

O CINEMA DE FALARDEAU E SUA PERSPECTIVA ICONOCLASTA

*Falardeau's cinema and its iconoclast perspective**El cine de Falardeau y su perspectiva iconoclastica*Eloá Catarine Pinto Teixeira¹  

Recebido: 14/09/2024

Aprovado: 25/11/2024

Resumo: As produções cinematográficas quebequenses vêm revelando uma preocupação premente em retratar a figura do estrangeiro como marcador cultural e universal em culturas de fronteira. Este artigo pretende apresentar uma breve análise de duas das obras do cineasta canadense Philippe Falardeau, que evidenciam que fatores tais como língua, espaço, origem e voz são também lugares de representação social. O imigrante, enquanto ser passível de representação, se configura num universo cultural com poder de cura para culturas de fronteira. A língua nesse sentido se torna mecanismo de representação, acesso e produção de sentidos que serão colocados em prática pelo sujeito em situação de desterramento os quais também servirão à comunidade de fronteira como efeito negativo de sua cultura, pois que para que se remediem situações de conflito existencial é necessário que o sujeito à margem se entenda externo à cultura que o recebe, portanto, ser deprimido em função de um capital mercadológico-cultural excludente. Deste modo, a obra de Falardeau revela potencial representativo para o campo dos estudos da linguagem e suscita a análise do imigrante como mais um referente iconoclasta para o discurso de imagem.

Palavras-chave: Imigrante. Cultura de fronteira. Cinema canadense. Falardeau

Abstract: Québec's cinematographic productions have revealed an urgent concern to portray the figure of the foreigner as a cultural and universal marker in frontier cultures. This article intends to present a brief analysis of two of the works of Canadian filmmaker Philippe Falardeau, which show that factors such as language, space, origin and voice are also places of social representation. The immigrant, while being capable of representation, is configured in a cultural universal with healing power for border cultures. In this sense, the language becomes a mechanism of representation, access and production of meanings that will be put into practice by the subject in a situation of exile, which will also serve the border community as a negative effect of their culture, since so that conflict situations can be remedied. existential it is necessary that the subject on the margin understand himself external to the culture that receives him, therefore, to be depressed due to an exclusive market-cultural capital. In this way, Falardeau's work reveals representative potential for the field of language studies and raises the analysis of the immigrant as yet another iconoclastic referent for the image discourse.

Key-words: Immigrant. Frontier culture. Canadian cinema. Falardeau

¹ Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia – PPGLitCult. Professora de Língua Francesa. E-mail: e_catarine@hotmail.com

Resumen: Las producciones cinematográficas quebequenses han revelado una preocupación apremiante por retratar la figura del extranjero como marcador cultural y universal en las culturas fronterizas. Este artículo tiene como objetivo presentar un breve análisis de dos de las obras del cineasta canadiense Philippe Falardeau, que muestran que factores como el lenguaje, el espacio, el origen y la voz son también lugares de representación social. El inmigrante, como ser capaz de representación, se configura en un universo cultural con poder curativo para las culturas fronterizas. El lenguaje, en este sentido, se convierte en un mecanismo de representación, acceso y producción de significados que serán puestos en práctica por el sujeto en situación de exilio, lo que también sirvió a la comunidad fronteriza como un efecto negativo de su cultura, por lo que las situaciones de conflicto Para poder remediarlo existencialmente es necesario que el sujeto marginal se comprenda a sí mismo como externo a la cultura que lo recibe, por lo tanto, para deprimirse debido a un capital cultural-mercado excluyente. De esta manera, el trabajo de Falardeau revela un potencial representativo para el campo de los estudios del lenguaje y plantea el análisis del inmigrante como un referente iconoclasta más para el discurso de la imagen.

Palabras-clave: Inmigrante. Cultura fronteriza. Cine canadiense. Falardeau.

1 Introdução

Philippe Falardeau (1968) é cineasta e canadense. Diretor e roteirista, sua obra retrata os processos de subjetivação, controle e representação da figura do imigrante. O cineasta se ocupa do itinerário perseguido pelos estrangeiros radicados no Québec, que após dolorosas experiências de rejeição e adestramento cultural sucumbem à realidade do desterramento. Seria esse o processo da desculturação que é inerente à vida enquanto estrangeiro. Sua obra nos interessa também por colocar o problema da depressão como uma realidade social e que se tornou um fator após a derrocada do Partido Comunista em 1964.

A perspectiva iconoclasta da obra de Falardeau nos remete à noção de Direito Comum. Para os estudos literários, esse direito se afirma na obra em curso de testemunho, isto é, no caráter representativo que se traduziria num senso do olhar comum. Isso se torna visível em produções elementares de mídia cinematográfica, levando o espectador a censurar por tentativa de aproximação a mensagem lançada na tela.

Mireille Delmas-Marty, em “Por um direito comum”, traz à tona o fator fronteiro decorrente do distanciamento linguístico, no que tange à língua em uso em comunidades consideradas opostas. Haveria aí um processo inequívoco de intercompreensão que possibilita o desterramento e funciona como mecanismo de controle social e domínio do Outro, quanto a sua inserção enquanto sujeito de discurso no território da Nação. Essa

intercompreensão se respalda na prerrogativa de um *habeas corpus* que garantiria à pessoa em situação de incompreensão (entenda-se) o direito a ser informada e no mais curto prazo no emprego de uma língua que ela compreenda².

Isso nos reporta ao fator conquerente de herança linguística em contexto de migrações culturais. Conforme Thaís Nogueira Diniz³, o cinema aprendeu por próprio exercício a desenvolver seus próprios meios para representar a literatura. Nesse quesito, ao se optar pela racionalização do objeto fílmico, opta-se em primeira instância pela busca por compreensão que se traduz numa demanda íntima de representação. Significa dizer que, ao se tentar buscar nas imagens em película o sentido a que o autor/realizador/cineasta pretende chegar, o espectador revestido de um egocentrismo natural ensaia sua tentativa de leitura óptica por meio da associação entre suas mais diversas experiências visuais. Quer se trate de uma abordagem minimalista, como é o caso do documentário *Pâté Chinois* (1997), cujos recortes secos e pouco extensos testemunham de uma memória colonizatória ao se priorizar a figura do imigrante chinês no lugar do vassalo, quer seja numa abordagem literal, como no filme *M. Lázhar* (2011), conforme veremos adiante.

