

Chocolat, O tempo do silêncio no filme de Claire Denis*

Chocolat, The time of silence in Claire Denis's movie

Luciane Garcia Moreira Bustamante**

Resumo

Uma jovem mulher volta ao seu país de origem para tentar recuperar um tempo precioso que ficou guardado em suas lembranças de menina, antes da perda da inocência e da qualidade da relação de cumplicidade que tinha com o empregado da casa em que foi criada. A partir dessas memórias, se desenrolará a narrativa de um filme, contada na sua maior parte em forma de *flashback*. Das relações interpessoais centradas nos quatro personagens principais, surge um interessante mapa das relações políticas, sociais e raciais da África colonial.

Palavras-chave: África; Memória; Silêncio.

Abstract

A young woman returns to her country of origin, to try to recover precious time that has been kept in her memories of a girl, before the loss of innocence and the quality of the friendship and complicity she had with the employee of the house where she was raised. From these memories will unfold the narrative of a film told for the most part in the form of flashback. From interpersonal relationships centered on the four main characters, emerges an interesting map of political, social, and racial relations of colonial Africa.

Keywords: Africa; Memory; Silence.

* Trabalho apresentado no GT 2 - Estudos da Imagem e do Som do XIV PosCom PUC-Rio, de 21 a 24 novembro de 2017.

** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio; e-mail: lumoreirabustamante@gmail.com.

1. Introdução

Ouve-se o barulho das ondas e do vento, no entanto, a primeira imagem do filme *Chocolat* (1988), da diretora francesa Claire Denis, mostra o mar da África estático como numa fotografia. Somente após os dezesseis segundos iniciais a imagem recupera seu movimento. Movimento recuperado, vemos surgir na linha do horizonte dois corpos, que se banham num dia nublado. Passados mais alguns segundos, identificamos um homem e uma criança, eles brincam e finalmente correm para fora do campo da imagem, que continua por mais algum tempo a mostrar a linha do horizonte, voltaremos a ela mais adiante.

Num movimento lento, a câmera nos leva para o lado oposto, até a areia. De lá, uma mulher observa tudo em silêncio. Ela viu a mesma cena das duas pessoas que brincavam na água e continua vendo o que a imagem não mostra mais. Nesse momento, a câmera subjetiva nos sugere que a história será contada do seu ponto de vista.

Na cena seguinte, a imagem se aproxima e a vemos de perto pela primeira vez. Ela segue observando em silêncio, e o que vê agora é também mostrado para o espectador. Reconhecemos um menino e um homem, seus corpos estendidos, banhados pelo movimento das ondas que chegam até a praia. Ela continua observando sem se aproximar nem fazer contato, ainda que aparentemente não haja mais ninguém nesse pedaço da areia. Então, limpa os pés e parte, seguindo a pé pela estrada que deverá levá-la a algum lugar.

Um carro se aproxima, passa por ela e para um pouco mais à frente. Um homem abre a porta e se dirige a essa mulher que caminha sozinha, é o mesmo que estava na praia pouco tempo atrás. “Eu a vi”, ele diz, “Posso deixá-la em algum lugar?”. “Obrigada, eu estou passeando”, ela responde, e tenta seguir seu caminho. Interrompida mais uma vez com o argumento de que “ali é a África”, um lugar muito quente para tal passeio, ela finalmente entra no carro. “Esse é meu filho”, o homem fala, se referindo ao menino que brincava com ele na praia. Essa é a única apresentação entre eles e para o público, que ao longo dos quase cinco minutos iniciais do filme nada sabe sobre os personagens. Desenrola-se uma conversa entre os dois – o homem e a mulher – com poucas perguntas e respostas suficientes. Num tom irônico, ele lhe questiona se está “aborrecida”, no que ela responde apenas: “Não. Só não queria pegar um taxi”. “É mais típico assim, não é mesmo?”, ele conclui, referindo-se à sua vontade de caminhar pela estrada.

