



Entre o mar e o deserto: o olhar intruso

Denilson Lopes

Doutor em Sociologia pela UnB
Professor da Escola de Comunicação da UFRJ

Resumo: Trata-se de uma viagem através dos filmes *Chocolat*, *Beau travail* e *L'intrus*, de Claire Denis, tendo como mote o olhar intruso. O olhar intruso é uma alternativa ao desejo de falar pelo outro ou de dar voz ao outro sem deixar de ter uma visão crítica do eurocentrismo.

Palavras-chave: Olhar. Intruso. Claire Denis. Paisagem. Transculturalidade.

Como começar? A mesma pergunta, novamente. Não é a primeira vez. Mas o que é, então, esta sensação de ter tanto, tudo pela frente e tão pouco tempo, tão pouca energia, tantas limitações intelectuais? Por que não ficar em campo seguro? Por que partir com esta sensação de insegurança, este tremor na pele quando o avião decola e não se sabe se será mais uma vez, uma viagem para voltar logo ou algo perturbador, inesperado, sem volta?

Me deparo com Claire Denis,¹ seus filmes que se estendem desde fim dos anos 80 e abrem um leque variado de opções estéticas no cinema contemporâneo. Os caminhos são vários. Pego uma sugestão que me veio de seu filme *O intruso* (2005). “Seus filmes não são sobre ou para comunidades específicas. Sobretudo, ela parece interessada nas maneiras com que fazer ou assisti-los pode criar conexões ou solidariedades imprevistas” (MORLORCK, 2004: 7). Ao invés da busca de um cinema nacional ou terceiro-mundista, revolucionário, esta procura é, assumidamente, mais por paisagens (apud MAYNE, 2005: 15) do que pelo aprofundamento do diálogo,² traduzida por sutilezas e delicadezas que se expressam na fronteira dos corpos e dos olhares. Como Claire Denis bem sintetiza: “Nunca me senti como alguém que invadiu, mas me senti como Conrad: alguém que entra em terras para quase desaparecer, que entra em algo que talvez entenderá” (apud RENOARD; WAJEMAN, 2004: 15). Sem populismo fácil que quer dar voz ao outro periférico, subalterno, nem repetir simplificações eurocêntricas,³ ou melhor, ocidentocêntricas,⁴ desde seu acerto de contas com o passado colonial francês em *Chocolat* (1988), Claire Denis assume explicitamente um olhar intruso. Ao focar no presente e num passado antes da independência, longe de ocultar o choque, o conflito nas suas formas mais visíveis, temos uma política redimensionada pelos afetos e pela vida cotidiana.

Chocolat começa com o mar. Não a paisagem que encantou desde os pintores românticos até os músicos da Bossa Nova. Nem mesmo o Atlântico da diáspora negra. Nosso porto de chegada parece uma imagem em preto e branco de uma praia. Lentamente vemos o que parecem ser um

¹ Não é nosso interesse apresentar ou analisar os filmes de Claire Denis como um conjunto ou obra, o que aliás já foi feito por Martine Beugnet (2004) e Judith Mayne (2005).

² Como Claire Denis fala: “O cinema francês é tão cheio de falas – Eu não podia me importar menos sobre estas pessoas falando sobre suas vidas” (apud MAULE, 2006: 70).

³ Lembrando que a crítica ao eurocentrismo não implica “um ataque à Europa ou aos europeus”, mas “à tentativa de reduzir a diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como ‘realidade ontológica’ em comparação com a sombra do resto do planeta” (SHOHAT; STAM, 2006: 20).

⁴ Para uma defesa de um pós-ocidentalismo crítico a partir da América Latina, ver Mignolo (2003: 133-180).

adulto e uma criança brincando. Depois, apenas seus dois corpos negros deitados, largados na praia deserta. Ou quase. Uma mulher branca olha. O verde da vegetação explode enquanto a terra barrenta (chocolate?⁵) parece envolver e separar os corpos negros na praia e o corpo branco da mulher. Não sabemos exatamente onde estamos. Algum lugar na África. Depois, saberemos, trata-se dos Camarões, na África subsaariana. Quando? O filme é de 1988. Anos 80? Só os corpos, a água e terra nos dão alguma pista.