Sobre esse aspecto, ao ser colocado como obra de arte visual, a produção fotográfica proposta por Falardeau nesse corpo de três filmes traz à tona, mais uma vez, a noção de verdade sensorial, já presente nas narrativas flaubertianas. Conforme Sartre⁴, esse seria o elo entre a verdade real (aqui podemos aludir ao contexto virtual, ao nos depararmos à noção de memória) e o inferno (*en vérité à l'enfer*) cujas significações estariam na ordem da representação pelo potencial de racialidade que se deseja causar na tríade entre Artista – Arte – Leitor. Nesse quesito, poderíamos citar aqui que o papel representativo do Artista está permeado de ações adicionais, isto é, atitudes de escrituras e tentativas outras de representação por edição que contribuem para a busca pela perfeição da imagem. Conforme Sartre (1972), o mundo seria comparável ao inferno, cabendo ao artista representá-lo e ordená-lo, refazendo seus laços perdidos e ligações ambíguas se desfazendo de suas imagens polimorfos:

Na verdade, Flaubert conhece o cinza da vida cotidiana: este mundo não é suficiente para que possamos assimilá-lo verdadeiramente ao Inferno. Mas - vimos porque - a

² MARTY-DELMAS, 2004, p. 201

³ 2003

⁴ SARTRE, J.-PAUL. *L'idiote de la famille I*. Editions Gallimard. Paris. 1972

tarefa do Artista é representá-la, pelo estreitamento totalizante dos seus elos demasiado frouxos, pelos acréscimos insensíveis, pelas eliminações discretas, como se fosse esta perfeição⁵ (Sartre, Jean-Paul, 1972, p. 21).

Assim o conteúdo a ser reproduzido em imagem se torna uma reprodução do mundo a ser apresentada numa forma. Ao se extrair da imagem uma forma, pensemos, o sujeito que com ela estabelece uma dupla pertença dialógica, conforme Sartre, o espectador-leitor, manteria uma relação dúbia de pessoalidade que pode ser tomada pela certeza de um ‘não-ser’, um estado de ausência invadido pela necessidade de apropriação do Si na e pela imagem. Seria como uma condição do não-ser: “Entre o não-ser: é a própria matéria da obra em que é ficção; é a aparência diabólica em que o ser do nada, sempre emprestado, relativo ao Ser, que de repente nos revela o perturbador poder campirizante do que não é”⁶. (ibidem).

Nesse panorama o direito à intercompreensão se afirma numa tentativa de aproximação de ideias que, voluntária ou involuntariamente, encontram na memória visual os mecanismos de subjetivação da imagem que, em contexto de análise semiológica, remetem ao estado de língua em movimento. Ou seja, o espectador torna-se o mérito a ser conquistado pela força do testemunho histórico traduzível pelas cenas do filme.

O cinema produzido pelo cineasta Philippe Falardeau aparece, como já afirmou anteriormente, sob uma ótica de caráter simplista para evidenciar o processo de identificação que o espectador lança sobre uma figura tão presente no contexto social: o imigrante. Seu caráter simplista se traduz numa *tendresse de parole*, ou seja, numa maneira branda de relatar fatos. Isso ocorre no documentário *Pâté Chinois* (1997). Nele o cineasta emprega um recorte de sequências narrativas (blocos) de 4 a 8 cenas que se justapõem em imagens recuperadas de arquivos ou assemelhadas a eles, uma forma de denúncia de um passado remoto que reverbera no discurso de classe moderno e coloca à prova a memória cultural quebequense.

Além disso, sua obra pode ainda ser apreendida por uma tendência iconoclasta, uma forma de esvaziamento da crença, primando pela sensação de desenraizamento, solidão, luto

⁵ En fait, Flaubert connaît les grisailles du quotidien: ce monde n’est pas assez pour qu’on puisse l’assimiler en vérité à l’Enfer. Mais – nous avons vu pourquoi – la tâche de l’Artiste de le représenter, par resserrement totalisant des ses liens trop lâches, par d’insensibles additions, par éliminations discrètes, comme s’il était cette perfection. (SARTRE, JEAN-PAUL. L’idiot de la famille, Livre1, 1972. p. 21).

⁶ Entre du non-être: c’est le matériau même de l’oeuvre en qu’elle est fiction; c’est l’apparence diabolique en ceci que l’être du rien, toujours emprunté, relatif à l’Être qui nous dévoile tout à coup l’inquiétante puissance campirizante de ce qui n’est pas (ibidem).

ou mesmo desprendimento, um estar *in-situ* e *ab-situ* ao mesmo tempo (é o que ocorre com o personagem Christophe, em *Congorama* (2006)).

A noção de estrangeiridade dentro do ambiente espectral se converte assim, nessa sensação de suspensão de uma realidade imediata levando aquele a quem a obra se dá a ver ao estado desse Outro que questiona, segue e se alimenta de um corpo estranho. Essa idiosincrasia, pois que se traduz numa percepção díspare de pertença ou negação de pertencimento ao fato experimentado, conduziria ainda à reconstrução de uma pertença nacionalista, ou seja, que prima pela atribuição de uma identidade por parte do indivíduo que lê a obra a uma nacionalidade.

É assim que, propõe-se aqui a reconfiguração do espaço de representação do estrangeiro. Esse estrangeiro se faz notar não somente numa postura de consumo, isto é, na escolha pelos efeitos a serem priorizados na experiência de visualização, mas principalmente na escolha da língua com a qual se dialoga. Assim, a experiência de leitura cinematográfica desponta com uma sensação de pessoalidade, de configuração de um ego desprovido (primariamente) de uma certeza ideológica.

A noção de iconoclastia aqui empregada diz respeito à semântica do ícone presente na obra de Falardeau. Assim, a iconoclastia revela uma estética iconográfica nessas três obras, que fogem ao padrão mais plástico do cinema americano por serem obras mais ensaístas em termos de produção fotográfica e dentro de sua filmografia.

No entanto, será na questão fonográfica, produzindo um efeito-montagem de presença do espectador às narrativas, que a obra de Falardeau deixa sua marca autoral. A presença de vozes mais graves, emitidas por personagens fortes como é o caso da esposa de Michel, em *Congorama*, se contrapõe à *querência* maternal tanto de Michel quanto de seu filho. Fator evidenciado pela ausência da mãe de Michel na narrativa e pela presença do pai adoecido, a quem Michel deve atenção.

Além disso, o fato de o cineasta assumir papel de narrador-personagem no documentário *Pâté-Chinois* revela uma preocupação em realçar o ambiente melancólico presente nas entrevistas com os imigrantes chineses, sugerindo um dado real no cotidiano do imigrante, a solidão ou luto pela busca incompleta por uma terra prometida. Esse dado liga-se ao que sugerimos anteriormente, à noção de *querência*. Àquele desejo de pertencimento a um território já habitado em suas lembranças e para o qual se deseja retornar, o que justifica

a opção de M. Chang em se apresentar como um imigrante trazida por Falardeau em *Pâté Chinois* que, em nossa leitura, se traduz num *pastiche* de *La moitié gauche du frigo* (2000). Uma forma irônica de referenciar com uma contra-narrativa.

