
CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA DE APRENDIZAGEM E *MISE-EN-SCÈNE* DO CORPO FEMININO EM *HALFAOUINE E UN ÉTÉ À LA GOULETTE* (DE FÉRID BOUGHEDIR)

Mahomed Bamba

Não há situações sexuais, morais ou não, escandalosas ou banais, normais ou patológicas, cuja expressão na tela seja proibida *a priori*, com a condição, porém, de se recorrer às possibilidades de abstração da linguagem cinematográfica, de modo que a imagem jamais assuma valor documental.

Bazin, 1983

INTRODUÇÃO

A história das cinematografias está intrinsecamente relacionada ao destino dos povos e das comunidades culturais organizados seja como estados seja como entidades nacionais ou transnacionais. Ela é ligada também ao nome, às obras e às escolhas estéticas e estilísticas de grandes cineastas, e, mais particularmente, ao modo autoral como estes realizadores tratam alguns grandes temas da sociedade. Féréd Boughedir é uma figura incontornável na história dos cinemas africanos. Como crítico, escreveu muitos ensaios que dão uma visão panorâmica sobre a evolução temática e ideológica nos filmes africa-

nos. Seu compromisso com os cinemas africanos transcende as fronteiras da Tunísia (seu país natal) e os limites do cinema tunisiano. É um cineasta panafricanista convicto: realizou dois documentários que formam um díptico sobre as histórias dos cinemas da África negra francófona e da África do norte (Magrebe) e do Oriente médio: *Caméra d'Afrique* (1983) e *Caméra Arabe* (1987).

No texto a seguir, procuramos analisar as estratégias de representação icônico-narrativa da figura e do corpo da mulher em duas obras do realizador tunisiano. São filmes construídos como crônicas sociais e narrativas de aprendizagem. Nos dois casos, o espectador segue o destino de personagens que estão engajados numa espécie de percurso iniciático semeado de peripécias. No decurso de suas experiências de iniciação sexual espontânea, os protagonistas fazem importantes descobrimentos sobre o mundo dos adultos, sobre o corpo feminino e sobre a sexualidade. As mulheres são os pivôs das histórias; sua nudez é avidamente cobiçada pelos homens que gravitam em torno delas. É em torno do “desejo de ver” que é estruturada toda a trama narrativa. Sendo assim, Férid Boughedir acaba construindo dois filmes eróticos em que recorre àquilo que Bazin chama de “possibilidades de abstração da linguagem cinematográfica” e aos principais códigos e figuras que regem a representação do corpo da mulher no cinema narrativo (centralidade do ponto de vista de um personagem masculino; a multiplicação de planos subjetivos; olhares pelo buraco da fechadura; construção de “um espaço imaginário que convoca a participação e a identificação do espectador...”). Por outro lado, encontram-se também, no universo diegético, muitos signos da cultura árabe-mediterrânea (tipos sociais, cenários, figurinos etc.), e, no plano da representação visual, referências plásticas e formais que lembram os modos de figuração da mulher na iconografia orientalista (tipo de iluminação, fotografia, cor, poses...).

Por sua fotografia caprichada, pela sensualidade das suas imagens e pela exuberância de suas cenas de nu, *Halfaouine* (1990) e *Un été à la Goulette* (1996) rompem com a timidez que caracteriza até hoje os cinemas africanos no que diz respeito à representação do corpo feminino e à construção do erotismo. Portanto, partiremos da

análise destes dois filmes para repensar, de um lado, o orientalismo revisitado e reinventado no cinema do Magrebe e, por outro lado, para refletir sobre a tensão entre “o poder dizer tudo” e “o não poder mostrar tudo” no contexto de uma cinematografia não ocidental.

O DESEJO DE VER E SABER EM *HALFAOUINE*

Começemos por *Halfaouine* (1990), primeira obra de ficção de Férid Boughedir. Narra a história de Noura e seus dois comparsas que vivem perambulando nas ruelas de um velho bairro na periferia de Tunis, Halfaouine. Apesar de seus 13 anos, Noura continua acompanhando sua mãe no *hammam*, o banho público das mulheres. Os amigos de Noura zombam dele, achando-o muito criança para segui-los. Mas, como Noura ainda tem acesso ao *hammam*, ele vai se valer deste “privilégio” como moeda de troca para ser aceito por seus amigos. Ele passa a agir como um espião: como um cineasta ou um romancista, ele precisa descrever para os seus amigos os detalhes do corpo de algumas moças bonitas do bairro com as quais ele frequenta o *hammam*. A partir dessa missão, a relação de Noura com o *hammam* muda por completo. Ir naquele “lugar de mulheres” se torna uma necessidade imperiosa. Na representação social deste microcosmo, o corpo da mulher se torna o objeto da busca e a figuração do espaço desempenha uma função primordial na trama narrativa. Tudo passa a girar em torno do *hammam*.



Figura 1 – Noura perambulando no interior do Hamman
Fonte: HALFAOUINE, 1990. (©Scarabee Films)

O início de *Halfaouine* (1990) merece um comentário. A primeiríssima imagem do filme é fornecida pelo plano de uma poça d'água correndo. Em seguida, vê-se uma mão triturando uma pasta preta dentro de um pote no chão. Logo descobrimos que se trata de uma espécie de *shampoo* com o qual uma mulher, provavelmente, a mãe, vem esfregando os cabelos de um bebê sentado na sua frente. No terceiro plano deste segmento de abertura do filme, aparecem três crianças agrupadas e sendo enxaguadas. O quarto plano enquadra, desta vez, um pré-adolescente que olha fixamente em frente enquanto uma mulher vai esfregando suas costas com uma esponja: é Noura. Quando os planos se abrem um pouco, podemos observar que estamos num “banho público” onde circulam predominantemente mulheres seminuas ou com roupas finas que lhes colam na pele. Noura as olha meio perplexo. Esta sequência é construída com uma série de planos subjetivos, de planos contraplanos em que o espectador vê, através do olhar fixo e intrigado de Noura, os detalhes do corpo de uma senhora de grande corpulência (plano fechado sobre o peito e a traseira). Assim que começa os créditos, um longo plano panorâmico exhibe a cidade de Tunis em todo seu esplendor mediterrâneo, cenário em que predominam casas de cor branca. Esta panorâmica termina no quintal de uma casa.



Figura 2 – Halfaouine, 1990 (©Scarabee Films)

Na lógica da narrativa de aprendizagem, podemos considerar que estes 11 planos que antecedem os créditos têm como função comunicar a inexperiência e a ingenuidade da personagem Noura

neste universo feminino. O corpo das mulheres que Noura vê no *hammam* e nas ruas o fascina mais do que o excita. Paralelamente à pulsão escópica de seus comparsas, o filme desenvolve um percurso narrativo em que a personagem Noura está constantemente em busca de respostas às suas inquietações diante do que o cerca. Noura tem, portanto, todas as características da personagem de uma narrativa de aprendizagem. Sua vontade de ver se confunde com uma vontade pueril de saber mais sobre este estranho objeto do desejo dos adultos. Mas este percurso que levará Noura ao conhecimento do corpo feminino é balizado de obstáculos diversos. O primeiro desses obstáculos é a figura do pai. A severa educação que impõe ao seu filho impede este de lhe fazer qualquer pergunta embaraçosa sobre as mulheres. Além do mais, o amigo islamista barbudo do pai de Noura passa o tempo vigiando seus comportamentos nas ruas e o dedurando. O resto do tempo Noura anda pelas ruas atrás de seus dois amigos. Sendo assim, Noura procura amigos nas suas andanças pelas ruas. Quando está sozinho, sobe nos terraços das casas por onde pode olhar para a cidade com uma certa distância.