Seria diferente se fosse francês ou dos Camarões? Essas paisagens teriam outras marcas, seriam menos poéticas? Não fui convidado a essa história, a não ser pelo filme que se inicia. Não recuso o convite. Quase me desculpo dizendo que venho de um outro continente, de uma outra encruzilhada do Ocidente. Seria uma posição fácil a recusa ao dizer que aquilo que vejo não me pertence. Mas seria também uma limitação. Há outras estórias que não passam por dentro de culturais nacionais. O estrangeiro também tem o direito a olhar e ser parte deste território inventado pelas imagens. Não me desculpo.

Os portugueses andaram pelos Camarões, mas foram os franceses, os ingleses e os alemães que o ocuparam. Seus descendentes ocupam o longo *flashback* que constitui a maior parte do filme. Teriam escravos vindo dessa região para o Brasil? De toda forma, este estrangeiro que escreve não vem de novo para conquistar, mas seria algum substituto do turista, do colecionador de objetos exóticos este o de amante de imagens? Tanto tempo vivendo entre elas, para elas, que se transformaram em seu continente, algumas mesmo em sua casa. Estas imagens parecem, aos poucos, fazer parte de sua terra. Reconhece algo que como para a protagonista foi até agora silenciado. Por que continuar? Ir mais longe?

Ao olhar o homem e o menino pelos olhos de Claire Denis, talvez pelos olhos enviesados de France (Mireille Perrier), a protagonista, há uma experiência que resiste e chama. Seria algo do seu corpo, do seu desejo que é visto, que aflora sem que consiga perceber direito o que

⁵O título do filme também significa “não seja pego” (KAPLAN, 1997: 170).

é. “Vejo? Sou visto?” Este olhar que inicia o filme também é tátil, háptico (MARKS, 2000: xvi), fazendo, não só da visão, mas das memórias dos outros sentidos, elementos importantes para representar a experiência das pessoas vivendo na diáspora (idem: xii). Não se trata de um corpo universal, abstrato, filosófico, mas de corpos que trazem uma memória singular, como será explorado ainda mais por Claire Denis em *Beau Travail* (1999).

Dois corpos negros lançados na praia. Quem os vê, além de nós, espectadores? Logo veremos uma mulher branca na praia. Este olhar não traduzido por palavras, mistura fascínio, atração mas também uma dificuldade que se manterá até o fim do filme, quando a protagonista, talvez deixando o país e suas memórias de uma infância colonial, se perde numa outra imagem: carregadores negros no aeroporto. Não é uma afirmação da impossibilidade de diálogo, de negação da tradução, mas de uma perplexidade, de uma marca retida no próprio corpo, cicatrizada na superfície mas ainda presente.

Voltamos, uma vez mais, ao início: Mungo Park (Emmet Judson Williamson) e seu filho oferecem carona. Eles também estão em viagem de encontro com uma africanidade, com raízes imaginadas. Nada garante o pertencimento. Tanto Mungo, homem negro norte-americano, quanto France, mulher branca francesa, são estrangeiros. Existe uma espessura que resiste não como mais um mistério exótico, mas que se nutre no presente dos processos de exclusão da África do nosso imaginário ocidental, do meu imaginário latino-americano.

Pouco sabemos do passado dos viajantes. Também é como se tivéssemos acabado de encontrá-los, estranhos em viagem, nós também. Mas é em France, nela, que o filme se detém. Não sabemos nada da protagonista a não ser suas lembranças de infância pouco a pouco reveladas, não tanto de forma nostálgica mas como uma “redescoberta” (PORTUGES, 1996: 94). Não sabemos de onde veio, nem para onde vai. O país França é uma presença ausente, importa pelas marcas trazidas.