Verificamos aqui, portanto, outro traço do autor traduzido na obra. A ironia de Falardeau também está presente na sugestiva imagem (supracitada) em close com a inscrição *Made in China*. Esse traço revelará uma ausência de propósito momentânea na obra, mas que se converte em traço semântico no corpo do filme. Isso nos leva a questionar se em seu documentário Falardeau não teria uma intenção cômica subjacente ao se dar enfoque à inscrição *Made in China*.

Essa *querência* também pode ser entendida no conceito de *étrangeté*. Ela será sentida, portanto, dentro da narrativa fílmica, pela constante queixa da personagem Michel, pelo seu traço infantilizado que são revelados pela sua indestreza com as palavras, pela sua necessidade em buscar apoio na figura da esposa para tratar de questões referentes ao próprio pai, mas, especialmente no modo como reage ao saber que é filho adotivo.

Vemos, portanto, mais um potencial narrativo e formador da produção narrativa de Philippe Falardeau. Podemos perceber sua preocupação em optar pela expressão coloquial que prima pela ausência de uma obrigatoriedade de *accents*, isto é, a realidade do idioma em região pós-colonial é colocada num discurso de imagem simplista, na escolha por expressões de caráter elementar, o que dá ao seu roteiro um caráter didático que aponta para a inclusão da figura do imigrante na cena de uma comunidade escolar que se vê nesse entrelugar, alternando entre o ego que precisa ser esquecido em detrimento de um superego que se recolhe à medida em que seu processo de adaptação se desenvolve.

2 Mídia e discurso da moral

O discurso midiático está entrelaçado a referentes culturais que só se tornam relevantes quando revestidos de uma moralidade. Neste sentido, há uma tendência no jogo da representação cinematográfica a buscar figuras simbólicas que referendam a mensagem que se almeja transferir na narrativa. Em se tratando de um contexto multicultural como o do Québec contemporâneo, há uma prevalência da temática da diferença cultural que se expressa muito fortemente no discurso cinematográfico de Falardeau. Podemos dizer que há uma forte inclinação em alçar ao posto de lugar de memória a figura do estrangeiro nas

narrativas quebequenses, aludindo-se frequentemente à figura do imigrante como parceiro nacional, um ser que, ainda que marginal, é moralmente considerado agente num contexto multicultural. Assim, busca-se com frequência retratar a diferença entre paisanos e estrangeiros, recaindo-se sempre no fator “imigrante” como um elemento central para compreender o lugar da diferença em contexto nacional.

O discurso de hiperbolização da diferença é também um discurso de base moralista. A folia pelo que é estranho, alheio, estaria assim atrelada à noção de que fundando uma base racional para o pensamento, cumpre-se a tarefa de reordenar a diferença, ou melhor, de realocar as contingências de um povo ou de uma comunidade, tecendo assim novos rizomas culturais.

Foucault (1960), no segundo capítulo de *Microfísica do Poder*, analisa o pensamento nietzschiano tendo por base os estudos sobre a moral. Foucault parte da ideia de Paul Rée, errônea em sua opinião, de que toda a história da moral poderia ser lida pela preocupação com o útil, isto é, sem levar em conta o caráter mutável que a história tem e apreendendo-a num contínuo de ações, ideias e sentimentos estanques.

Em contraponto a essa visão, Foucault apresenta a noção de que a genealogia teria uma finalidade monótona (“um indispensável demorar-se”) porque exigiria uma “minúcia do saber”, ou seja, exige um trabalho árduo de pesquisa e reflexão sobre seu próprio objeto, a história. Esta, no entanto, seria apreensível em momentos de ruptura (“monumentos ciclópicos”, segundo o autor), de contestação dos métodos aplicados ao estudo da moral. Esse seria também um momento de contestação da Ordem, isto é, da autoridade que organiza e julga pelo próprio método.

Foucault nos conduz assim ao entendimento de que a genealogia não se resume ao seu caráter científico de busca de uma origem. Esse seria um trabalho historiográfico, pouco reflexivo, em suma, um trabalho de ‘toupeira’, como ele afirma. Ao contrário, o autor propõe que a genealogia, tal como Nietzsche pregava, se proponha à reflexão dos eventos que marcaram toda a história do pensamento. Aqui podemos ver uma convocação ao questionamento no plano das ideias, como o fizeram Platão, Sócrates, Aristóteles.

Foucault parte de duas leituras do termo alemão *Ursprung* (frequente no texto de Nietzsche). Segundo Foucault, num primeiro momento, Nietzsche emprega o termo em alternância com os termos *Entstehung*, *Herkunft*, *Geburt*, todos sinônimos e entendidos

como pesquisa da origem, que ora Nietzsche empregaria com esse significado, ora como termos ambíguos, lançando mão da ironia e da depreciação. Contudo, Foucault questiona o interesse do filósofo alemão em recusar a pesquisa da origem (*Ursprung*), uma vez que Nietzsche fora também um genealogista.

De fato, podemos verificar na *Genealogia da Moral*⁷ que Nietzsche se preocupa com o futuro do pensamento filosófico, haja vista que sua crítica se volta aos historiadores que, por influência do cristianismo, se teriam excluído do processo de reflexão inerente à pesquisa sobre a história. A esses historiadores, Nietzsche dirige-se com certo desdém, pois que, em sua opinião, estes pesquisadores estariam mais preocupados em buscar a origem de tudo, a fundação da história humana, para justificar o sentimento de culpa de que os homens submetidos à Lei da Igreja eram acometidos.

Foucault por sua vez, vê nesse processo de busca da origem da história, uma busca por uma “identidade primeira”, como se houvesse um desejo de retomar a história do ponto em que ela estagnou. Daí entendemos a crítica de Foucault, nos parágrafos introdutórios do texto, a Paul Rée, que, não admitindo que a história seja uma construção repleta de “lutas, invasões, rapinas, disfarces”, engana-se como genealogista e pensador.

Para Foucault, o que a genealogia revela não é uma identidade preservada em sua origem, mas justamente a discórdia entre as coisas (“o disparate”), que desvela as forças potenciais que fundaram a lógica do pensamento moderno. Nesse sentido, o que Foucault assevera é o pensamento de Nietzsche, expresso na *Genealogia da Moral*, segundo a qual as coisas se justificariam pela ordem divina. Neste aspecto, o divino é trazido como a origem do mal, ou seja, está na ordem divina a justiça que dá o direito a alguns de castigar os outros.

Nessa perspectiva, Foucault traça um paralelo entre os termos nietzschianos *Entstehung* e *Herkunft*. Segundo ele, esses termos marcariam melhor – isso se dá num segundo momento do discurso de Nietzsche – o objeto da genealogia. Conforme Foucault, *Herkunft* tem conotação social, supõe a existência de uma raça, de pertencimento a um grupo; designa assim a origem como *proveniência* (grifo do autor).