Noura acaba encontrando na pessoa do sapateiro do bairro um amigo, um cúmplice e um mestre que completa sua educação sexual lhe explicando “coisas” sobre o universo feminino. Salah é o personagem atípico do bairro. Está terminando de escrever uma “nova peça com heróis europeus” e que se intitulará “Risos na escuridão”. Noura gosta de visitá-lo em seu ateliê, que parece mais um antro de luxúria (costuma “atender” no fundo do ateliê suas conquistas amorosas) do que uma sapataria. O ateliê é uma verdadeira caverna de Ali Babá. Há fotos de mulheres peladas nas paredes. Noura gosta de fazer perguntas a Salah e gosta de ouvi-lo dando sábios conselhos. Salah é também ativista político que, de vez em quando, está em encrencas com os policiais. Adora beber; o álcool, diz Salah a Noura, é um meio que o ajuda a compreender os personagens que ele está criando na sua peça. Na falta de comunicação com o seu próprio pai, o sapateiro se torna, portanto, o principal coadjuvante de Noura no seu processo de conhecimento das mulheres, que continuam ainda um mistério para ele.

Noura é uma criança prestes a entrar na puberdade. Mesmo assim, evolui num ambiente familiar repleto de mulheres (sua mãe, sua tia, uma vizinha colocatária e a nova empregada doméstica da sua mãe). Os outros adjuvantes desta narrativa estão, obviamente, encarnados nas figuras dessas mulheres que o cercam. Primeiro a mãe de Noura: ela o ajuda no seu aprendizado sem saber, pelo fato de continuar a levar Noura no *hammam*, apesar das reticências das funcionárias que acreditam que “o olhar de Noura mudou”. O livre acesso de Noura neste lugar reservado às mulheres o põe em contato direto com o seu “objeto” de investigação. Por outro lado, a mãe de Noura narra para ele como canto de ninar a fábula de um ogro que rapta as donzelas e as virgens rastreando-as pelo seu sangue. Esta fábula, além de dar dimensão simbólica à narrativa, amplia o imaginário infantil de Noura. A fábula do ogro está intercalada na montagem do filme e volta como um *leitmotiv* entre as cenas. O que parece impressionar mais Noura nesta fábula é o objeto da busca do ogro: o sangue da virgem. O ogro, neste caso, torna-se uma espécie de contraexemplo e um contramodelo na própria busca de Noura. A própria topografia de Halfaouine é também um coadjuvante para Noura: os tetos e os terraços¹ das casas são como um refúgio e um lugar onde Noura consegue olhar, com certa distância, para este mundo dos adultos. É em *contra-plongée*, por exemplo, que ele assiste à cerimônia de circuncisão do seu irmão mais jovem.



Figura 3 – Noura ouve, no colo da sua mãe, o conto do ogro

Fonte: HALFAOUINE, 1990. (©Scarabee Films)

1 *L'enfant des terrasses* (“a criança dos terraços”) é o subtítulo em francês do filme *Halfaouine*.

Quando Noura é finalmente surpreendido olhando para as mulheres, ele é expulso do *hammam*. Ele se recusa a acompanhar o seu pai no *hammam* dos homens. Ao contrário, ele investe sua pulsão escópica e seu desejo de saber na jovem empregada doméstica que sua mãe acabou de contratar. Leila se torna uma espécie de objeto de investigação para Noura, que a “visita” todas as noites, às vezes desabotoa sua blusa para melhor observar seus peitos. Depois de enganar a Leila, Noura consegue simular com ela o que acontece num *hammam*, isto é, como as mulheres se lavam mutuamente. Leila tira as roupas até a cintura para que Noura possa esfregar seu corpo. Mas esta experiência é interrompida com a chegada em casa da mãe de Noura. A jovem empregada é mandada embora. Mas, antes de Leila partir, como num conto de fada, Leila entrega sua nudez para Noura.



Figura 4 – Leila e Noura

Fonte: HALFAOUINE, 1990. (©Scarabee Films)

Com este presente, Noura chega ao fim de sua iniciação. Sente-se amadurecido. Inclusive, desafia seu pai, desobedece a sua ordem e o enfrenta de forma jocosa numa das últimas cenas do filme. Se fôssemos falar de uma mudança psicológica do personagem Noura, ao longo deste processo, ela é, como na maioria das narrativas de aprendizagem, mais simbólica do que realista. Inclusive a cena em que Leila convida Noura a “descobrir” seu corpo parece mais imaginária que real. Noura permanece até o fim no corpo de um pré-adolescente com suas fantasias. A principal mudança, porém, está no olhar dele sobre as coisas. Já Noura, como havia notado a dona do *hammam*, não é mais uma criança, pois seu “olhar mudou”. Ele en-

tende um pouco mais sobre o corpo das mulheres também. O filme se conclui de forma expressiva, sobre a imagem do plano fechado do rosto risonho de Noura (imagem de felicidade e de plenitude) olhando para o vazio desde o terraço.

NARRATIVA DE INICIAÇÃO E CONTO DE AMOR INTERCULTURAL EM *UN ÉTÉ À LA GOULETTE*

Un été à la Goulette (1996), segundo longa metragem de ficção de Férid Boughedir, é construído como uma crônica de bairro. La Goulette, uma cidade portuária da Tunísia, é apresentada, desde os créditos, como um lugar paradisíaco. O diretor tunisiano se interessa pelo tema do desabrochar da sexualidade entre adolescentes e pela relação de amizade entre três famílias de culturas e religiões diferentes. Apesar de suas diferenças culturais e religiosas, os habitantes de La Goulette parecem formar uma comunidade harmoniosa e coesa. Pelo menos, no início do filme, muitas imagens tendem a expressar esta indiferença dos moradores às suas clivagens culturais e religiosas. Os primeiros planos que antecedem os créditos do filme exibem a fachada de um cortiço e seu quintal com roupas penduradas no varal. Um cenário tipicamente mediterrâneo banhado por uma luz morna. Em seguida vemos uma adolescente com uma roupa fina e pernas desnudas deitada numa cama. Um garoto está deitado ao seu lado no chão no mesmo quarto. Ele acorda e sai, acompanhado de dois outros meninos, na ponta dos pés da mesma casa. À primeira vista parece que são da mesma família. Mas, logo, o espectador descobre que são apenas amigos. Neste início do filme, tudo está sendo mostrado e visto pelo ponto de vista deste grupo de adolescentes. Eles invadem a casa do personagem mais truculento do bairro; o espectador fica sabendo, através da fala de um dos adolescentes, que El Hadj vive sozinho com seus pássaros; ele “foi duas vezes a Meca”, está viúvo e, diz a lenda, não quer se casar de novo por medo de ter uma mulher tão desobediente quanto sua primeira esposa, que ele degolou.

