mais complexo ao longo do filme. Alice Diop está interessada em filmar as pessoas e os espaços — e as pessoas nesses espaços —, e o que vemos a partir da sequência anterior é um movimento seu de voltar aos lugares onde viveu com a família mais de 20 anos antes, e articular essas temporalidades a partir da relação entre as imagens caseiras que ela fazia então, e as imagens gravadas para *Nous*. Esse movimento de retorno aproxima imagens do bairro onde morou, dos parques onde seu pai costumava correr e da casa onde ela viveu com ele, com a mãe e os irmãos — imagens que, sequenciadas e intercaladas, revelam também uma forma de filmar personagens em documentários que pode ser identificada em todos os filmes anteriores da cineasta.

Em uma sequência em particular, as imagens de arquivo mostram Alice Diop filmando o pai dentro de casa sem nenhuma ação especial, e lhe fazendo perguntas atrás da câmera. Neste momento específico, sua narração revela que foram essas gravações do pai que a fizeram entender seu lugar como cineasta, e como a memória recuperada por meio das imagens se tornou uma forma de *pensar sobre e registrar o que não deve ser esquecido*: aquelas pessoas,

espaços e modos de vida. Esta articulação só se preenche de sentido quando Diop volta a narrar em voz off enquanto filma, no presente, esses mesmos espaços do passado, e quando monta esses relatos também com imagens das estações de trem, do trem passando pela linha RER B, e de pessoas anônimas vivendo seus cotidianos nos mesmos espaços que ela viveu e filmou, de maneira amadora, há décadas.

Duas sequências são ilustrativas dessa construção de sentidos coletivos a partir de experiências pessoais. A primeira é quando a cineasta conta de um sonho que teve, no qual se vê diante do edifício onde morou com a família na infância. Este trecho é precedido por uma sequência de planos fixos da madrugada nas ruas das *banlieues* de Paris, sempre em torno das estações e linhas de trem. Nestes planos só escutamos os ruídos da noite silenciosa e o trem atravessando as paisagens, até que ouvimos a voz da cineasta contando que, no sonho, ela consegue abrir a porta de fechadura oxidada do seu antigo apartamento, mas decide não entrar: “Tive uma sensação estranha de estar abrindo uma tumba, mas uma tumba onde não havia um corpo” (*Nous*, 2021). Conforme Feldman (2017, p. 34), “uma autobiografia somente se realiza quando rompe com o enquadramento privado e individual que parecia constituí-la enquanto gênero específico”:

Afinal, no âmbito das escritas de si, um escritor ou cineasta, cuja escritura aparentemente versa sobre si mesmo, escreveria mais a respeito das transformações pelas quais passou, ou está passando, do que sobre esse “si mesmo” supostamente estável e permanente. Mais ainda: “é porque ele passou por essa transformação que sente a possibilidade, muitas vezes a exigência, de contar, é porque ele se tornou outro que toma a palavra” (Gagnebin, 2005, p.138, grifo nosso) (Feldman, 2017, p. 34).

Neste momento do filme, vemos um corte de imagem das paisagens atuais dos arredores do edifício para a mesma paisagem em imagens de arquivo, quando Alice Diop filmou o pai no mesmo banco que acabamos de ver (Figuras 9-12). O sonho narrado, as ruas vazias e as imagens do pai revelam a necessidade da cineasta de preservar esses corpos que, se não registrados, tendem a desaparecer: “Essas imagens estavam mais vivas que uma tumba vazia. São as minhas primeiras imagens. Graças a elas eu faço filmes hoje” (*Nous*, 2021). Este gesto de registro do cotidiano e a ânsia de fazer com que essas imagens contem as histórias daquelas pessoas é justamente o que Alice Diop faz em toda a sua obra documental. Mas em *Nous*, diferente de seus filmes anteriores, ela se torna uma de suas próprias personagens.

Figuras 9, 10, 11 e 12 – Montagem das imagens da área onde Alice Diop viveu com a família e as imagens amadoras de seu pai feitas por ela



Fonte: captura de tela do vídeo, elaboração nossa (2023).

A segunda sequência é quando a cineasta relata uma conversa que teve com o pai sobre não querer ser enterrada no Senegal. Alice Diop nos conta que por muitos anos seus pais pagaram para ela e seus irmãos um seguro que garantia que os corpos dos migrantes pudessem ser repatriados quando morressem fora do país de origem. Escutamos o relato dessa conversa pela narração da realizadora, e as imagens que vemos são mais uma vez aquelas que remetem não só aos ambientes frequentados por ela e sua família, mas por onde ainda hoje passam os trens da linha RER B que transportam os moradores das *banlieues* (figuras 13-16).