No entanto, longe de se interessar pelos traços que ligam um homem a um grupo, essa proveniência marcaria o que de diferente esse homem apresenta em relação aos seus

⁷ 1877, data de sua primeira publicação.

párias. A genealogia atua aqui como a ciência que desmonta a rede de identificações que liga um homem a um grupo, revelando em que momentos a diferença surge, sem que necessariamente esse dado sirva a uma crítica:

Lá onde a alma pretende se unificar, lá onde o Eu inventa para si uma identidade ou uma coerência, o genealogista parte em busca do começo [...] a análise da proveniência permite dissociar o Eu e fazer pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos [...]. Eis porque toda origem da moral, a partir do momento em que ela não é venerável – e a *Herkunft* nunca é – é crítica (Foucault, 1960. p.20-21).

Já o termo *Entstehung* (outro termo sinônimo de origem), Foucault explica, designaria, de maneira geral, a “emergência”, em suas palavras: “o ponto de surgimento”. Seria o dado histórico, o fato, o momento em que surge uma potência de mudança. Não o difere, mas as forças que entram em colisão e promovem a ruptura com o grupo. A genealogia aparece aqui, como “potência antecipadora de um sentido”, conforme Foucault⁸. É esse conflito de forças que permitiria ao homem construir sua história. Seria também um momento de degenerescência, porém um degenerar em outro, um devir⁹.

Esse movimento é o que caracteriza o ideal ascético na leitura de Foucault. Seria assim, um movimento revolucionário, de contravenção da lógica estabelecida, que gera uma criação que “nasce do instinto de cura e proteção de uma vida que degenera”¹⁰. Em outras palavras, seria um movimento de reafirmação da própria existência humana, da potência criativa, que teria inspirado aquilo que Nietzsche, na Segunda Consideração Intempestiva¹¹, chama de história monumental, relacionada aos grandes feitos canônicos que transformaram a história.

Nessa mesma obra, Nietzsche distingue três tipos de história, a monumental, à qual o homem aspira; a antiquária, que preserva e venera essa história monumental; e a crítica, aquela que “sofre e carece de libertação”¹². Esses três panoramas da história servem ao discurso de Nietzsche como premissas para uma abordagem política da história. Assim,

⁸ 2005, p.23

⁹ [Ibid. p.24] “Este é o movimento pelo qual nasce o ideal ascético ‘no instinto de uma vida em degenerescência que luta por sua existência’”.

¹⁰ NIETZSCHE, *Para a genealogia da moral*, 1877, p.47

¹¹ 2003

¹² NIETZSCHE, 2003, p. 18

Nietzsche conclama a massa de homens que, mantida sob o controle das grandes forças cerceadoras da história, adoece e acomoda-se na neutralidade¹³.

O grande exemplo dessa doença está na genealogia da Moral. Trata-se da depressão causada pela Igreja que, na ausência de uma razão comum, unira-se aos grandes governadores exploradores das massas, para instaurar a ordem do catolicismo, fazendo toda uma civilização crer que, pela ação de um salvador – e não na potência criativa do homem – é que a sociedade se libertaria do seu sofrimento.

É essa mesma Igreja que se une aos governantes, que vislumbra na figura do sacerdote (e a sacraliza) a imagem desse salvador, incumbindo-o de, pela palavra, ensinar aos que sofrem a domarem seus instintos. Essa foi por muito tempo a lógica de que o homem se serviu para entender a si mesmo em meio à história. A dialética do senhor e do escravo submisso, forjou uma identidade apática e carente.

No entanto, a dita potência criativa presente no homem que desconhece a si mesmo – e da qual ele não teria consciência – permanece. Até que, num rompante de “glória” essa potência emerge em forma de interpretação. Para o efeito dessa interpretação nem a Igreja, nem os grandes senhores, teriam se preparado. Foucault, Nietzsche e toda uma tradição pós-moderna nos levam a questionar se nós mesmos, homens de hoje, estaríamos preparados para tanto.

Nesse aspecto, a crítica feroz de Nietzsche à ação catequizadora, pela qual gerações inteiras foram e são ainda hoje mantidas sob a ‘alienação’ de sua potência criativa, é justificada pelo desejo expresso de que as gerações futuras invertam a lógica comum do ‘homem cordial’ e estabeleçam a ordem da dissidência, que mais tarde viria a ser explorada pela escola pós-estruturalista. Acerca disso, temos que:

Devemos afinal, como homens do conhecimento, ser gratos a tais resolutas inversões das perspectivas e valorações costumeiras [...] ver assim diferente, querer ver assim diferente, é uma grande disciplina e preparação do intelecto para a sua futura ‘objetividade’ – [...] de modo a saber utilizar em prol do conhecimento a diversidade de perspectivas e ‘interpretações afetivas’ (Nietzsche, 1877, p.47).

Há nesse novo domínio uma moral que se molda a um comportamento subversivo e impugnante capaz de desestabilizar a própria origem ao mesmo tempo que esconde, por trás

¹³ NIETZSCHE, 2003. p.47: “Exatamente nessa imoderação de suas efusões críticas, na falta de domínio sobre si mesmo, nisto que os romanos chamavam *impotentia* revela-se a fraqueza da personalidade moderna”.

de um discurso moralista-cristão, o ideal comportamental e colonialista a ser manifesto. A questão da origem resvala no medo da barbárie, esse sentimento de pavor e de entorpecimento que permeia as nações modernas. Sobre esse temor, que nada mais seria que uma ausência de *pathos*. Ou mesmo, um excesso de autorreferenciação que camufla as verdadeiras origens patológicas da linguagem e desvirtuam o diagnóstico social. Assim, uma nova moral se forja pela ausência do que viria ser a real razão do ser, um *habitus* endêmico se camufla em estratégias midiáticas de discurso e novas premissas da origem se afirmam numa desconstrução inócua do saber. Isso conduz à noção de afecção já prenunciada por Arjun Appadurai (2009) para quem há ainda nos dias atuais uma afecção causada pelo ideal americano de uma nação una, que desestabiliza as questões de representação social nos territórios pós-coloniais e que reduz o potencial representativo das culturas minoritárias.

3 Pâté Chinois e a experiência do exílio

Pâté Chinois é um curta-metragem de 52 '05 " de duração lançado em 1997 e faz parte de uma série de filmografias intitulada *La diversité culturelle: un regard en quatre temps* (A diversidade cultural: um olhar em quatro tempos). Nessa produção, Falardeau se volta para a análise do percurso realizado por um empreendedor chinês, dono de uma rede de restaurantes no Canadá que, por sua iniciativa em investir no mercado de comida chinesa dentro do Canadá teria impulsionado uma leva de imigrantes chineses a trocarem seus lugares de origem pelo país norte-americano.