Ela apenas olha pela janela do carro e é esse o ritmo que imprime identidade a France, a personagem central do filme de Claire Denis. Uma jovem mulher que retorna ao país onde passou sua infância e que “trafega pela paisagem africana com uma delicadeza e respeito, com uma preocupação em não interferir na ordem das coisas, tão natural nesse ambiente” (MARSOLAIS, 1988, p. 22), o que automaticamente nos faz classificá-la como uma iniciada. Não há qualquer desconforto por parte dessa mulher que não gosta de ser classificada como turista, existe apenas uma tensão carregada dessas lembranças que se fazem fisicamente presentes. Sensações e percepções que voltam, com o retorno ao lugar do tempo precioso da infância, “antes da perda da inocência, e da qualidade da relação de cumplicidade que ela tinha com o empregado da casa” (MARSOLAIS, 1988, p. 22). Sobre a “memória do corpo”, vimos em Bergson que:

Por um lado, com efeito, a memória do passado apresenta para os mecanismos sensório-motores todas as lembranças capazes de guiá-los em sua tarefa e de dirigir a reação motora no sentido sugerido pelas lições da experiência: nisso consistem precisamente as associações por contigüidade e por similitude. Mas, por outro lado, os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças impotentes, ou seja, inconscientes, o meio de ganhar um corpo, de se materializar, de se tornarem presentes, em suma. Para que uma lembrança reapareça na consciência é efetivamente preciso que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso em que se realiza a ação (BERGSON, 2011, p. 93).

Filme de estreia da diretora, *Chocolat* tem sua base na autobiografia, já que a própria Claire passou sua infância em terras africanas. Em parte, são também suas as memórias que servirão de tema central para o enredo, e é esse “respeito” e uma certa intimidade silenciosa com o cenário africano que veremos nos 105 minutos do filme. Quando perguntada sobre a importância do elemento autobiográfico na sua obra, Denis respondeu:

Os filhos das pessoas que trabalhavam na África antes da independência – e mesmo depois – partilham de um segredo e de uma experiência comuns de infância. Essas histórias como as mostradas no filme são muito frequentes. Em se tratando de uma criança, ela provavelmente terá dois tipos de memória: a própria e aquela coletiva, que se apreende ou desenvolve na escola, na comunidade, na família. Então pode-se dizer que o filme é ao mesmo tempo autobiográfico e comum a várias pessoas (CAPUTO, 2011, p. 4).

De acordo com Lejeune (1996), a autobiografia deve ser igualmente entendida como um estudo psicológico, “pois coloca em jogo problemas tais como os da memória, da construção da personalidade e da autoanálise” (p. 8). Conforme indicado por ele em *O pacto autobiográfico*,

não é necessário que um texto seja expresso na primeira pessoa para que seja criado um “pacto” entre o autor e o leitor, que estabelece de qual ordem é a verdade que seus textos visam. Nesse caso, Lejeune (1996) destaca a importância do nome próprio, para situar a questão da autobiografia.

É nesse nome, que se coloca em cima ou abaixo do título, que toda a existência do que é chamado de autor é resumida: a única marca no texto de uma insígnia indubitável, referindo-se a uma pessoa real, a quem deve ser atribuída, em última instância, a responsabilidade pelo enunciado de todo o texto escrito. O lugar atribuído a este nome é crucial: vinculado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, cuja existência é atestada pelo estado (LEJEUNE, 1996, p. 23).

Ainda sobre a natureza pessoal de sua narrativa, Denis mencionou em uma entrevista ter recebido inúmeras cartas de pessoas que diziam ter reconhecido sua própria casa no filme. Casa que, na verdade, fora construída para servir de locação para as filmagens, já que na época em que voltou ao Camarões para filmar, já não existiam mais construções como aquela. Isso reforça a força da autora, como quem conta uma história real.

2. Silêncio

Depois de uma tentativa frustrada de pegar um ônibus que a levaria de volta à cidade, France reencontra o homem e seu filho, que mais uma vez lhe oferecem carona. Os três se encontram novamente no carro, ele também personagem, na medida em que as imagens de *travelling* – paisagens vistas da janela por France – serão o fio condutor para o passado, num *flashback* onde a história propriamente se desenrolará. O menino olha para ela com curiosidade, atento ao caderno de desenhos que ela tem nas mãos. Ela fecha o caderno e volta a olhar pela janela. Nesse momento haverá um salto no tempo, que volta para o final dos anos 1950, quando France, ainda menina, morava na África com seus pais. A constatação de que se trata da mesma pessoa vem pelo nome próprio: ainda no carro e pela primeira vez – aos sete minutos de filme – o motorista pergunta como ela se chama.