A transição para os créditos resulta numa pequena mudança de ponto de vista; a letra da canção, em francês, nos créditos de abertura, funciona como uma voz *off* de comentário: toma o próprio bairro como objeto de seu discurso. É uma verdadeira ode ao bairro La Goulette, que é apresentado como uma “cidadezinha” fora da Tunísia e fora do tempo:

é uma cidadezinha pendurada no mar azur azul. Pobre ou rico, todo mundo vive feliz. Inclusive, na Tunísia, você não encontrará um lugar parecido. É impossível parar de louvar as suas maravilhas: árabes e judeus, judeus e cristãos no mesmo trenzinho caminham juntos até o prazer, até a única praia que eu adoro: La Goulette, La Goulette. [...] tu és o mais belo lugar do planeta, La Goulette, La Goulette, paraíso nunca perdido, eu juro. Que comece a festa!.

O bairro La Goulette é louvado pelo bem-estar e pela boa convivência harmoniosa entre as diversas famílias árabe, judia e cristã. Como em *Halfaouine* (1990), o filme *Un été à Goulette* (1996) começa pela construção cuidadosa do espaço diegético. Os primeiros planos e os créditos formam um segmento descritivo que permite a entrada do espectador no filme dando-lhe informações preliminares sobre o contexto da história cultural, histórico e geográfico da história. As imagens do dia a dia, da arquitetura e da rotina do bairro completam a canção como num videoclipe. Movimentos suaves de câmera revelam ruelas, becos, pessoas transitando pelas ruas, mulheres estendendo carpete na sacada das varandas, uma carroça passando na rua. Panorâmicas mostram o bairro de costas para o mar (como um cartão postal). A predominância da cor branca e de cal das casas também forma um belo contraste com o azul mar mediterrâneo. Os créditos trazem as seguintes menções escritas: “Port de La Goulette – Tunisie – Afrique du Nord”. Indicação que reforça a ancoragem geográfica e histórica da narrativa. O espectador se sente entrando num universo que é, ao mesmo tempo, mediterrâneo e islâmico (pela presença nas imagens de mulheres vestidas de burca branca e de véu). Por outro lado, o caráter plurirreligioso de La Goulette é significado pela sucessão das imagens de uma mesquita, de uma igreja e de

uma sinagoga. Mas, apesar da presença desses lugares de culto das três religiões reveladas na sua paisagem, La Goulette tem também um lado hedonista. Os créditos terminam na imagem da praia, onde se podem ver banhistas sentados na areia e comendo gulosamente melancias e outras iguarias locais. A partir de lá, o espectador passa a acompanhar o filme como uma narrativa em que se imbricam as histórias de amizade entre Youssef, Jojo, Giuseppe (os pais das moças), de um lado, e, por outro lado, entre Tina, Gigi e Miriem (TGM). O ponto de vista da narrativa é conduzido alternadamente a partir das ações e das falas destes personagens.



Figura 5 – As três amigas, Tina, Gigi e Miriem na praia de La Goulette
Fonte: *Un été à la Goulette*, 1996. (©Marsa Films)

Por ser construído como uma crônica de bairro, *Un été à la Goulette* (1996), além do tema da sexualidade entre adolescentes, aborda questões sociais ligadas à identidade religiosa e ao convívio intercomunitário. As imagens de Jojo e seus amigos pescando e discutindo nos bares, bem como as mulheres que compartilham seus pratos, mostram um ar de coabitação pacífica entre as comunidades. Estas imagens, inclusive, diluem e anulam as idiosincrasias de cada grupo. A cena do casamento da filha mais velha de Jojo é ilustrativa deste clima de harmonia. Assim que a notícia da passagem da atriz Claudia Cardinale (que faz uma ponte no filme) pelo bairro se espalha, os habitantes correm para aclamá-la debaixo da janela de seu hotel. Afinal de contas, não poderia ser diferente: ela é uma filha de Tunis. Por outro lado, ela representa a cultura vinda da Europa. Ela

é também convidada ao casamento. Mas na hora de tocar a marcha nupcial, o público prefere ouvir um canto local em árabe.

AFETIVIDADE EM CONTEXTO INTERCULTURAL

É no contexto deste bairro-cidadezinha que toma forma a narrativa de iniciação sexual de Tina, Gigi e Miriem. A história destas três amigas católica, judia e muçulmana pode se resumir à sua decisão comum de perderem juntas a virgindade com rapazes de religiões diferentes. Para isso, elas vão até uma igreja, acendem velas e fazem um pacto em forma de juramento de se empenharem nesta decisão. Na verdade, trata-se de uma autoiniciação ao amor que dispensa qualquer lição ou conselhos por parte dos pais. As conversações entre as moças, mesmo sendo virgens, mostram que elas não são totalmente inexperientes. Enquanto as três amigas vão ajudando nos preparativos de um casamento prestes a acontecer em La Goulette, elas “jogam conversa” e Miriem faz uma reflexão que é reveladora da sua concepção cultural do amor: “Para nós muçulmanos, não há dote, é o marido que oferece uma quantia de dinheiro. Para nós, é o marido que compra a mulher e para você [católicos e judeus], é a mulher que compra o marido. O amor é lindo!”. Mas, paradoxalmente, mesmo tendo sua visão do amor tingida pelo sentimento de pertencimento cultural e religioso, elas não deixam de querer ter sua primeira relação sexual de forma “original” e pessoal.



Figura 6 – Un été à la Goulette, 1996 (©Marsa Films)

La Goulette é um caldeirão intercultural com suas contradições e seus paradoxos. Os obstáculos que Miriem e suas duas amigas enfrentam demonstram que as relações íntimas e amorosas estão longe de ser livres das amarras culturais (como propalava a canção dos créditos). Neste “paraíso nunca perdido”, as afetividades entre os diversos membros são programadas e pré-determinadas tanto quanto o destino dos indivíduos. Em La Goulette, como em qualquer lugar, esta afetividade está fadada a ser vivida e experimentada com um membro da mesma religião. Uma moça árabe deve perder sua virgindade com um moço árabe; uma cristã e uma judia igualmente. Tina, por exemplo, está prometida ao seu primo, enquanto Miriem está sendo cortejada pelo velho agiota do bairro, El Hadj. Sendo assim, a decisão combinada seguido de um juramento entre Miriem, Gigi e Tina de perder respectivamente sua virgindade com um rapaz de religião e cultura diferentes constitui uma afronta à ordem estabelecida e uma perturbação ao acordo tácito de boa vizinhança entre as comunidades. É uma decisão carregada de uma força simbólica nesta Tunísia de pós-Segunda Guerra que ainda não sabe se é totalmente árabe ou mediterrânea. Decisão que, quando se tornou pública, levou a amizade entre Jojo, Youssef e Giuseppe a beira da ruptura e, conseqüentemente, decretou o fim da paz e da harmonia entre as três famílias. Nesta decisão, há uma vontade de autoafirmação e de rebeldia aos valores herdados. A escolha do dia 15 de agosto para cometer o ato é também simbólica. Coincide com uma festa popular religiosa (o dia da Madona).