Alguns dos recursos estilísticos¹⁴ empregados por Falardeau e que aproximam sua narrativa de um construto comparável à produção literária são o narrador-personagem e o narrador em terceira pessoa. O recurso do narrador em terceira pessoa é inserido nos momentos em que os dados históricos são revelados na sequência narrativa, evidência de

¹⁴ À mi-chemin, entre le documentaire et la fiction, Philippe Falardeau se penche sur l'immigration chinoise au Canada. Em parcourant les restaurants chinois du pays, le lauréat de la Course Destination Monde (1992 - 1993) montre que ces établissements sont le symbole de la curieuse et difficile intégration des chinois en Amérique du Nord. Ces restaurants représentent bien l'image que se font les Nord-Américains des Chinois, une image stéréotypée, certes, mais que les Chinois eux-mêmes ont contribué à façonner. (Pâté Chinois, 2'). [No meio do caminho, entre documentário e ficção, Philippe Falardeau se inclina para a imigração chinesa no Canadá. Percorrendo os restaurantes chineses do país, o prêmio da Corrida em Destino ao Mundo (1992-1993) mostra que esses estabelecimentos são o símbolo da curiosa e difícil integração dos chineses na América do Norte. Esses restaurantes representam bem a imagem que os norte-americanos fazem dos chineses, uma imagem estereotipada, de fato, mas que os chineses também contribuíram para formar]. (tradução nossa).

que a preocupação do cineasta está no relato dos imigrantes a serem entrevistados, muito mais do que em sua abordagem historicista. Falardeau ensaia nessa produção documentária um *efeito-montagem*¹⁵ que permite ao espectador uma construção em blocos em sua memória visual sobre o filme. Assim, ao final da representação, o que seria retido pela memória efetiva do espectador seria uma narrativa *mônada*, ou seja, um construto, um espectro semântico montado pelas diversas representações que o espectador retém dos signos emitidos pela obra. Dessa forma, o resultado que se obtém é uma história narrada em traços semânticos.

Esse seria um mecanismo empregado por Falardeau para suscitar um processo de *identificação* entre o espectador e a representação fílmica, no qual a composição cênica se organiza segundo três princípios, em nossa perspectiva: o de um espaço temporal reduzido – para não tornar a representação enfadonha; o de justaposição de imagens historiográficas envolvidas pela narrativa oral; e o recurso sonoro da voz narrativa, em primeira e em terceira pessoa, que assumem papel imprescindível no jogo enunciativo das imagens, tomando o espectador um coautor da narrativa, isto é, um leitor emergente que se posiciona como *estrangeiro* e assim consegue perceber o discurso de Falardeau.

Como o próprio nome sugere, *Pâté Chinois* é caracterizado pela mistura estilística das películas utilizadas para compor o documentário e criar o ambiente historiográfico da obra. O autor ora utiliza a filmagem autoral, em cor, ora cola cenas recolhidas em arquivos e que aparecem em preto e branco. Além disso, já na cena inicial, nos três primeiros minutos da sequência narrativa, Falardeau assume sua postura autoral e se insere como personagem do documentário, isto é, utilizando-se do *raccord* para auxiliar o espectador na construção sintagmática do filme em sua memória.

Nesta cena, da sacada de um hotel, o autor toma seu café (ou chá) da manhã, com os olhos fixos no horizonte da cidade de Terre-Neuve. Em *close-up*, a câmera mostra uma xícara com a inscrição “Made in China”. Para a perspectiva intercultural, essa seria uma interpelação à compreensão de que a diáspora chinesa no território canadense constituiu um

¹⁵ Conforme Jacques Aumont, em *A estética do filme* (2014, p.65), esse conceito é característico de abordagens empíricas que atendem a um “princípio de montagem” ou a uma noção de “montagem ampliada”, característica de produções tradicionais com fins narrativos. Nota-se, portanto, que *Pâté Chinois* não constitui uma de suas obras mais esteticamente acabadas, no entanto, revela o caráter psicanalítico de sua obra e ainda um caráter performático do autor ao produzir um metacinema (normativo) em *Pâté Chinois*.

fator de enriquecimento do capital econômico e humano que se deveu à iniciativa de M. Chang.

Ao decidir ampliar seus investimentos no mercado de comida chinesa, num período em que o Governo canadense proibia a entrada de imigrantes chineses em seu território, como medida de preservação do mercado de trabalho¹⁶, M. Chang teria talvez tornado possível, em nossa leitura, a expansão geográfica de uma população que se via enclausurada nos mínimos metros quadrados de seu país por enfrentar um crescimento acelerado na taxa de natalidade¹⁷.

A inscrição *Made in China* também sugere, em nossa leitura, uma ruptura com a noção de original e de marca. Numa perspectiva desconstrutivista, esse seria um rastro deixado pelo cineasta como forma de crítica ou de denúncia ao consumo desenfreado de bens materiais com baixa durabilidade. O simples ato de sustentar a xícara dando close a essa inscrição (cena que irá se repetir aos 43 '20 " do filme) sugere uma banalização do efeito de saciedade que a aquisição de um objeto a baixo custo adquire. Neste âmbito, ele prenuncia que, ao se alimentar de um mercado inexplorado, o Québec se abastece de uma cultura laica, baixa e carente, tornando o mercado chinês um mercado promissor aos olhos de comerciantes. Tais questões se referem à necessidade de reordenamento do espaço geopolítico chinês que se apequenava diante da alta taxa de natalidade na China.

Aos 2 '13'' vemos uma mudança de enfoque. O próprio cineasta, Philippe Falardeau, responde ao telefone à chamada realizada à procura de M. Chain. Falardeau parte, sem sucesso, em busca de respostas do empreendedor. O uso da justaposição de imagens documentadas à filmagem direta, assim como seu jogo de cores indo do colorido vivo ao preto e branco, para nós, revela uma tendência a homenagear o cinema antigo, convertendo-se assim num cinema itinerante e alusivo. *Pâté Chinois* se destaca das outras duas produções de que tratamos neste trabalho por não apresentar a preocupação em convencer o espectador de uma narrativa *figée* (figurada), fixada apenas em fatos históricos. Seu apelo está na estética do “olhar estrangeiro”, na ideia forjada de um cinema desprezioso e audaz, um

¹⁶ *Pendant 24 ans la Loi interdisait les chinois d'immigrer au Canada pour protéger le marché d'emploi.* [Durante 24 anos, a Lei impediu os chineses de migrarem para o Canadá para proteger o mercado de trabalho]. (*Pâté Chinois* 32'15'')

¹⁷ Conforme informa o Wikipédia consultado em 14/04/2016 às 20h07, o censo de 2000 revela uma população de 1,2 bilhões de habitantes no território chinês cuja extensão, segundo a mesma fonte mede 21 196 (km).

cinema que documenta sem necessariamente denunciar. Isso se dá muito em vista da emotividade dos sujeitos entrevistados no documentário.