No plano seguinte, a paisagem já não é mais a mesma. Continua um movimento de *travelling*, no entanto a terra da estrada, ainda não asfaltada, ocupa o lugar, deixando tudo com a mesma cor, sem verdes. France aparece na parte de trás de uma caminhonete, ao lado de um jovem negro. Suas roupas claras se destacam em meio ao tom de cáqui que cobre tudo. O carro

para e a vemos encostada na parte de trás, quando uma voz de mulher a chama pelo nome. É nesse momento que entendemos se tratar de uma lembrança.

Visto através do olhar de uma garotinha, *Chocolat* nos conduz ao universo privilegiado da relação de amizade profunda entre France e Protée, o rapaz que está ao seu lado na caminhonete. Cunhada pelo silêncio, “uma parte do inexpressivo que pode existir entre dois seres que estão no mesmo comprimento de onda, ou que não precisa ser formulado verbalmente, porque está abaixo de qualquer significado” (MARSOLAIS, 1988, p. 23), essa relação articula em seu interior toda a narrativa do filme, impondo um ritmo particular que define o momento histórico da África colonial. O filme se passa em sua maior parte em torno de pequeno pedaço de terra situada na República dos Camarões, região central da África Ocidental, franco-colonizada. A história narra as relações interpessoais de quatro personagens centrais: Marc Dalens, oficial da administração francesa; Aimée, sua bela esposa; sua filha France, uma criança europeia que não reconhece a vida fora da África; e o jovem africano Protée, empregado chefe da família.

Protée talvez seja o personagem mais importante no que se refere aos principais eixos sobre o qual o filme é construído: o silêncio que reside nos “não ditos” das relações interracialis e interculturais; uma certa “suspensão do tempo”; assim como uma falta de futuro, experimentada por muitas gerações de africanos que passaram pela colonização. Segundo Marc Augé:

Na África, especialmente, a colonização foi um fenômeno repentino e rápido, e gerações de crianças e de jovens foram convidadas a admitir, de um dia para o outro, que o mundo no qual eles haviam sido criados e educados não tinha sentido. Os missionários mandavam queimar os fetiches, mas, de modo geral, a ridicularização do passado até então compartilhado e admitido como evidente criava uma perturbação mental ainda mais traumatizante pelo fato de eliminar também qualquer perspectiva de futuro até mesmo a curtíssimo prazo (AUGÉ, 2011, p. 82).

Então, em certo sentido, *Chocolat* também é sobre o fracasso da colonização na África, mas isso também não é dito. A relação de cumplicidade que France mantém com Protée poderá existir apenas até a hora em que uma tomada de consciência por parte dos negros transforme a qualidade desse contato. É quando existe um entrelaçamento entre experiência pessoal e política. E é também quando podemos supor que autora e personagem igualmente se misturam, pois é justamente essa época, antes da perda da inocência que, sem lamentações ou lágrimas, a personagem volta para relembrar.

3. Tempo

Alguém disse sobre o trabalho de Claire Denis: “ela não se contenta somente em filmar a ação e as pessoas, podemos dizer que ela consegue igualmente filmar o ar, presente em torno da cena” (MARSOLAIS, 1988, p. 22).

Se a colonização deixou como legado para a África, além de outras mazelas, uma “dessimbolização”, resultado da falta de crença no futuro e da pouca identificação com o passado, ocorre o que Augé (2011) chama de “um desprendimento do tempo” (p. 83). E as imagens do filme, principalmente no *flashback*, reforçam essa sensação de um tempo suspenso, estendido, alongado pelos planos-sequência que parecem ralentar a ação, “imagens que de tão paradas, lembram fotos” (CAPUTO, 2011, p.7). Denis argumentou que tinha mesmo a intenção de “parar o tempo”, em certo sentido.

O passado, que por ser passado não será mais novamente, seria como imagens fotográficas. Eu sempre quis transmitir o sentimento do “não é mais assim”. Uma das maneiras de atingir isso era usando lentes de 54mm quase durante todo o filme, que sempre enquadravam as pessoas na paisagem em boa relação, e a uma certa distância da câmera. Isso também dá a sensação de que as pessoas eram pequenas frente a essa terra vasta e de que aquele tempo passou, acabou (CAPUTO, 2011, p.7).