Antes que os rumores de guerra no Oriente médio venham arruinar a relação de boa vizinhança entre as comunidades cristã, muçulmana e judaica em La Goulette, é o sexo intercomunitário que se torna a maça da discórdia. La Goulette começa a mostrar suas rachaduras, sua miséria espiritual e material. O ar se torna sufocante para os jovens que não se reconhecem mais neste mundo de fachada construído por seus pais. Mesmo assim, TGM não renuncia totalmente ao seu projeto. Quando elas são flagradas nos braços de seus supostos namorados numa festa, as três moças são proibidas de sair

durante alguns dias. Para levar a cabo seu projeto, elas precisam sair do bairro e encontrar os seus namorados fora da comunidade e suas regras morais, isto é, os jovens precisam se encontrar num espaço neutro onde a promessa possa ser cumprida.

Nesta história de amor impossível, o elemento coadjuvante é representado pela união e a solidariedade entre as três moças. União que permite enfrentar todos os tipos de adversidades e passar por cima de qualquer barreira de ordem religiosa ou cultural. Na ausência de uma educação sexual e amorosa, elas passam a se prodigalizar com conselhos mútuos. Juntas, elas compartilham segredos sobre sua intimidade, e raramente o fazem com suas mães. É de forma coletiva que elas aceitam o convite de ir ao baile e beijar seus respectivos “namorados” num mesmo quarto. E, no tempo em que elas permanecem privadas de “liberdade de sair”, elas continuam se comunicando entre elas e com os rapazes. O filme faz da realização da promessa um final feliz. Miriam e suas amigas conseguem burlar a atenção de seus familiares e se encontrar num lugar fora da cidade. De uma crônica de bairro passamos, assim, a um conto de iniciação em que a questão da afetividade e da sexualidade num universo intercomunitário e intercultural está no centro da representação da realidade social descrita. Ao mesmo tempo em que o filme *Un été à la Goulette* (1996) se deixa apreender como uma ode à interculturalidade, aponta também para o caráter insuperável de algumas barreiras de ordem moral e cultural impostas.

ORIENTALISMO REVISITADO

No meio dessas duas narrativas de aprendizagem e de iniciação, assistimos também a um cuidadoso e significativo trabalho de *mise-en-scène* do corpo da mulher. A representação da nudez é não somente “ousada”, bem como chama a atenção por seu lado “orientalista”.² Como sabemos, antes dos cineastas magrebinos, foram os pintores

2 Referimo-nos ao orientalismo pensando, sobretudo, na tendência da pintura ocidental que, entre os séculos XVIII e XIX, foi qualificada com este termo.

orientalistas os primeiros a pôr em imagens o corpo das mulheres que se escondem atrás de seus véus e vestes nos países de tradição árabe-muçulmana. Alguns desses artistas se valeram de sua imaginação e de um pouco de fantasia para revelar a sensualidade feminina “oriental”. De todos os orientalistas, Jean-Auguste Dominique Ingres foi aquele cuja obra – *Le Bain Turc* (1862) e *La Grande Odalisque* (1814) – concentra todos os principais traços que caracterizam a representação do nu feminino na pintura orientalista de ontem e de hoje. Figuração do corpo feminino oriental nos tradicionais lugares que são o *hammam* e o harém. De lá para cá, o *hammam* se tornou, no imaginário coletivo, mais do que um banho público e um espaço de socialização para as mulheres. No universo das representações visuais, o *hammam* se tornou uma das figuras incontornáveis em qualquer processo de representação orientalista da mulher. Mesmo hoje (sabemos que foram as leituras de Ingres que lhe inspiraram o assunto do nu feminino no *Le bain Turc*), continuamos imaginando o *hammam* tal como nos restituíram as imagens orientalistas, confirmando, assim, o papel preponderante que Edward Said atribuía a todas as formas de orientalismo (nas artes ou na política). A fantasia, a imaginação do artista, os mitos, o pitoresco e o exotismo acabaram se consagrando como os principais vetores da representação da realidade dos países que pertencem ao chamado “Oriente”, mas também os ingredientes da figuração da mulher neste universo, chegando, assim, a uma cristalização das figuras da mulher lasciva.

Essa iconografia orientalista, em que o corpo e sensualidade femininos têm uma presença destacada, foi alimentada também pela própria literatura árabe. No início do século XVIII, a descoberta das histórias “coloridas” narradas por Scheherazade em *Alf Laylah wa Laylah (As Mil e Uma Noites)* vai profundamente marcar o imaginário ocidental sedento de exotismo. No entanto, como reconhece Lynne Thornton, embora os contos de *Mil e uma noites* fossem marcados por uma forte espiritualidade, foram os temas da sexualidade, do amor, da violência, de humor e da astúcia que retiveram as atenções no mundo

ocidental. Esses temas transmitiram a “imagem indelével de um mundo oriental poético, erótico e brutal”. (THORNTON, 1998, p. 4)

A representação sensualista do corpo feminino se acompanha, geralmente, de um retrato imaginativo e quase ficcional dos espaços socialmente reservados às mulheres nas culturas ditas orientais. Dai a recorrência do *hammam* e do harém na pintura orientalista. Ao mesmo tempo em que estes “lugares de mulher” se tornaram míticos no imaginário ocidental, permanecem, paradoxalmente, mal conhecidos pelo grande público. A percepção e a invenção do Oriente evoluíram para várias formas de orientalismo, inclusive nos próprios países de árabe-muçulmanos e mediterrâneos. Isso confirma, de um lado, o caráter estético e semiótico do orientalismo, enquanto operação de representação baseada numa série de modalidades discursivas e de significação particulares. Por outro lado, a existência de um tipo de orientalismo “oriental”, mesmo moderado e politicamente diferente, nos cinemas dos países do norte da África, confirma a força de pregnância dos temas e do estilo orientalista no campo das representações visuais e filmicas e, conseqüentemente, seu caráter insidiosamente ideológico. Se há de fato uma forma de orientalismo remanescente a ser indagada ou estudada nas narrativas literárias, nos filmes e temas de países como Tunísia, Marrocos, Argélia ou mesmo o Egito, este exercício passa pela análise da atitude ambivalente dos romancistas e cineastas e, particularmente, pelo exame dos modos como representam o corpo da mulher.