4 A solidão que suscita o medo – explorando Terre Neuve

A primeira entrevistada no documentário *Pâté Chinois* é a senhora Mme Tess Lan Chow-Yu. No carro, seguindo para seu restaurante ela responde aos questionamentos do cineasta. Os questionamentos lançados por Falardeau são todos relacionados à ligação pessoal de Tess e seu esposo Ken com o restaurante. Eles explicam que o imóvel fora comprado pelo pai de Tess e deixado como herança para a filha¹⁸.

Tess revela uma característica do imigrante em território canadense, um processo de esgotamento do social em indivíduos em situações limite de isolamento, provocado pela necessidade de deixar de lado necessidades pessoais inerentes à vida social e construir patrimônio. Essa é uma perspectiva também adotada em M. Lazhar (2011) e segue numa estética paternalista da cultura de origem e que se afirma na postura matriarcal de Tess, ao tomar a palavra e responder pelo nome do pai. Ken assume um lugar adjuvante, que beira à infantilização, evidenciando um devir de subalternização do ego masculino dentro da narrativa.

Apesar de suscitar o debate sobre a relação entre os gêneros masculino e feminino, verificamos que esse processo de subalternização, por assim dizer, resulta do período de isolamento em regiões polares e revela, assim, que o sujeito imigrante experimenta o estado de exílio quando submetido à condição do Outro subalterno, ou do Eu ensimesmado. Isso se torna evidente quando Falardeau afirma categoricamente, aos 8 '50": "O restaurante não está à venda e, no entanto, eu tenho a impressão de que ele sonha em ir embora dali. Estão anunciando uma tempestade, Ken quer que eu fique¹⁹". Aqui é notável o apelo ao estado de solidão experimentado pelo estrangeiro Ken e traduzido pelo olhar de Falardeau.

¹⁸ *Parce que c'est mon père qui était ici en premier et tout ce que vous voyez, c'est lui qui l'a décidé. Et pour lui, c'est comme son bébé. Il a pris sa retraite maintenant, mais je ne pense pas qu'il aimerait nous voir vendre à quelqu'un d'autre [...]. [Porque é meu pai que estava aqui primeiro e tudo o que você [Falardeau] está vendo foi ele que tomou a decisão. E pra ele é como seu filhinho. Ele está aposentado agora, mas eu não acho que ele gostaria de nos ver vender [o estabelecimento] a um outro. (Pâté Chinois, 8')*

¹⁹ *Le restaurant n'est pas à vendre, et pourtant, j'ai l'impression qu'il rêve de s'en voler. On annonce une tempête, Ken veut que je reste.*

Aos 9 '03'', a narrativa insere um momento de *alternância* entre o olhar lançado sobre o restaurante de Tess e sua acolhida a Falardeau e o olhar lançado sobre o restaurante de M. Naisin Jim, em que Falardeau é chamado à mesa e encontra um espaço mais convivial para suas entrevistas. Esse efeito de alternância ocorre com a inserção de um recorte pictural onde se inscreve um provérbio chinês²⁰. A câmera foca lagostas vivas sendo preparada para seu cozimento e momentos depois, servidas à mesa para o consumo humano. Essa cena revela um interesse da obra de Falardeau em suscitar o debate em torno da antropofagia cultural. O conceito de antropofagia emerge da noção já apresentada por Zilá Bernd²¹. É um conceito que retoma o período das grandes navegações pela descoberta de novos territórios cujo traço descritivo constrói a figura do antropófago, trazido pela perspectiva cientificista da literatura de viagens do século XIX e que se traduz numa perspectiva vanguardista na obra de Falardeau. Nesse sentido, o conceito de antropofagia pode ser atribuído ao cinema falardeauiano como uma analogia ao sujeito antropofágico latino-americano, o que constrói uma figuração valorativa de um personagem mitológico das narrativas do descobrimento, conforme nos traz a pesquisadora Ana Cecília Olmos (2007):

(...) o primeiro desenho da figura do antropófago projetou na América latina o significado ocidental, isto é, um sinal de exclusão pelo qual aqueles que comem carne humana são expulsos do âmbito da civilização e condenados aos confins inelutáveis da barbárie. A antropofagia, portanto, configura um atributo valorativo que se projeta sobre uma exterioridade intimidadora (Olmos, 2007, p. 24).

A figura do antropófago contribui para a compreensão de que, ainda que acolhido, o sujeito estrangeiro – seja o imigrante, seja o emissário da conquista – é um Outro, e estrangeiro, que se vale da posição de estrangeiro para se fazer representar em território não-pertencente. Na realidade, ele se torna um valor remarcável para as culturas indo-europeias pós-coloniais, pois aparece como símbolo de um processo de alteridade ao debate em torno das relações identitárias. Assim, ele é um agente catalisador em potencial dos processos de identificação inerentes às sociedades modernas²².

²⁰ *Près de montagens* [exatamente onde se encontra o restaurante de Tess] *on se nourrit des montagens*. *Près de l'eau on se nourrit de l'eau* [Perto das montanhas, nos alimentamos das montanhas. Perto da água, nos alimentamos da água].

²¹ 2007

²² Sobre esse aspecto, diz Olmos: A antropofagia, portanto, configura um atributo que se projeta sobre uma exterioridade intimidadora. Em outras palavras, a figura diz respeito à representação de uma alteridade cultural:

Tal processo compõe o jogo de oposição entre o eu e o outro a partir da diferenciação biológica que está no seio das questões étnicas. Assim, o que surge do contato íntimo desse estrangeiro hospedado em uma comunidade se traduz numa consciência de que o ser passaria à ordem de “coisa” a ser significada pela força do discurso sógnico. Nesse sentido, o processo de identificação de povos autóctones como encontramos no filme *Pâté Chinois*, estabelece entre espectador e imagem uma relação heterogênea cuja funcionalidade está na formação de uma identidade difusa, isto é, no fato de que no choque entre cena e olhar espectador o sujeito de fala resulta do processo de alteridade discursiva que estaria no interior do pensamento relativista: “A descrição audiovisual se encontra confrontada às mesmas restrições que a de qualquer empreitada antropológica, reforçada além do mais pelo risco de que à obviedade do discurso se junta a obviedade do olhar²³” (Piault, Marc H., 2000, p.263).