A mulher pega carona com o homem que viu na praia há momentos atrás. Quanto tempo se passou não sei. Vamos pela estrada. Quem é ela? Turista? Responde de forma ambígua. Conforme a paisagem avança, voltamos ao passado. Vemos uma menina branca e um jovem negro na boléia de uma caminhonete chegando em uma casa. A família é de administradores franceses. Pulamos de um vago presente para um passado colonial, antes da independência, em que as tensões entre colonizadores e colonizados se dão no espaço da casa, na intimidade, nas pequenas humilhações e subversões, nos balbucios e na dificuldade de cruzar as fronteiras dos corpos, das línguas, das culturas, de posições pré-estabelecidas.

A violência parece a qualquer hora emergir, mas nunca explode na tela como em *Código desconhecido* (2000) e *Caché* (2005), de Michael Haneke, dramas que encenam de forma perturbadora e fascinante a relação dos franceses com os estrangeiros, sobretudo os do norte da África, em seu território. Sua presença sutil e tensa evita a romantização do passado bem como a redução do drama colonial a um caso amoroso (ver STRAND, 2000: 231). O *flashback*, longe de uma nostalgia imperialista, nos traz algo não resolvido no presente. Os franceses estão hoje distantes, quase perto da posição dos alemães, os antigos senhores, sepultados no cemitério que Aimé (Giulia Boschi), a mãe da pequena France (Cécile Ducasse), gostava de visitar.

Sem pretender falar pelo outro, o olhar intruso se assume como problemático, como limitação e possibilidade, nem superior nem inferior, mas tenso. Protée (Isaach de Bankolé), o empregado, recusa, por fim, tocar Aimé, e quando a pequena France o procura ele a deixa queimar as mãos num cano quente. É a ruptura brusca entre os dois e o fim do *flashback*. Na volta ao presente, France ainda guarda as cicatrizes na sua mão. Cicatrizes que embaralharam e apagaram as linhas. Sem passado, nem futuro – é o que seu acompanhante diz ao recusar o convite de France para tomar uma cerveja. Ele mesmo se encontra num lugar tenso, negro e norte-americano que se muda para a África como se fosse uma volta para o

lar. Ele também se decepciona. Não consegue ser aceito como um igual, um *real native*, um irmão.

Os dois parecem fantasmas, espectros de um passado redivivo, de um impasse para o qual não há respostas fáceis. Mungo sugere a France que parta antes que a comam. Ele fica mesmo sem ser percebido. A última imagem no aeroporto que France vê, não sabemos se indo embora ou para mais ao norte, em busca da casa de sua infância, é uma longa cena de jovens carregadores no aeroporto, distanciada, apesar da trilha sonora. Subitamente chove e sua imagem parece ficar meio embaçada, fosca. Do mar à chuva, a terra flutua, se dissolve.

Dez anos depois, Claire Denis retorna a África, desta vez, na costa oriental, para realizar *Beau travail*, anunciado como o primeiro filme realizado em Djibouti. Aqui se reafirma o que estamos chamando de olhar intruso: uma mulher mergulha num mundo essencialmente masculino,⁶ formado por homens de diversas nacionalidades, sem passado, sem vínculos com o lugar onde estão. Ao escolher um grupo de soldados da Legião Estrangeira, nossa primeira reação e dúvida seria pensar quando exatamente acontece o filme? A Legião Estrangeira ainda existiria? Se o passado colonial em *Chocolat* emerge a partir de uma viagem afetiva da protagonista, aqui o foco está basicamente num grupo de homens que parecem carregar ecos de um colonialismo envelhecido, embora sem terem muita consciência disso. A começar com o hino da Legião Estrangeira, que ao falar do império francês em sua magnitude parece cair num certo vazio contemporâneo. Os homens realizam atividades físicas repetitivas, treinos para combate, mas sem nunca haver propriamente uma guerra ou conflito. O ato mais concreto é o de construir uma estrada na região do golfo de Goubeth, sem sabermos que lugares liga ou qual sua utilidade.