Parte do que podemos chamar de “discurso sobre o corpo e a sensualidade” no mundo oriental encontra-se também na literatura magrebina contemporânea. O escritor marroquino Tahar Ben Jelloun, por exemplo, explora contos e histórias em que a figura feminina e o erotismo são onipresentes. Suas narrativas sempre trazem uma minuciosa descrição dos ambientes orientais e frisa o poder de sedução das protagonistas femininas. Em seu livro *Le premier amour est toujours le dernier* (1995), o narrador, numa referência intertextual clara ao conto de Mil e uma Noites, coloca esta frase na boca de uma de suas personagens femininas: “nous autres femmes, tout ce que nous

voulons, nous arrivons à l'obtenir.”³ (JELLOUN, 1995, p. 40) Nesta coletânea de contos, página após página, Tahar Ben Jelloun transporta o leitor nos meandros do amor e da sensualidade oriental.

O que dizer dos cineastas magrebinos? Os cinemas do norte da África sempre tiveram e continuam tendo uma relação ambígua e, às vezes, contraditória com o orientalismo enquanto forma de pensamento, de representação e de invenção do outro. Por um lado, há, incontestavelmente, uma vontade de superar as imagens eurocêntricas e exóticas produzidas pelos artistas orientalistas e pelo cinema colonial sobre as paisagens e as mulheres desta parte do mundo denominada Oriente, incluindo ali o Magrebe. Para Denise Brahimi (2009), por exemplo, esta recusa do orientalismo se traduziu, entre outras coisas, pela ausência da representação da geografia. No lugar de longos planos descritivos de paisagens pitorescas, de viagens pelo deserto, muitos filmes magrebinos preferem localizar suas tramas narrativas em cenários e ambientes fechados, tais como palácios suntuosos, alcovas, haréns, *hammams* etc. Mas, paradoxalmente, é o esteticismo no tratamento desses ambientes que conduziu, às vezes, a formas de representação fílmica que carregavam alguns traços do orientalismo. Sendo assim, os cinemas magrebinos, na verdade, não rompem totalmente com o orientalismo; ao contrário, revisitam seus temas e retomam parte da sua iconografia para, depois, desviá-las de seu sentido ideológico “orientalista” tradicional.

Em alguns casos, esta preferência pelos espaços fechados serve também de mediação e de pretexto no momento de representar o nu feminino nos filmes do Magrebe. Neste gesto de mostraçã mediada, há uma vaga hesitação entre uma reconstituição realista e sugestiva. Ou o filme opta por um voyeurismo motivado pelo olhar indiscreto de uma personagem diegética, ou recorre a planos e enquadramentos furtivos sobre o objeto de desejo dos homens. É a partir desta relação ainda ambígua dos cinemas do Magrebe com a velha iconografia orientalista sobre as mulheres que gostaria de questionar a representação da figura feminina nos dois filmes de Férid Boughedir.

3 “Nós, mulheres, acabamos tendo tudo que desejamos”.

Esta temática, mesmo sendo tabu e obliterada nas demais filmografias africanas, repete-se sucessivamente nestes dois filmes de Férid.

Num artigo, Férid Boughédir afirmava que o cinema da Tunísia nunca foi misógino. Em outras palavras, os filmes ambientados naquela região do norte da África, segundo Férid, ignoram totalmente, nas suas representações, as figuras de personagens femininas encarnando “os papéis de pecadoras, de *vamp*, de mulher fatal que levam os homens à sua perda, que se encontram nos demais cinemas mediterrâneos”. (BOUGHEDIR, 2004, p. 108) Por um lado, esta observação conduz a uma reflexão sobre o estatuto da mulher nas sociedades norte-africanas; por outro lado, levanta a questão dos tipos de imagens das mulheres nos filmes da Tunísia, do Marrocos e da Argélia. Todas as sociedades norte-africanas estão atravessadas pelo triplo sentimento de pertencimento geográfico à África, ao mundo árabe e ao mundo mediterrâneo. Reivindicam os valores de um Oriente imaginário sem negar a herança ocidental deixada por séculos de francesa. É no contexto deste multiculturalismo esquizofrênico que muitos cineastas, homens e mulheres, procuram restituir uma imagem ou imagens justas da condição feminina e do estatuto social da mulher. As mulheres são geralmente mostradas nas narrativas fílmicas como “matronas” ou “vítimas”. (BOUGHEDIR, 2004, p. 103-112) Mas, apesar do peso do controle social sobre seu corpo, as personagens femininas sabem inverter estas situações pelo poder que lhe vem deste mesmo corpo. A tensão entre esta dominação moral e religiosa da mulher e a pulsão escópica exacerbada de que seu corpo é objeto está no cerne da representação nos dois filmes de Férid Boughédir.

Como representar a intimidade das mulheres numa civilização em que elas vivem cobertas dos pés à cabeça? Assim poderia ser resumido o desafio de qualquer cineasta magrebino. Esta obsessão é que une as estratégias de *mise-en-scène* deste corpo da mulher magrebina em *Halfaouine* e *Un été à la Goulette*. Os temas do corpo feminino, da sexualidade e da convivência intercultural estão numa espécie de relação triádica nos filmes do cineasta tunisiano. Por um lado, *Halfaouine* (1994) e *Un été à la Goulette* se deixam ler como crônicas

de dois bairros populares (pelo retrato de diversos personagens, do convívio intercomunitário e do dia a dia de dois bairros da capital Tunis), e como “contos orientais” (pela poesia e o realismo da narração e pela construção expressiva do espaço fílmico e pela dimensão moral das duas tramas). São dois filmes ousados no sentido de trazerem uma representação pouco tímida do corpo da mulher e em que a sensualidade, o erotismo e a crítica social⁴ operam em diversos planos de significação.

O esteticismo da fotografia, da direção de arte e da *mise-en-scène* caprichada do corpo feminino, e da sensualidade e da sexualidade que se desprendem de algumas cenas, bem como a figuração dos olhares e do voyeurismo masculinos na narrativa, colocam, à primeira vista, os dois principais filmes de Férid Boughedir, *Halfaouine*, *l'enfant des terrases* e *Un été à la Goulette* no conjunto discursivo dos filmes orientalistas, inclusive na categoria dos filmes eróticos. Mas esta dimensão orientalista e a carga erótica de algumas imagens são, muitas vezes, contrabalançadas pela comicidade e pelo papel ativo desempenhado pelas mulheres nas duas narrativas de aprendizagem e de iniciação.