Diop nos conta que, ao comunicar ao pai que não continuaria a pagar pelo seguro, ele nada disse: “Houve um silêncio entre nós, carregado de tudo o que queríamos dizer, de tudo o que não foi dito” (*Nous*, 2021). Antes que essa narração surja, o filme já havia nos informado, pelas imagens de arquivo, que seu pai chegou à França em 1966, quando desembarcou de um navio em Marselha acompanhado de outros migrantes senegaleses. A articulação desses elementos — narração, relato, imagens dos espaços — revela uma disputa por uma identidade

francesa que parece não ter lugar nem nas “origens” senegalesas, tampouco na França fora desses espaços periféricos. Essas duas sequências são alternadas com as cenas cotidianas dos sujeitos observados por Alice Diop ao longo do filme: os moradores das *banlieues*, de um lado, e a sociedade francesa branca, de outro. É nesse processo de montagem que a cineasta torna evidente a relevância da sua história pessoal neste que se pode considerar uma espécie de ensaio sobre as múltiplas e possíveis identidades francesas, e a urgência em documentar aquelas cujos registros parecem não constar nas narrativas europeias contemporâneas.

Figuras 13, 14, 15 e 16 – Sequência na qual Alice Diop conta sobre a conversa o pai sobre não querer ser enterrada no Senegal



Fonte: captura de tela do vídeo, elaboração nossa (2023).

Um último ato deste investimento autobiográfico de Alice Diop toma forma quando ela aparece diante da câmera pela primeira vez, durante o registro de um encontro com o escritor francês Pierre Bergounioux, que faz uma leitura de alguns dos seus textos. A atmosfera de bastidores informa o espectador não familiarizado com a fisionomia da cineasta de que se trata do seu corpo em cena, e a partir dali se dá uma conversa entre os dois que coloca no mesmo plano uma cineasta francesa negra e um escritor francês branco, na qual Diop revela como a

Dossiê **Visualidades: estéticas, mídias e contemporaneidade** - <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 2, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i2.28125

escrita de Bergounioux a ajudou a compreender a sua obsessão pelas *banlieues* e por filmar essas vidas cotidianas para que elas não desapareçam. O escritor compartilha suas impressões e escutamos seu relato, mas a imagem que vemos é a do rosto de Alice Diop em primeiro plano escutando, reagindo (Figuras 17-20).

Esse momento, igualmente montado em paralelo com imagens do cotidiano de um entorno prosaico que remete às leituras de Pierre Bergounioux (paisagem típica de subúrbio, pessoas de bicicleta), reforça ainda mais o questionamento em torno do “nós/franceses”, especialmente porque é sucedido pela sequência que encerra o filme: Alice Diop nos coloca de volta entre os franceses brancos caçando que deram início ao documentário, e ficamos sabendo então que se trata de um festival de caça, o Rallye Fontainebleau, promovido na localidade homônima, nos arredores da capital francesa, com direito a trajes próprios e banda marcial.

Figuras 17, 18, 19 e 20 – Sequência na qual Alice Diop aparece pela primeira vez diante da câmera em *Nous*



Fonte: captura de tela do vídeo, elaboração nossa (2023).

Johny Pitts (2019), em seu livro *Afropean: notes from black Europe*, tece críticas aos modos como a Europa central abraçou o discurso multiculturalista, especialmente em termos econômicos e estéticos, para capitalizar em torno de uma ideia de cosmopolitismo inclusivo que faz seus países parecerem abertos e progressistas, ainda que isso não tenha mudado substancialmente as condições de vida dos migrantes racializados e o modo como eles são tratados⁴. O autor questiona: “*Afropeans* incluem apenas pessoas negras (com frequência de pele mais clara) que são bonitas e bem-sucedidas economicamente?” (Pitts, 2019, p. 16), e afirma que sua pele encobriu sua “europeidade”, porque o termo “europeu” continua sendo um sinônimo para “branco”. Lawrence La Fountain-Stokes (2004), em seus estudos sobre cidadania migrante *queer*, afirma que as experiências de vida dos sujeitos estão intimamente ligadas ao território e às fronteiras, de modo que a afirmação da diferença baseada em lógicas de exclusão racistas ou discriminatórias em termos de gênero tem como consequência, no plano da coletividade, a constituição de uma espécie de “comunidade subalterna”, constantemente excluída.