Os legionários constituem um grupo à parte, com seus próprios códigos, sendo vistos pelos habitantes de Djibouti com uma certa indiferença. As poucas conexões com habitantes locais parecem ser as mulheres com quem os soldados dançam numa boate cujos *flashes* irrompem

⁶Para um belo estudo sobre esta problemática em Claire Denis (WILLIAMS, 2004).

de vez em quando na narrativa. Mas a única que ganha um nome e se destaca é Rahel (Marta Tafesse Kassa), namorada do sargento Galloup (Denis Lavant), narrador do filme. Há ainda a aparição breve de Ali, motorista de táxi e amigo do comandante Bruno Forestier (Michel Subor). Aqui também temos um relato memorialista. É o ex-sargento em Marseille, na França, que escreve suas lembranças. A distância física parece evocar uma distância temporal maior do que a que de fato existe. Tanto as cenas na África como na França parecem ser recentes, nos anos 90.

A dimensão anacrônica da Legião Estrangeira, sobrevivente de um passado imperial, não serve para um exercício de nostalgia colonialista, tão comum em superproduções históricas, mas nos fala de um impasse cristalizado na boate, paisagem transcultural, recuperada no estranho final, quando no lugar da música pop africana que soldados e mulheres dançam, aparece vazia, ocupada apenas por Galloup, agora sem uniforme, que dança *The rhythm of the night*,⁷ sucesso do grupo eletrônico Corona, poucos minutos depois de vermos o protagonista deitado com uma arma sobre o peito, onde se lê tatuado: “Servir a boa causa e depois morrer”. Solitário na França, inapto à vida civil, inapto à vida, como ele mesmo diz, parece se encontrar nos fragmentos de memória, na narrativa, feita em voz *over*, como se lesse o que escreve ou ao escrever. A narrativa é um gesto de abertura no seu passado de “legionário de mente estreita”, nas suas próprias palavras, e talvez uma possibilidade de uma outra vida. No entanto, a sombra da morte, do suicídio, dá um caráter meio irreal à cena em que Galloup dança sozinho. A possibilidade de liberdade carrega uma ambigüidade, pode ser entendida como impossível, restrita ao espaço fechado da boate ou, espécie de superação do passado, depois de uma difícil sobrevivência, equivalente ao que vive o soldado Gilles Sentain (Grégoire Colin), encontrado numa planície desértica e branca, como se fosse um antigo lago salgado, levado quase morto dentro de um ônibus, e que apenas repete duas vezes a palavra perdido. Gilles era o bem-amado da tropa e do comandante, herói por ter salvo um colega de um acidente e vítima dos ciúmes de Galloup,

⁷ Para uma análise detalhada da trilha sonora em *Beau travail* (LAING, 2006).

que levam à expulsão deste da Legião, após dar a Gilles uma bússola que não funciona, ao ser deixado num lugar ermo, para cumprir a punição por ter dado um soco em Galloup.

O fascínio pelo corpo masculino apresentado por Claire Denis é diferente do fetiche do homem forte,⁸ explorado por vários artistas gays, de Genet a Fassbinder, por tantos filmes comerciais e difundido pela popularidade do fisiculturismo e da musculação nas academias de ginástica; bem como do adolescente andrógino, cujo interesse remonta à Grécia clássica.⁹ Trata-se mais de revelar as ambigüidades afetivas e eróticas expressas nos exercícios e atividades do grupo, sem contudo cair no lugar comum fácil, da explosão da homossexualidade em um ambiente homosocial mas homofóbico. Apesar da pouca presença feminina, também não se trata de falar tanto em misoginia. O fundamental está nos corpos trazerem marcas de uma história colonial a que a solidão existencial se mescla. Ao focar nesses homens de diversas nacionalidades (italianos, russos, africanos e, claro, franceses) cujo passado pode e deve ser apagado ao ingressarem na legião, suas relações encontram um equivalente na paisagem desértica que acaba por terminar nas águas azuladas do Mar Vermelho.