O efeito de suspensão causado pelo relato do *maître* entrevistado revela um dado correlato à situação do sujeito em situação de exílio ou de imigrante na obra de Falardeau. Esse dado se refere à constância em abordar a morte como fator inerente ao estado de estrangeiro. É o que se apreende da entrevista concedida por Falardeau para a montagem do bloco *Le cinéma Québécois*, em que se reúnem os mais reconhecidos autores do cinema quebequense moderno em comemoração ao programa “La course autour du monde”. Conforme o cineasta, foi transitando em fronteiras que ele compôs o ponto de vista presente em suas obras: “Eu passei minha temporada nas fronteiras dos países e eu vi que se passavam coisas muito ricas, de imigrações ilegais, de campos de refugiados, do comércio (...) eu me pego no percurso construindo histórias com imagens²⁴”. Num outro momento, o autor coloca em evidência o *olhar estrangeiro* comum em suas obras: “Vive-se acontecimentos pelo ponto de vista de um estrangeiro e depois nós os revivemos através de um outro ponto

o antropófago sempre é o outro. Um outro cultural que, pela ameaça que encerra tudo aquilo que não é estranho, é estigmatizado por esse atributo e paralisado em um estágio arcaico do desenvolvimento. (ibid)

²³ Marc H. Piault afirma: *La description audiovisuelle se trouve confrontée aux mêmes contraintes que celle de toute entreprise anthropologique, renforcée en outre par le risque qu'à l'évidence du discours s'ajoute l'évidence du regard.*

²⁴ *J'ai passé ma course sur la frontière des pays et moi j'ai vu que se passaient des choses très riches, d'immigrations illégales, des camps de réfugiés, des guerres, du commerce [...] je me découvre en construisant des histoires à la course avec des images.*

de vista, o de alguém que se conhece melhor, porque é também quebequense”²⁵, valorizando a participação do Outro na composição das personagens numa produção ficcional.

Quer seja em M. Lazhar (2011), quer em Congorama (2005) que abordaremos mais adiante, ou em Pâté Chinois (1997), o cineasta insiste em retratar a posição de exilado como um Outro corroído pela dor, seja pela perda de um ente, seja pela perda de seu poder de representação de Si diante do Outro, seja pela perda de um território de origem ou pela ideia da impossibilidade da conquista do território estrangeiro. Esse seria talvez um *raccord* que sugere um acordo entre autor e espectador na representação de um território inóspito e pouco acolhedor, o que se converteria numa estratégia irônica do cineasta para conquistar o público na trama psicológica – podendo ainda vir a ser uma estratégia de marketing muito eficaz – e com isso refundar o lugar de mito do estrangeiro, um lugar somente decifrável pela sensação de perda do capital subjetivo do sujeito estrangeirizado.

Assim, será no projeto de um discurso identitário que a obra desse cineasta encontrará alicerce para tecer uma narrativa original, conforme se verifica em sua afirmação sobre o filme Congorama: Eu me dei conta de que os belgas eram muito mais próximos de nós que os franceses [...] Tanto no plano identitário como no político, a familiaridade que eles tem [...] eu tive o prazer de tratar disso.²⁶ (Falardeau, 2007, DVD 4).

Seu interesse tende a reafirmar, em Congorama, uma política diplomática de formação de laços, de filiações construídas no hibridismo antropofágico. Procedendo desta forma, em nossa perspectiva, o cineasta reafirma o caráter cultural quebequense que diz respeito ao *survenant*²⁷. Nesse sentido, na produção de Falardeau essa figura mítica se encaixa na imagem do *trapeur indien*, atuando como explorador de novas terras, um estudioso da cultura estrangeira. Assim, tanto em *Congorama* como em *Pâté Chinois*, podemos verificar que existe uma relação de identificação entre a posição do cineasta

²⁵ *On vit des événements à travers le point de vue d'un étranger et après ça on revit à travers un point de vue de quelqu'un qu'on connaît mieux, parce qu'il est québécois.*

²⁶ *Je me suis rendu compte que les belges étaient beaucoup plus proches de nous que les français [...] Autant sur le plan identitaire que politique, la familiarité qu'ils ont [...] j'ai eu le goût de traiter de ça.*

²⁷ Discuto esse conceito em minha dissertação de mestrado intitulada Representações do estrangeiro na adaptação fílmica *Le Survenant*: processos de alteridade numa perspectiva intersemiótica (167 fls), defendida em julho de 2013. Na abordagem, *Survenant* adquire a posição de mito para a comunidade canadense francesa por ser justamente o real dialogista entre as comunidades fronteiriças das regiões polares do Canadá e os habitantes produtores, cultivadores da terra. *Survenant* adquire portanto, acepções tais como mecenas, meeiro, *outlander*, estrangeiro, bruxo, bárbaro ou mesmo o estivador.

pensador de uma filmografia e o sujeito cartesiano analista de seu próprio trabalho. É, portanto, conveniente aqui a analogia ao pensamento de Tzvetan Todorov (1965) de que essa seria uma classe do original, notas entre homens heróicos que, na felicidade de se desfazerem das mazelas familiares partem em busca da sabedoria da natureza²⁸

Com isso, entende-se que o processo de aculturação vivido por *Bachir* em *M. Lazhar*, por Michel ao descobrir que é filho adotivo em Congorama e por Tess ao afirmar que precisa ficar em território canadense com seu esposo é determinante para a redefinição de um espaço fronteiriço nas obras: as vozes. A voz se torna um mecanismo de controle por parte do cineasta. Priorizando a fala das personagens e adotando modos de transferência discursiva, como ocorre com a inscrição *Made in China*, Falardeau acorda o jogo da *différance* e insere o inaudito como lugar de representação de um ego destruído pela ausência de território. Assim definiríamos o estado de desterramento, uma total emancipação do Si, a ponto de se negar raça e patrimônio, a fim de se estabelecer um elo com o novo mundo.

Nesse ínterim, é dentro de uma perspectiva mercantilista desconstrutiva que o projeto de nação quebequense se enfraquece, para dar lugar à composição da quebecidade migrante na cinemática de Falardeau: em termos de Comunidade de um lado e em termos de filiação de outro, questões como a paternidade no sentido próprio ou no figurado, as pessoas descobrem efetivamente que estavam mais próximas então de uma questão de fraternidade²⁹. Nessa perspectiva, Falardeau cria um cenário de tensão entre as duas personagens principais em Congorama, lançando mão de um recurso (“mécanisme” como ele mesmo afirma) narrativo para a criação do drama num filme de ficção afirmando assim uma tendência à iconoclastia repertoriada pelo olhar estrangeiro lançado a comunidades fronteiriças no território quebequense.

Essa iconoclastia, em nossa perspectiva, está atrelada à noção de *étrangeté*, ou seja, ao olhar dístope que caracterizaria o olhar estrangeiro aplicado à obra. A iconoclastia assim, se configura pelo modo estético de se contrapor lugares de representação do sujeito social

²⁸ *C'est une classe à l'original, vacances entre des hommes heureux de se débarrasser des contraintes familiales et l'occasion d'un parcours initiatique vers la sagesse de la nature, guidé par un trappeur indien* (TODOROV, Tzvetan. 1965, p.177).