O próprio Protée, com seus movimentos, parece intimamente relacionado ao ritmo visual das paisagens. Relações de claro e escuro permeiam todo o filme. Na primeira cena da volta ao passado, todos os quatro personagens centrais da trama aparecem vestidos de roupas brancas ou quase brancas. A paisagem é muito clara de dia – envolta numa nuvem de poeira amarelada que se desprende da terra – e completamente negra à noite. Negra e brilhante, assim como Protée, que está quase sempre vestido de um branco puríssimo.

Há o silêncio também, não apenas dos “não ditos”, mas também dos longos intervalos sem diálogos. Grande parte da representação do relacionamento entre France e Protée se dá na ausência de texto. Durante quase todo o tempo que passam juntos, eles apenas observam ou, quando se comunicam, é através de enigmas e jogos de palavras. À noite, quando o zumbido insistente e pulsante do gerador que sustenta a luz de todo o assentamento é desligado, pode-se ouvir o barulho da hiena que circula o lugar, assustando mãe e filha. É Protée que vem salvá-las, na ausência do pai Marc, que parte em expedições, confiando as duas ao empregado chefe.

A diretora destacou ainda que na construção com os atores, do clima que chamou de “intensidade contida”, importante para a contextualização das relações sociais, políticas e raciais em jogo naquele momento, colaborou o fato de terem ficado isolados (sem telefone ou notícias), convivendo numa cidade mínima. Além disso, segundo ela, muitas pessoas da equipe eram locais e viveram na infância o período colonial, sendo assim “eles conheciam e podiam sentir a história”, o que influenciou igualmente, os que vieram de fora da África.

Mesmo com um diálogo reduzido, o filme revela condições políticas nas mínimas trocas entre os personagens – “Descobre-se que as posições sociais não são meramente estruturais, mas sentidas de forma orgânica, entremeando tudo o que existe na vida pública e privada” (CAPUTO, 2011, p. 1). Protée é banido do trabalho da casa por não ter aceito as investidas de Aimée, uma mulher entediada que, nas palavras de Claire Denis, “se comporta de maneira extremamente infantil”. Com isso desenrola-se uma cena que, apesar de não ser a última do tempo das lembranças, encerra de uma forma definitiva a relação de amizade e cumplicidade entre France e o empregado, deixando claro o ponto de isolamento cultural em que ela se encontra. Do canto da sala apertada onde se instala o gerador, a menina o vê trabalhar. Ela aponta para um dos canos do aparelho e pergunta se está quente a ponto de queimar, Protée coloca a mão no cano, como querendo dizer que não está. Gesto que ela repete, queimando imediatamente a mão esquerda. Desolada, France olha para ele com ar de surpresa.

Fiel ao estilo do filme, nenhuma palavra a mais é dita nesta cena pungente e selvagem, mas a interação dos personagens é perfeitamente clara. Há entre eles um vínculo palpável, experiência compartilhada, um tipo de amor e compaixão; também há raiva branca, imune a toda dor no prazer da traição. Para ele é um triunfo, uma reação contra o mais inocente dos opressores. O filme não permite nenhum romance sobre as riquezas das culturas híbridas; O retrato da dominação racial é uma alienação profunda (CAPUTO, 2011, p. 2).

Chegamos à última cena. Na despedida da família do missionário holandês, três dos personagens centrais do filme vestem novamente suas roupas brancas. A nuvem de poeira amarelada que o avião levanta ao decolar cobre tudo.

4. Sem passado, nem futuro

A imagem volta para o “presente do filme”. Segue o *travelling*, da janela do carro a vegetação é verde. O passado nas lembranças de France é interrompido pela voz de Mungo, o homem que dirige o carro e só agora se apresenta. Ele diz que Mungo é um apelido que o deram por lá, seu nome verdadeiro é William J. Park e ele é americano. “Você não está decepcionada?”, ele pergunta, “você estava à procura de um nativo?”. France parece começar a se interessar por ele. Mungo/William começa então a discorrer sobre o dia da sua chegada à África, quando finalmente ele “chegou em casa” e foi recebido por aqueles que acreditava serem “seus irmãos”. Desapontado por perceber rapidamente que naquele continente ele era um simples estrangeiro e ninguém ligava para cor de sua pele, Mungo finaliza seu discurso com a frase: “eu continuo sendo um americano”.