O deserto,¹⁰ longe do cenário de um esplendor artificial como fotografado por Vittorio Storaro para *O céu que nos protege* (1990), de Bertolucci, aparece na sua concretude mineral, cena de um ópera *fake*, enfatizada pelo uso de trechos de *Billy Budd* de Benjamin Britten,¹¹ onde os homens são apresentados como estátuas em meio ao deserto. Não se trata do espaço do exótico, ou do mistério que existe na paisagem como no fascínio romântico de Herzog (*Fata Morgana*, 1971), ou, ainda, do espaço místico de Bill Viola (*Chott el Djerid*, 1979). Com frequência, cineastas ocidentais usam o deserto como espaço de um drama ocidental em que os africanos aparecem como figurantes, ou de experiências que, por mais intensas que sejam, são sempre lugares de passagem, não de morada.

⁸ Como a própria diretora é consciente disso (DENIS apud CASTANET, 2004).

⁹ Para uma leitura de *Beau travail* a partir de uma perspectiva marcada pelo debate da teoria *queer* (WILSON, 2004).

¹⁰ Para uma vasta discussão sobre o deserto, incluindo comentários sobre os filmes de Wim Wenders, Pasolini, Bill Viola e Claire Denis (JASPER, 2004).

¹¹ Para as relações intertextuais com a ópera de Britten bem como com a novela de Herman Melville (GRANT, 2002).

Como em *Chocolat*, em *Beau travail*, no mundo mineral do deserto não há personagens privilegiados, intelectuais, artistas, apenas personagens comuns, pouco heróicos. Os homens parecem ser destinados a serem estranhos, figuras deslocadas, mas de alguma forma acolhidos. A paisagem pontua um roteiro com poucos diálogos e atuações contidas. O comandante Bruno Forestier parece ter tido um problema na guerra da Argélia,¹² mas nenhum ideal nem ambição ele parece ter mais, apenas a rotina de um dia após o outro. O soldado de origem russa, o único a justificar sua solicitação de entrada, apenas fala da situação difícil na Rússia, da falta de emprego, numa vaga referência à perda de grandes utopias depois da queda do Muro de Berlim e dos regimes socialistas no Leste europeu.

Por fim, a construção de uma paisagem transcultural, para além da diáspora, atinge um novo patamar em *O intruso* (2004), em que o olhar que chamamos intruso ultrapassa o drama do choque de culturas e constrói paisagens inesperadas, novas etnias. Paisagens como lugares para se perder e se encontrar. O próprio título se desdobra em vários sentidos no filme, desde o coração transplantado para o corpo de Louis Trebor (Michel Subor) até a uma situação existencial mais ampla e à própria posição da diretora. A narrativa é pontuada por clandestinos que parecem cruzar a fronteira entre França e Suíça, assaltantes que rondam a casa, como uma ameaça constante, aparições repentinas na estrada e na tela, traduzido sonoramente por um *loop* obsessivo e tiros que soam aqui e acolá. O som é físico, concreto, encenando um enigma que nunca se explicita e nunca se resolve, como em *O pântano* (2001), de Lucrecia Martel. Mas, diferente do se afundar na atmosfera sufocante do filme de Lucrecia Martel, aqui a aposta é a viagem, seguir um pouco mais. A repetição sonora vira uma espécie de mantra, que se abre para o labirinto do mundo, como um falso fio de Ariadne ou como as canções em certas culturas polinésias, que mapeiam e são guias para andar no mar (ver DIRLIK, 1997: 125).

Claire Denis nos coloca na posição de seu olhar intruso, cruza fronteiras, línguas sem tradução nas legendas, lugares que temos dificuldades em reconhecer. Genebra?

¹² Para a interpretação que desenvolve a associação do personagem com seu homônimo no filme *Le petit soldat* (1960) de Jean-Luc Godard, que se passa na Guerra da Argélia (LACK, 2004).

Coréia? Taiti? Podemos ser um espectador intruso sem replicar o discurso colonial?