Alice Diop coloca em jogo uma posição política bastante produtiva e com muitas camadas nas imagens que aparecem em relação em *Nous*. Demarca que existem dois tipos de linhas: as simbólicas, com a incorporação, tanto pelos migrantes quanto pelos franceses brancos, de regulações e normativas que estabelecem acessos e barreiras conhecidos por todos, mesmo quando não enunciadas claramente, e também as físicas, com o anel rodoviário denominado “*Boulevard Périphérique*”, que separa a Paris central das *banlieues*, e a própria linha do trem RER B. Mas talvez seu gesto mais importante seja notadamente demarcar ela mesma sua diferença em relação aos europeus brancos no filme. Tal construção se produz ao longo do filme, via *mise en scène* e montagem, de modo bastante processual.

Isso se faz especialmente notável na sequência em que a cineasta filma, numa observação bastante distanciada, um estranho e exótico⁵ ritual em que dezenas de pessoas brancas, a grande maioria idosas, se reúnem numa igreja Católica, a Catedral de Saint-Denis, na região homônima ao norte da capital, para assistir a uma missa na qual o padre lê o testamento de Luís XVI, datado de 25 de dezembro de 1792. O texto, escrito pelo rei que se encontrava

⁴ Sua reflexão é centrada na Inglaterra, mas é útil para pensar também o contexto francês.

⁵ O uso desse termo aqui é proposital.

confinado numa prisão em Paris havia meses, no contexto da Revolução Francesa, inclui pedidos de desculpa àqueles que ele possa ter ofendido (ainda que diga não se recordar de ter ofendido a ninguém) e finaliza com a afirmação de que ele não cometeu nenhum dos crimes do qual é acusado. À leitura do testamento, segue-se um outro ritual, realizado na tumba de Luís XVI na mesma igreja, em que as pessoas se apertam em um espaço bastante exíguo para visitar o túmulo do rei enquanto o padre abençoa o espaço (Figuras 21-24).

Figuras 21, 22, 23 e 24 – Sequência dos franceses brancos na missa em homenagem ao rei Luís XVI, com a leitura do seu testamento e visita ao mausoléu onde está sua tumba



Fonte: captura de tela do vídeo, elaboração nossa (2023).

Levando em consideração os sabidos fatos históricos pré e pós-Revolução Francesa, como a abolição formal da monarquia e a proclamação da República, bem como a decapitação de Luís XVI no dia 21 de janeiro de 1793 (ou seja, apenas alguns dias após a escrita do seu testamento), as cenas registradas por Alice Diop permitem interrogar o teor aparentemente anacrônico e reacionário da devoção a um rei cuja morte materializa — não exclusivamente mas com enorme apelo simbólico — a consolidação da Modernidade a partir do entendimento que passa a ser partilhado socialmente, no contexto iluminista e industrial europeu, da

insuficiência das monarquias como formas exclusivas de governo e da adoção da democracia liberal como regime político-administrativo.

Não há, acompanhando essas imagens, qualquer comentário de Alice Diop sobre o teor dos acontecimentos registrados. Quando filma os franceses brancos na caça ou na igreja, não há tampouco um personagem que seja acompanhado mais de perto e com quem o espectador possa estabelecer algum tipo de vínculo. Se a cineasta adota um olhar amoroso em relação aos migrantes pretos das *banlieues*, se colocando em relação com essas pessoas de maneira a permitir que afluam produtivas *auto-mise en scènes*, o mesmo não ocorre quando ela observa os ritos dos franceses brancos. Comolli (2008, p. 54) afirma que é necessário ao documentário um primeiro gesto suspensivo de “apagar (ou borrar) a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano (...)”, prática que parece fazer parte dos procedimentos estéticos e das relações de alteridade produzidas por Alice Diop nos encontros com seus iguais.

Esse quadro se altera substantivamente nos contatos com os franceses brancos, a quem, na maioria dos casos, não é oferecida uma escuta particularmente interessada. Ainda conforme Comolli (2008, p. 54), a tomada da imagem é uma tomada “também de linguagem” e as pessoas filmadas são “escutadas” pela câmera, passando a atuar, em sua *auto-mise en scène*, “a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas” (Comolli, 2008, p. 55). Nas sequências da caça e da igreja, Alice Diop não abriga essa possibilidade: ela não pode ou não quer se aproximar.

Considerações finais

Entre a produção de relações de familiaridade e de estranhamento, é importante situar os estranhamentos vividos também pelas autoras desse artigo em seu processo espectral. Sendo duas pessoas oriundas do sul global, com algum conhecimento acumulado tanto sobre experiências migrantes na Europa (tendo sido nós mesmas migrantes brasileiras em diferentes países do continente), quanto sobre cinemas diaspóricos e sobre a cultura beletrista francesa, da qual também nos sentimos excluídas, gostaríamos de afirmar que essa espectralidade implicada afeta de maneira determinante a leitura do filme que foi apresentada ao longo do artigo.