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO FEMININO PELA MEDIAÇÃO DO *HAMMAM*

O *hammam* no filme *Halfaouine* aparece como o elemento orientalista por excelência. As imagens do nu feminino se justificam pela representação deste lugar de mulher. Em outras palavras, a mostraçã do corpo, neste caso, obedece a uma lógica de motivação diegética, isto é, passa pela própria *mise-en-scène* da porção do espaço público onde a nudez da mulher é socialmente aceita e tolerada. É um

4 Michel Serceau considera justamente *Halfaouine* como “o filme mais penetrante e útil dos filmes magrebinos”. Esta crítica elogiosa de Serceau não se refere só às qualidades estéticas e formais do primeiro filme de ficção de Férid, mas também à maneira metonímica como o diretor tunisiano consegue falar da realidade sociopolítica da Tunísia e, indiretamente, de todos os outros países da África do Norte, a partir da representação das relações de convívio e de gêneros num bairro periférico da capital Tunis.

microcosmo no interior do bairro, funciona como um lugar de confraternização entre as mulheres que o frequentam. Muitas imagens de mulheres, no *hammam*, se impregnam de uma dimensão metafórica e metonímica também. Naquele lugar, veem-se antes de tudo a predominância dos signos da figura materna. A imagem da água que corre, signo de vida, é completada e duplicada pelas imagens da relação de uma mãe com o seu bebê (que ela vai lavando quase colado ao seu corpo) e por outras cenas de mulheres-mães ajudando seus filhos a tomar banho. A recorrência do elemento aquático é significativa: a água do banho e o líquido amniótico acabam se encontrando numa mesma combinação semiótica aqui. Todas as faixas etárias e todos os tipos de corpos estão copresentes neste “lugar de mulher”. A figuração do corpo da mulher no interior desse lugar é realizada, formalmente, recorrendo a claras referências pictóricas orientalistas. Um dos planos de abertura de *Halfaouine* mostra as mulheres nuas e seminuas deitadas e relaxando no *hammam*. A referência às odaliscas é mais do que patente.

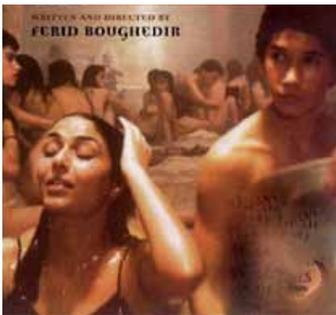


Figura 7 – Halfaouine, 1990 (@Scarabee Films)

A única presença masculina neste lugar de mulheres quebra a harmonia da composição. Mas, por outro lado, é este olhar masculino que funciona como um elemento estruturante. Apesar de sua idade, Noura é uma espécie de intruso no *hammam*. Junto com Noura o espectador também é convidado a penetrar no interior na intimidade das mulheres. *Halfaouine* leva o voyeurismo ao seu extremo. Em planos subjetivos, nós espectadores passamos também a ver através do

olhar impressionado, deslumbrado e libidinoso do adolescente Noura. Na alternância do campo/contracampo na sequência de abertura, o filme constrói o olhar subjetivo (o de Noura) por onde irá transitar o desejo de ver do espectador. O espectador-*voyeur* compartilha, ao longo do filme, da curiosidade de Noura. O olhar de Noura é o ponto de vista na narrativa, através dele se suscita a identificação espectral. Sendo assim, a série de 11 planos iniciais que precedem os créditos constroem o *hammam*, ao mesmo tempo em que preparam o espectador a uma leitura diegetizante do filme pelo reconhecimento da função cultural do banho público e de seu pertencimento ao universo cultural oriental. Este aspecto oriental, ou orientalista, é ainda reforçado pelos letreiros em árabe que vêm cobrir a tela na hora dos créditos. Por outro lado, a arquitetura, as características urbanísticas e cromáticas e a luz acentuam o caráter mediterrâneo do contexto, isto é, a cidade de Tunis. Oriental, orientalista ou mediterrâneo? Esta ambiguidade cultural se mantém ao longo do filme.

O controle social sobre o corpo da mulher e sobre a sexualidade, de modo geral, acaba transformando os indivíduos masculinos em sujeitos frustrados e em perpétuo estado de busca do nu feminino. O filme *Halfaouine* reproduz também na sua estrutura esta cisão entre os espaços masculino e feminino. A nenhum momento é mostrado o *hammam* dos homens. O espaço dos homens parece ser a rua. Quando não são mostrados discutindo nas ruas, são vistos polemizando no barbeiro. Enquanto os homens ocupam os espaços públicos, as mulheres apenas transitam por eles. Fora do *hammam*, as mulheres são apenas avistadas andando pelas ruas cobertas de véu e de burcas brancas. Os espaços privados lhes parecem dedicados (casas, quintais das casas etc.).

Mas o filme de Férid mostra que esta contradição acaba tornando os homens hipócritas na sua relação com o corpo feminino e com a nudez, que a sociedade coíbe por todos os meios. O personagem de Hadj Beji, em *Un Été à la Goulette*, incarna esta contradição e este paradoxo. Por exemplo, quando ele surpreende Miriam tomando banho, num gesto rápido e assustado pelo que avistou, volta a fechar a porta. Como por pudor. Porém, após alguns segundos, parado atrás

da porta, deixa a sua curiosidade falar alto: volta a abrir a porta e entrega-se ao espetáculo deste “corpo feminino nu” que ele admira voluptuosamente. No sistema das personagens em *Halfaouine* e *Un été à la Goulette*, o pai de Noura e Hadj Beji resume, respectivamente, a hipocrisia de toda uma sociedade tunisiana que paulatinamente vai se deixando cativar pelo rigor do islã importado do Oriente. A figura da mulher fascina os homens. Ao mesmo tempo em que eles obrigam este corpo feminino a se cobrir com o véu e a burca, a nudez da mulher se torna um objeto de cobiça. Hadj foi e voltou do Oriente; recusa-se a tomar uma esposa por medo que ela o desobedeça. Por outro lado, El Hadj ostenta seu lado oriental. Exige da mãe de Miriem um comportamento condizente com os preceitos da religião muçulmana. Ele encarna a figura do islamista e do islamismo que já está tomando conta de La Goulette e de toda a Tunísia.

Aqui há uma referência clara dos dois filmes de Férid Boughedir àquilo que podemos chamar de orientalismo reinventado e fantasiado⁵ na maioria dos países do norte da África. É um orientalismo que consiste na exaltação de valores morais e culturais importados da Arábia Saudita e do Oriente Médio. Em seguida, esses valores são erigidos em preceitos morais e éticos, impostos ao conjunto das comunidades do Magrebe, e regem a vida sexual e afetiva. Este novo orientalismo manifesto e ideologicamente assumido no Magrebe acaba, às vezes, desviando para uma forma de integrismo cultural, moral e religioso, ao mesmo tempo em que alguns cineastas (homens e mulheres) o retratam nas suas ficções, denunciando os seus efeitos nocivos para as liberdades individuais e para os direitos das mulheres nos países do norte da África. O próprio Férid Boughedir classifica seu filme na categoria dos filmes magrebinos que “escolhem o humor, a alegria, o elogio da vida e da tolerância” (BOUGHEDIR, 2004,

5 Este orientalismo manifesto é, às vezes, reivindicado ideologicamente por alguns diretores nos cinemas do Magrebe, como é o caso do cineasta tunisiano Nacer Khemir. A respeito da obra de Khemir, Sonia Lee fala de um “cinema assombrado” pelo desejo do próprio cineasta encontrar, pela imagem, o espírito da cultura árabe tal como ele se manifestou na Idade Média na Andalusia. Conferir o artigo de Sonia Lee (2004, p. 135-140) sobre os filmes *Les baliseurs du déserts* (1986) e *Le Collier perdu de la Colombe* (1994).

p.106)⁶ como meio para contrariar a subida do integrismo e o fanatismo islâmicos e da ideologia de censura e de exclusão.