Nesse filme, as elipses aumentam, a narrativa se rarefaz e ganha em ambigüidades pelos poucos diálogos e pela fragmentação, não mais associada a um único espaço físico nem à relação neo-colonial. O transplante de coração feito pelo protagonista não é mostrado, recusando-se tanto uma narrativa naturalista como o melodrama, formas comuns de tratar esse tema. Apesar de o coração ter sido comprado, supostamente de forma irregular, seu significado é mais forte do que uma simples mercadoria ou uma prótese impessoal. Numa cena violenta, quase um pesadelo, vemos um jovem ensangüentado, que se parece com o filho de Trebor (Grégoire Colin), na neve, com o coração retirado e exposto. O transplante encarna o desejo brutal de viver, de um novo início, apesar da sombra da morte encarnada na aparição de Katrina Golubeva, que fala em russo, ao mesmo tempo traficante de órgãos e anjo exterminador. O protagonista fecha sua casa, solta seus cães, larga sua família de que não parece ser muito próximo e parte para uma viagem ao Taiti, onde vivera há muitos anos e tivera um outro filho com quem não mantivera contato. Do isolamento na Suíça recupera um lugar, não de ser simplesmente estrangeiro, mas de reconstruir a casa que habitara numa ilha, um outro lugar. Mesmo quando o apontam como estrangeiro, dizendo que ele não pertence àquele lugar, trata-se de uma luta para uma auto-reinvenção, não de nostalgia nem de busca de uma inocência perdida, de um éden que as ilhas do Pacífico encarnaram aos olhos europeus por mais tempo e mais completamente que a América (ver DIRLIK, 1997: 131-132)

O filme termina numa aposta. Quando, numa cena estranha, o filho que ficara na Suíça aparece em um necrotério, como se reafirmasse o rompimento do protagonista com sua vida passada, na Europa, só então ele aceita Tony no lugar de Tikki, um filho (Jean-Marc Teriipaia) reconhecidamente falso que o acompanha numa viagem de barco, mesmo que ainda convalescendo. Contra a morte, essa última intrusa, afirmada é a potência da viagem, da procura representada

na cena em que a vizinha de Trebor (Béatrice Dalle) anda com um trenó puxado por vários cachorros nas montanhas suíças. Enquanto o sol vai se pondo, é o tempo que nos resta, como no filme de François Ozon, em que o corpo do protagonista se funde com a areia da praia. Com a paisagem, também Trebor se confunde. Com a imensidão do Pacífico em um longo crepúsculo.

Este é o começo da viagem. Ele não tinha nada a ver por onde passava, com aquelas terras. Digo, nem pai nem mãe vinham de lá, nem amigo, nem ninguém a não ser os que fosse eventualmente conhecer. Difícil de qualificar este “lá”. Escolha o nome que quiser. Eu recomendo. Ele ia pela primeira vez à Ásia. Do avião, num dia de céu claro, uma planície cheia de lagos se estendia sem fim. Nenhuma cidade há muito tempo. Deveria ser o Canadá. Ficou com vontade de perguntar. Não perguntou. Aquela vastidão inumana tinha de ser, era. O Canadá. Depois de tanto ver fascinado, o cansaço dos estudos, dos congressos, das inúmeras reuniões. Aquela paisagem era o contrário do excesso de imagens, falas, pensamentos. Deve ter cochilado. Subitamente, parece que a terra chegava ao fim. A água invadia a parte de baixo e parte de cima da janela. A terra ficava pequena, um fiapo, península. Em alguns momentos, não haveria mais. Surpreso. Seria o Estreito de Behring? Era o fim da América e começo da Ásia? Emocionava-se sem saber o porquê. Tantas coisas lhe vinham à cabeça. Um povo antigo parecia passar por aqueles ermos. Algo parecido a quando vira o Atlântico a seus pés do alto de um forte em Fernando de Noronha. No entardecer, sozinho naquela terra, uma das primeiras vistas por portugueses, parecia ver o Atlântico como talvez aqueles que cruzaram o estreito de Behring há muito tempo atrás, sem saber o que encontrariam. Aquela imensidão não era o limite. Mergulhava inteiro no Pacífico. Sim, era o começo. Aquele mundo, aquela estória não eram seus. Mas poderiam vir a ser. Não sabia também como e se voltaria. Naquele momento, só queria desaparecer. Ele era o intruso, “traidor do seu próprio reino / [...] traidor do seu próprio/SEXO/de sua classe/DE SUA MAIORIA” (Lobão, *Mais uma vez*). Sem casa nem pouso/Estranho/Sem pertencer a lugar algum/No Coração do Mundo. ■■■■