Nesse momento, uma conexão se instala entre os dois e ela passa a sentar no banco da frente. “Você não diz nada?”, “Faz quinze dias que eu me arrasto por aqui”, ela responde. “Devo partir ao norte, já estou com a minha passagem comprada”. “Você conhece pessoas por lá?”, “Pessoas, não. Há uma casa que eu gostaria de ver, mas ainda não estou certa”. Eles deixam o menino e seguem para o lugar onde ela deverá ficar.

Na hora da despedida, ele segura suas duas mãos e diz que vai ler sua sorte: “Vou dizer pra você se deve partir ao norte para ver sua casa”, e continua, “é estranha sua mão, não vejo nada, nem passado, nem futuro”. A mulher que aquela criança se tornou já não pertence mais àquele lugar. Talvez sua viagem de retorno tenha sido em vão e ela não tenha conseguido reencontrar-se naquele passado memorável. Eles se despedem.

A primeira imagem do filme mostra a linha do horizonte. Ao longo da história, recontada nas memórias de France, a figura do pai aventureiro e afetuoso, que carrega uma relação quase poética com o continente africano e traduz essa poesia no seu caderno de desenho, explica para ela o que é essa linha imaginária: “Sabe quando você olha para as montanhas? Lá onde não tem mais casas, nem árvores? Exatamente onde a terra toca o céu? É a linha do horizonte. Quanto mais você se aproxima dessa linha, mais ela se afasta. Se você caminha em direção a ela, ela te escapa e foge de você. Você vê essa linha, no entanto, ela não existe”.

Assim como a linha do horizonte, o passado em certa medida também não existe, aquele que a personagem foi procurar no seu “país de origem” com certeza não existe mais. Para Bergson

(2011): “Uma vez que o passado cresce incessantemente – porque faz parte de um processo de duração –, ele também se conserva indefinidamente. E a medida que se conserva por si mesmo automaticamente, ele nos segue a todo instante” (p. 47). Perguntada sobre se isso era uma metáfora não só para a África, como para o passado e, portanto, para todo o filme, Claire Denis respondeu que “talvez”. Mas que o uso de metáforas é às vezes inconsciente, por isso não poderia responder com certeza. O desprendimento do tempo, ao qual foram submetidos pela colonização os povos africanos, também atinge aqueles que por alguma razão crescem no exílio. “O exílio que não é simplesmente, talvez não seja essencialmente, uma noção apenas territorial. É uma perda, provisória ou não, nunca esquecida, nunca apagada, uma perda de identidade que às vezes passa pela perda da língua, da filiação no mais das vezes, da história sempre” (AUGÉ, 2011, p. 83).

Mais do que isso, o exílio pode corresponder a “um duplo desprendimento do tempo”, quando esse tempo, que deveria ser provisório se estende. “No provisório que dura, perde-se, a um só tempo, a referência ao passado, abolido, e ao futuro, fechado” (AUGÉ, 2011, p. 84). Por isso, France não tem passado nem futuro.

Em uma cena no início da parte do filme que se passa na década de 1950, vemos France ainda menina ajudar sua mãe no cemitério do pequeno assentamento em que moram. Ela lê os nomes inscritos nas cruces, que demarcam aqueles que estão ali enterrados e pergunta: “Você acha que seremos enterradas aqui?”. Sua mãe para o que está fazendo e vira-se para ela perplexa, talvez por conta da possibilidade de isso vir mesmo a acontecer. Ao contrário da filha, ela teve uma vida pregressa na Europa e não imagina aquela situação como não sendo provisória.

Para a menina, não poderia haver outro lugar, nenhum lugar.

Referências

- AUGÉ, M. *Para onde foi o futuro?* Campinas: Papirus, 2011.
- CAPUTO, Raffaele. *Chocolat: An interview with Claire Denis*. Junho, 2011. Disponível em: <<https://raffaelecaputo.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 de setembro 2017.
- BERGSON, H. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Rio de Janeiro: Éditions du Seuil, 1996.
- MARSOLAIS, G. Filmer le silence/ *Chocolat*, de Claire Denis. *Érudit*, Montreal Cinéma. Numéro 39-40, Automne 1988.