Porém, esta vida de asceta de Hadj não passa de uma fachada. Durante todo o filme ele está obcecado pelo corpo jovem da Miriem. Como Hadj, o pai severo do Noura, em *Halfaouine*, ostenta também uma vida de bom muçulmano; mas na realidade não passa de um mulherengo e colecionador de revistas pornográficas. A representação da sensualidade feminina tem como corolário uma prática de voyeurismo generalizado nos dois filmes. Noura e seus amigos, por exemplo, tentam saciar parte da sua pulsão escópica através do nu dos corpos das mulheres europeias. Além de descrever “as imagens” que ele traz do *hammam*, Noura também rouba as revistas pornográficas de seu pai. Juntos com os seus comparsas na orla, eles olham, tocam e apreciam gulosamente cada imagem de nu feminino. Um dos amigos de Noura inclusive afirma que, na França, além de ver “tudo”, “podem se ver fotos eróticas coloridas”.



Figura 8 – O pai de Noura cortejando uma cliente em sua loja
Fonte: HALFAOUINE, 1990. (©Scarabee Films)

A vontade de ver e tocar o corpo nu das mulheres conduz Noura e seus amigos a uma espécie de fetichismo. Além de ir ao *hammam*, Noura passa seu tempo também coletando luvas, resto de chiclete

6 A tolerância intercomunitária e o convívio interracial e interreligioso na Tunísia são uma tônica dominante e uma recorrência temática no cinema de Férid Boughedir (2004). O diretor prefere abordar estas questões no contexto histórico. Encontramos esta preocupação em dois outros filmes do diretor tunisiano: *Villa Jasmin* (2007), um telefilme adaptado do romance autobiográfico do escritor e jornalista francês, Serge Moati, que nasceu e cresceu com a sua família na Tunísia; e *Le Pique Nique* (1975), um curta-metragem.

e roupa íntima feminina, a pedido de seus comparsas. Todos esses objetos heteróclitos representam um prolongamento do corpo feminino, portanto, passam a ser objeto de curiosidade e adoração. Por exemplo, quando Noura rouba uma calcinha da sua vizinha e lhe entrega aos seus dois amigos, estes se zangam e se frustram com o fato de terem que “cheirar” uma calcinha limpa e sem nenhum cheiro. A obsessão de Hadj e dos dois comparsas de Noura pelo corpo e pela nudez das mulheres simboliza toda a pulsão escópica dos homens nas sociedades islâmicas. Porém, os jovens, diferentemente dos adultos mais hipócritas, não dissimulam sua procura desesperada pelo corpo da mulher. É preciso ver o nu a qualquer custo! Olhar pelas fechaduras e pelas fendas se torna um exercício predileto dos jovens. Por exemplo, a ducha das três amigas (decididas e prestes a oferecer sua virgindade a um estranho) no quintal de uma casa se torna rapidamente objeto de um espetáculo em *Un été à la Goulette*. Um grupo de jovens está amontoado atrás de uma porta cheia de fendas por onde passa a luz do sol e por onde eles tentam desesperadamente, num jogo de contorcionismo, espiar e saborear cada pedaço dos corpos das jovens moças que param de brincar, se molhando com uma mangueira, quando se sentem observadas. A água que corre de baixo da porta passa também a ser objeto de um fetichismo por parte dos jovens. Um deles se agacha e, num gesto que sugere a carícia, passa delicadamente as duas mãos nesta água que carrega um pouco deste corpo nu feminino tão cobiçado.

As imagens de voyeurismo dos homens em *Halfaouine* e *um Été à la Goulette* têm um valor metafórico e metonímico. Simboliza toda a ambiguidade do comportamento de uma sociedade com relação àquilo que decreta como proibido e tabu em termos de representação cinematográfica, mas que paradoxalmente aguça a curiosidade dos homens no mundo árabe-muçulmano: o corpo e a sensualidade da mulher. A cena que pode ser considerada a mais erótica e a mais simbólica do filme *Un été à la Goulette* é a do último *tête-à-tête* entre Miriem e El Hadj. Depois de trocar vários olhares com Miriem, o todo-poderoso islamista do bairro decide pedir a mão da moça

muçulmana. Mas o pai de Miriem, horrorizado por tal pedido, xinga publicamente o velho islamista de todos os nomes. Numa atitude vingativa, El Hadj ameaça despejar Youssef e sua família da casa que ele lhes aluga. Miriem decide então interceder usando seu corpo para aliciar o velho Hadj. Ela se veste do jeito como Hadj lhe pediu, isto é, de burca branca e de véu, atravessa toda a cidade em direção à casa de Hadj. Assim que ela entra, ela se põe na frente dele e começa a desenrolar a sua burca. Quando a vê totalmente despida, Hadj se ajoelha num gesto de entrega, como dominado e subjugado pelo espetáculo da nudez de Miriem. É como se Miriem oferecesse, naquele momento, mais do que a sua nudez ao personagem. A *mise-en-scène* desta nudez de Miriem, além de congelar o fluxo da ação do filme em “momentos de contemplação erótica”, eleva o voyeurismo ao seu ponto máximo: faz do corpo da Miriem um objeto e uma oferenda erótica para o personagem de Hadj, mas, paradoxalmente, faz o espectador participar deste espetáculo de forma parcial. Como Miriem está de costas para o espectador, este só consegue ver seu busto nu e parte do seio graças a um jogo de espelho no quadro. Pudor ou reserva na representação? Se a morte de Hadj Beji, depois de ter visto o espetáculo da nudez de Miriem, pode ser considerada metaforicamente como o equivalente do gozo sexual,⁷ por outro lado, simboliza o poder ilimitado e fatal do corpo da mulher numa sociedade que busca controlá-lo e castrá-lo por todos os meios. Como observa Laura Mulvey (1983), qualquer filme narrativo é revelador do prazer visual que proporcionam as imagens da mulher, bem como reproduz também o paradoxo do falocentrismo que, em todas as suas manifestações, reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. É parte deste paradoxo na relação dos homens com as imagens do corpo das mulheres no mundo árabe-muçulmano que está no cerne da representação dos dois filmes de Férid Boughedir.

7 Aqui se realiza, mais uma vez, algo parecido com a “pequena morte”, isto é, morte ou sono pós-coito, descrita por A. Bazin no seu comentário sobre o que chamava de “pornografia ontológica”, em que a morte se torna o equivalente do gozo sexual. (BAZIN, 2007, p. 252)



Figura 9 – O personagem de Hadj, entre um gesto de admiração e de veneração, ajoelha-se diante da nudez de Miriem.