²⁹ [...] *en termes de Commonwealth] d'une part et ensuite en termes de filiation, de questions comme la paternité au sens propre et au sens figuré, puis les gens découvrent effectivement que c'était plutôt une question de fraternité du coup* (ibid)

tais como a família, o trabalho, o patrimônio, o casamento e se constituirá assim numa forma de denunciar o olhar autoral, mecanismo de revelação dos espaços intersticiais da narrativa que ficam ao encargo do intérprete da obra, seu leitor/espectador.

Sendo um intérprete encarregado, o leitor empreende em seu exercício uma leitura decodificadora das imagens, tal como o fotógrafo se utiliza das emoções para captar as imagens, o intérprete se utiliza de sua capacidade leitora, seu repertório conceitual para imprimir significados (verbais ou virtuais) à sua experiência. Nesse sentido, concordamos com Roger Chartier (1999), quando afirma que “a leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados [...] o leitor é um caçador que percorre terras alheias” (p.77). Assim, tal como o *coureur de bois*, o leitor intérprete termina sendo um actante³⁰, nos termos de Jacques Aumont (2014), explorando o texto imagético como um *survenant* em busca de uma terra prometida. Para Aumont (ibid), o actante se reporta às personagens que assumem apenas uma função na narrativa. Retirando das ideias de A. – J. Greimas, Aumont³¹ sugere um *modelo actancial* de análise das personagens composto em 6 termos: sujeito → objeto → destinador → destinatário → oponente → adjuvante.

Nas narrativas em estudo podemos situar as personagens pela seguinte ordem: em Pâté Chinois teremos um Sujeito (Falardeau) que parte em busca do Objeto (M. Chang), sem sucesso. Sua ação se volta para a entrevista com os imigrantes que constituem juntos o Destinador da narrativa e tem como Destinatário o público espectador. Em vista de sua dificuldade em encontrar M. Chang, podemos afirmar que esse personagem constitui também um Oponente na narrativa; e teremos uma faxineira no lugar da Adjuvante.

Evidentemente, para que tal experiência se concretize e o processo tradutológico da leitura fílmica seja completado, o consumidor de sua imagem, o espectador, deverá nesse ínterim experimentar uma forma patética de manifestação sígnica, ou seja, uma *pathos* latente que se traduziria nos significados atribuídos pelo espectador à obra consumida. A

³⁰ O termo actante também está atrelado à perspectiva da análise do discurso de Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau que assim o definem: “o termo *actante* serve para designar os diferentes participantes que estão implicados em uma ação e que têm nela um papel ativo e passivo (...) [propõe-se] três tipos de actantes: o agente/o objeto [que sofre a ação] e o beneficiário [em relação a quem se realiza a ação]” (In: Dicionário de Análise do Discurso, 2016, p. 33).

³¹ Greimas chega, assim, a um *modelo actancial* de seis termos: nele se encontra o Sujeito (que corresponde ao herói), o Objeto (que pode ser a pessoa em busca da qual o herói parte), o Destinador (o que estabelece a missão, a tarefa ou a ação a ser realizada), o Destinatário (o que recolherá seu fruto), o Oponente (o que vem entrar a ação do Sujeito) e o Adjuvante (que, ao contrário, vem ajudá-lo). (ibid, p. 131).

pathos aqui é então entendida como mais um processo afetado de apreensão do discurso em imagens.

5 Conclusão

A produção artística quebequense tem se mostrado um espaço amplo para a compreensão do lugar da diferença ao alocar o debate em torno da diferença cultural no centro de suas preocupações, afinal fala-se a partir de um contexto de imigração e miscigenação próprios de culturas híbridas. O enfoque dado pelo cineasta Falardeau à presença de imigrantes nos revela que há um interesse primordial em se discutir o lugar do estrangeiro nas culturas modernas.

Há que se questionar, porém, de qual ponto de vista se orientam as discussões em torno da presença de estrangeiros em territórios nacionais, especialmente dentro de territórios pós-coloniais de que Québec e o Brasil são exemplos. Por muito tempo, se estabeleceu um lugar marginal para o estrangeiro, que era visto como ameaça, um outro, sem pátria, sem origem, a quem se devia temer. É um avanço que tenhamos chegado à consciência de que as nações foram construídas pelo movimento migratório da humanidade, cabendo-nos então a necessidade não só de habitar, mas de legitimar os contextos multiétnicos e raciais que estão no cerne do debate sobre a diferença.

Mas para que avançássemos nesse debate, reconhecendo a cada etnia, raça ou naturalidade sua verdadeira participação para a construção das nações pós-coloniais, foram necessários séculos de luta no discurso da moralidade. Exitamos ainda entre o local e o internacional, como se estivéssemos todos fadados a conviver em fronteiras. Esquecemo-nos de que a modernidade nos trouxe uma verdadeira revolução tecnológica que nos colocou em diálogo com as mais diversas culturas, mostrando-nos o quanto estivemos isolados do mundo.

A produção de Philippe Falardeau é um exemplo de que a condição de estrangeiro nos fala de um lugar periférico, de dor, sofrimento e refazimento das identidades e que por isso precisa vir à luz. É dessa afecção da humanidade que os estudos culturais têm se alimentado, o que muito contribuiu para o avanço no discurso racial e das minorias. Buscamos por séculos enquadrar o estrangeiro num lugar de outro, desse ser à margem, que poria em perigo a nossa civilização. Mas, já podemos vislumbrar um futuro em que as

diferenças não estarão mais no lugar de minoria, mas sim previstas e respeitadas nos códigos legais e culturais como direitos.

Referências

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Trad. Estela S. Abreu e Cláudio C. Santoro. 8. Ed. Campinas: Papirus, 2014.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. 11. Ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MARTY, Mireille-Delmas. **Por um direito comum**. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NIETZSCHE, Friederich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, v. 1.p. 367-383.

SARTRE, J.-Paul. **L'idiote de la famille I**. Editions Gallimard. Paris. 1972.

TEIXEIRA, Eloá C. P. **Representações do estrangeiro na adaptação fílmica Le Survenant: processos de alteridade numa perspectiva intersemiótica**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CINEMA QUÉBÉCOIS, une grande série documentaire. Direção: Yvonne Defour, Bernard la Frénière et al. Participação de: Dany Laferrière, Pascale Bussièrès et al. Produção: Claude Godbout, France Choquette. Eureka Productions. Montréal, Canadá, 2007. DVD 4 (L'étranger) color.

CONGORAMA. Direção Philippe Falardeau. Intérpretes: Olivier Gourmet e Jean-Pierre Cassel. Canadá, Qc. 2006. DVD. Drama. Color. 1h45.

M. LAZHAR. Direção: Philippe Falardeau. Intérpretes: Mohamed Fellag e Sophie Nelisse. Micro Scope Production Ca. Canadá, QC. 2011. Drama. Color. 2h35.

PÂTÉ CHINOIS. Realização: Philippe Falardeau. Intérpretes: Gaetan Montreuil.
National Film Board Canada. Office National du Film. Canadá, 1997. Documentário.