No texto *Formas de falar de si*, Felipe Charbel afirma que o gesto ensaístico não se trata apenas de olhar para dentro de si, mas de “vasculhar o espaço interior (...) com o intuito de descobrir algo novo, ainda inexplorado, sobre o mundo” (Charbel, 2023, p. 59). Ainda que se refira à literatura, suas considerações podem ser estendidas a um filme ensaístico de teor autobiográfico como *Nous*. Em seu processo de investigação das identidades francesas migrantes, que parecem envolver sempre um dentro-fora, a cineasta elabora um reenquadramento na relação tradicional de observação entre metrópole e colônia. Ao invés de cineastas franceses observando a África, temos uma cineasta nascida na periferia de Paris, de pais migrantes senegaleses, observando a França e situando criticamente sua condição ao mesmo tempo de pertencimento e deslocamento em relação a esse lugar e suas tradições.

Retomando a noção de *auto-mise en scène* e sua relação com a escuta e a fabulação, é possível perceber graus muito distintos de interesse de Alice Diop nos processos de fabulação possíveis de serem colocados em cena pelos sujeitos que filma, e que esse interesse depende fundamentalmente de sua origem e das fronteiras físicas e simbólicas que produzem distâncias entre os dois grupos. Gilles Deleuze (2005, p. 264) afirma que “a fabulação é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos”. Alice Diop não apenas produz enunciados coletivos a partir da fabulação de si, como permite que os sujeitos periféricos filmados também o façam, e enuncia politicamente uma posição radical de assunção da diferença: circunscreve um “nós” do qual são os franceses brancos que não fazem parte. Com suas imagens, a cineasta aponta: nós somos diferentes de vocês. E com a narração ela faz questão de enunciar: mas não vou pagar por um plano funerário para ser enterrada no Senegal depois de morrer, porque sou francesa também.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Gabriela. *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva*. São Paulo: Alameda, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

- BRASIL, André. A performance entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, Benjamin; MENDONÇA, Carlos; CARDOSO FILHO, Jorge (orgs.). *Experiência estética e performance*. Salvador: Ed. UFBA, 2014, p. 131-145.
- BUNGUÉ, Welket. De corpos periféricos ao cinema de autorrepresentação: entrevista com Welket Bangué por Ana Camila Esteves, Jusciele Oliveira e Morgana Gama de Lima. *Rebeca*, v. 9, p. 293-310. Disponível em: <<https://doi.org/10.22475/rebeca.v9n1.668>>. Acesso: 06 jun. 2023.
- CAIXETA, Rubens, GUIMARÃES, Cesar. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 32-49.
- CHARBEL, Felipe. *Formas de falar de si*. serrote 43. São Paulo: IMS, 2023.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORRIGAN, Timothy. *O Filme Ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papiris, 2015.
- DE FRANCE, Claudine. *Cinéma et Anthropologie*. Paris: Fontation de la Maison des sciences de l'homme, 1982.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FELDMAN, Ilana. Autobiografia, exílio e alteridade: o cinema de David Perlov, Avi Mograb e Elia Suleiman. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 30-57, jul/dez 2017. Disponível em: <<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-14-n-2-dossie-cinema-e-escritas-de-si/>>. Acesso: 02 jun. 2023.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. De sexilio(s) y diáspora(s) homosexual(es) latina(s): cultura puertorriqueña y lo nuyorican queer. *Debate Feminista*, 29, abr. 2004. Disponível em: <<https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2004.29.1017>>. Acesso: 05 jun. 2023.
- PITTS, Johny. *Afropean: Notes from Black Europe*. Londres: Allen Lane, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.
- VEIGA, Roberta. Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 03, dez. 2016/ mar. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17588/pdf>>. Acesso em: 10 set. 2023

Gabriela Machado Ramos de Almeida – Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM

Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM ESPM) e coordenadora do grupo de pesquisa Sense – Comunicação, consumo, imagem e experiência (CNPq/ESPM). Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com doutorado sanduíche na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Autora do livro *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva* e co-organizadora das coletâneas *Comunicação, estética e política: epistemologias, problemas e pesquisas* e *Políticas do sensível: corpos e marcadores de diferença na Comunicação*.

E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com

Ana Camila Esteves – King's College London

Pesquisadora associada no King's College London, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado. Doutora e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Co-fundadora, diretora e curadora da Mostra de Cinemas Africanos e do cineclube Cine África. Co-editora do livro *Cinemas Africanos Contemporâneos: perspectivas críticas* e idealizadora e editora da *Revista Crítica de Cinemas Africanos*.

E-mail: anacamila.ufba@gmail.com