Fonte: *Un Été à La Goulette*, 1996. (©Marsa Films)

Os dois filmes de Férid Boughedir não poupam recursos de iluminação e de *mise-en-scène* do corpo feminino como objeto de desejo dos homens. A fotografia é belíssima. As cenas são impregnadas de uma grande sensualidade e volúpia a ponto de transformar o próprio espectador num *voyeur* tanto quanto os personagens masculinos no filme. Mas como Férid Boughedir não é nenhum Paolo Pasolini ou Tinto Brás do cinema magrebino, esta *mise-en-scène* erótica da nudez e do corpo da mulher tem seus limites. Por exemplo, a “mostração” dos detalhes do corpo das mulheres precisa passar pela mediação do olhar subjetivo de um personagem. Em outras palavras, o nu feminino nunca é exibido de forma gratuita de maneira frontal. Sempre elas são vistas de costas e de forma lateral pelo espectador. Sendo assim, há poucas imagens de nu feminino mostradas em planos objetivos. Noura, El Hadj e os demais personagens masculinos que estão vendo os corpos femininos e, conseqüentemente, satisfazendo sua pulsão escópica no universo diegético, estariam realizando este ato como por procuração (para o destinatário-espectador, como diria Bazin). Por exemplo, quando as senhoras saem uma atrás da outra no *hammam* e vêm em direção da câmera, elas cobrem o sexo e a região pubiana com o copo com o qual elas tomam seu banho. Mas estes planos são relacionados ao olhar de Noura sentado no *hammam*. Quando Miriem e suas amigas, em *Un Été à la Goulette*, estão tomando banho no pátio, o espectador as espia pelas mesmas fendas da cerca que os rapazes, isto

é, pelo ponto de vista dos personagens. E elas são mostradas de costas, de short e apenas com os peitos nus. Em outras palavras, o espectador as vê com a mesma dificuldade que os personagens diegéticos. Outro exemplo de não utilização de imagens em regime objetivo é a cena de “entrega da virgindade”: a promessa de TGM, como vimos, o motor da narrativa. Mas a mostração do momento da realização dessa promessa é sonegada ao olhar do espectador que só vê as moças e os rapazes se preparando para cometer o ato sem mais. Se aconteceu, ou não, isso fica para a imaginação do espectador curioso e frustrado que só vê moças se ajeitando e conversando sobre o ocorrido.

O voyeurismo exacerbado que completa a *mise-en-scène* do corpo da mulher no enredo dos dois filmes de Férid convida a repensar o funcionamento universal da lógica e do princípio daquilo que Bazin define como “uma psicologia e uma estética da censura (ou autocensura) erótica”. (MULVEY, 1983, p. 254) Nenhum tabu social ou moral pode canalizar convenientemente a imaginação na construção da imagem erótica no cinema. Ao contrário, diz Bazin, o código puritano é um catalizador na busca de soluções mais criativas na representação do erotismo nos filmes. Parte dessas soluções está nos próprios recursos narrativos. Os dois filmes de Férid Boughedir, pelo refinamento e pela criatividade do trabalho de representação icônico-narrativa do corpo da mulher nas sociedades árabe-muçulmanas, demonstram que os cinemas do Magrebe, como qualquer cinema, pode dizer tudo e mostrar tudo valendo-se “das possibilidades de abstração da linguagem cinematográfica”. (MULVEY, 1983, p. 255)

CONCLUSÃO

O cinema revela e, ao mesmo tempo, “modela” as concepções do corpo e da sexualidade que circulam numa determinada sociedade. Em todas as culturas, os cineastas, como os demais artistas, fazem parte das instâncias que proferem um discurso de autoridade sobre a sexualidade. Sendo assim, eles e outros agentes sociais gozam daquilo que Foucault chama de “benefício do locutor”. O simples fato de

pôr em imagens o corpo feminino numa sociedade onde as mulheres vivem cobertas equivale a um gesto de “transgressão deliberada”. Se *Halfaouine* e *Un été à Goulette* podem ser vistos como dois filmes emblemáticos nas cinematografias do Magrebe, é por causa da dialética e da tensão mantidas entre um modelo de figuração “icônico-narrativa” do corpo da mulher e um estilo de *mise-en-scène* particular que recorre consciente e estrategicamente às formas plásticas orientalistas. Sendo assim, podemos afirmar que Férid se serve da tradição iconográfica orientalista para melhor superá-la (no que diz respeito à representação do corpo feminino pelo cinema). No lugar da imaginação criadora na figuração das odaliscas dos orientalistas, o filme de Férid Boughedir oferece o nu feminino pela mediação do *hammam* e da intrusão de uma personagem cândida (Noura) neste espaço fechado. Mas, diferentemente das representações orientalistas, *Halfaouine* procura também restituir uma imagem contrastada da mulher no mundo magrebino. Em *Halfaouine* e *Un Été à la Goulette*, há, sem dúvida, imagem de uma mulher culturalmente marcada e determinada pela tradição árabe-muçulmana. Mas, de uma cena para outra, o espectador se depara também com as imagens de uma mulher que é simultaneamente oriental, mediterrânea, ocidental e, em definitivo, universal.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. En marge de l'érotisme au cinéma . In: ____ *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Cerf-corlet, 2007.

BOUGHEDIR, Férid. La victime et la matrone: les deux images de la femme dans le cinéma tunisien. *Cinéma du Maghreb. CinémaAction*, n. 111, p. 103-112, 2004. Organização de Michel Serceau.

BRAHIMI, Denise. *50 ans de cinéma maghrébin*. Paris: Minerve, 2009.

CAMERA Arabe. Direção: Férid Boughedir. Channel Four/France 3; Institut du Monde Arabe, 1987. (60 min.), VHS, color., legenda: francês; inglês; árabe. Documentário.

CAMERA d'Afrique: Dir. Férid Boughedir; Produtora: Férid Boughedir, Ministère de la Coopération, 1983. (95 min.), VHS, color., Legenda: francês; inglês. Documentário.

HALFAOUINE-l'enfant des terrasses. Direção: Férid Boughedir. France Média; Les Films du Scarabée, 1990. 1 DVD (98 min.), VHS, color., legendas: árabe; francês; inglês; espanhol. Filme de ficção.

JELLOUN, Tahar Ben. Le premier amour est toujours le dernier. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

KUMMER, Ida. Mères et Filles dans le cinéma maghrébin ou l'effet de serre. Cinéma du Maghreb. *CinémAction*, n. 111, p. 113-118, 2004. Organização de Michel Serceau.

LE BAIN Turc. Quadro de Dominique Ingres, 1862.

LA GRANDE Odalisque. Quadro de Dominique Ingres, 1814.

LEE, Sonia. À la recherche de l'Andalousie perdue. Cinéma du Maghreb. *CinémAction*, n. 111, p. 133-140, 2004. Organização de Michel Serceau.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A Experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NEMO, Philippe. *O que é o Ocidente?* São Paulo: Martins, 2005.

SAID, Edward W. *Orientalism: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

THORNTON, Lynne. *La femme dans la peinture orientaliste*. Paris: ACR Edition, 1998.

UN ÉTÉ à La Goulette. Direção: Férid Boughedir. Cinares Production/ Marsa Film, 1990. 1 DVD (100 min.), VHS, color., legendas: árabe; francês; inglês; espanhol. Filme de ficção.

XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do cinema*. São Paulo: Ed. Graal, 1983.