Referências

BEUGNET, Martine. *Claire Denis*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

LACK, Roland-François. Good work, little soldier: text and pretext. *Journal of European Studies*, 2004, v. 34, p. 34-43.

CASTANET, Didier. Interview with Claire Denis 2000. *Journal of European Studies*, 2004, v. 34, p. 143-160.

DIRLIK, Arif. There is more in the rim than meets the eye: thoughts on the “Pacific Idea” In: DIRLIK, Arif. *The postcolonial aura*. Boulder: Westview, 1997.

GRANT, Catherine. Recognizing *Billy Budd* in *Beau travail*: epistemology and hermeneutics of an auterist “free” adaptation, *Screen*, V. 43, n. 1, primavera 2002, p. 57-73.

KAPLAN, E. Ann. Can one know the other?: the ambivalence of postcolonialism in *Chocolat*, *Warrior Marks* and *Mississippi Masala*. In: KAPLAN, E. Ann. *Looking for the other*. New York/Londres: Routledge, 1997.

JASPER, David. *The sacred desert: religion, art, and culture*. Victoria: Blackwell, 2004.

LAING, Heather. The rhythm of the night: reframing silence, music and masculinity in *Beau Travail*. In: MERA, Miguel; BURNAND, David (orgs.). *European Film Music*. Hamphsire: Ashgate, 2006.

MARKS, Laura. *The skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000.

MAULE, Rosanna. The dialectics of transnational identity and female desire in four films of Claire Denis. In: DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (orgs.). *Remapping world cinema*. Londres: Wallflower, 2006.

MAYNE, Judith. *Claire Denis*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MORLORCK, Forbes. Solid cinema: Claire Denis’s strange solidarities. *Journal of European Studies*, 2004 , v. 34, p. 82-91.

PORTUGES, Catherine. Le colonial féminin: women directors interrogate french cinema. In: SHERZER, Dina (org.). *Cinema, colonialism, postcolonialism: perspectives from the french and francophone world*. Austin: University of Texas Press, 1996.

RENOUARD, Jean-Philippe; WAJEMAN, Lise. The weigth of here and now. A conversation with Claire Denis, 2001. *Journal of European Studies*, 2004, v. 34, p.19-33

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

STRAND, Dana. Dark continents collide: race and gender in Claire Denis’s *Chocolat*. In: LE HIR, Marie Pierre; STRAND, Dana (orgs.). *French cultural studies*. Albany: State of New York University Press, 2000.

WILLIAMS, James. O heave! O heave away, heave! O heave: working through the author with in *Beau travail*. *Journal of European Studies*, 2004, v. 34, p. 44-59.

WILSON, Rob. Forms of beauty: moving beyond desire in Bersani/Dotoit and *Beau Travail*. *Journal of European Studies*, 2004 ,v. 34, p. 128-142.

Résumé: C'est un voyage à travers les films *Chocolat*, *Beau travail* et *L'intrus* de Claire Denis ayant comme leitmotiv le regard intrus. Le regard intrus est une alternative face au désir de parler à la place de l'autre ou de donner voix à l'autre sans perdre une vision critique de l'eurocentrisme.

Mots-clés: Regard. Intrus. Claire Denis. Paysage. Transculturel.



Abstract: It's a voyage through the movies *Chocolat*, *Beau travail* and *L'intrus* by Claire Denis having as motto the intruder look. The intruder look is an alternative to the desire of speaking for the other or of giving the voice to the other but keeping a critical view of eurocentrism.

Keywords: Look. Intruder. Claire Denis. Landscape. Transculturality.