

Sob o signo da travessia: a figura do refugiado/imigrante no filme *Haitian Corner*, do cineasta haitiano Raoul Peck

Marcelo Rodrigues Esteves

Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade | PUC- RIO

Contato: mresteves70@gmail.com

RESUMO

Ao se tornar mundialmente conhecido, em 2016, devido ao sucesso de seu documentário *I Am Not Your Negro*, o haitiano Raoul Peck já possuía extensa carreira como cineasta, com um primeiro longa-metragem de ficção, *Haitian Corner*, lançado desde 1987. O filme conta a história de um poeta haitiano, imigrante, que vive no Brooklyn, Nova York, atormentado pelos fantasmas da tortura sofrida no Haiti, na era Duvalier. Ele próprio marcado pelo signo do deslocamento – Peck viveu no Haiti, na República Democrática do Congo, na Alemanha, nos Estados Unidos e na França –, o cineasta inaugura com *Haitian Corner* uma extensa lista de personagens deslocados ou em trânsito que marcarão tematicamente muitas de suas obras. Este artigo pretende revisitar a figura do refugiado/imigrante nesta obra inicial de Peck, com ênfase nas abordagens do diretor sobre os temas da memória e do trauma causado no âmbito do refúgio.

Palavras-chave: refúgio; imigração; deslocamento; memória; filme

ABSTRACT

At becoming worldly known, in 2016, thanks to the success of his documentary *I Am Not Your Negro*, the Haitian Raoul Peck already possessed an extensive career as a filmmaker, with a first fiction film, *Haitian Corner*, released in 1987. The movie tells the story of a haitian poet, immigrant, who lives in Brooklyn, New York, tormented by the ghosts of torture suffered in Haiti in the Duvalier era. Himself marked by the sign of displacement – Peck lived in Haiti, in the Democratic Republic of Congo, in Germany, in the United States and France – the filmmaker starts with *Haitian Corner* a long list of characters displaced or on transit that would thematically shape many of your works. This article intends to revise the image of the refugee/immigrant in this inaugural piece by Peck, with emphasis on the approach of the director to subjects of memory and the trauma caused in the sphere of asylum.

Key-Words: refuge; immigration; displacement; memory; film

Raoul Peck e o signo da travessia

Arrachés à leurs foyers d'origine, des millions d'hommes, de femmes et d'enfants avilis ont pris les chemins de l'exode. Un autre cycle du grand repeuplement du monde est en cours. Ils ne sont pas de fuyards. Ce sont des fugitifs. Menacés par une calamité ou une autre, ils se sont échappés des lieux qui les ont vu naître et grandir, où ils sont vécu, mais qui un jour, sont devenus inhabitables, des demeures impossibles¹. (Achille Mbembe, *Le Grand Débaras*)

Para boa parte dos espectadores regulares de cinema do hemisfério sul, o cineasta haitiano Raoul Peck tornou-se conhecido apenas no ano de 2016, por ocasião do lançamento do documentário de longa-metragem *I Am Not Your Negro* (*Eu Não Sou Seu Negro*, 2016), baseado no manuscrito inacabado *Remember This House*, do escritor norte-americano James Baldwin. Quando, em 2017 – depois de uma trajetória de sucessos angariando indicações e prêmios em importantes festivais de cinema –, o filme foi indicado ao Oscar de Melhor Documentário, Raoul Peck parecia estar finalmente inserindo seu nome no panteão dos grandes nomes da cinematografia mundial. No entanto, o que muitos espectadores que recém haviam descoberto a existência de Peck desconheciam é que, a essa altura de sua carreira, fazia muito que ele se tornara reconhecido, tanto pela crítica especializada quanto pelo público interessado em seus filmes carregados de teor político e crítica social.

Raoul Peck nasceu em Porto Príncipe, em 1953. Sua família fazia parte da pequena elite haitiana bem letrada que, a partir dos anos 60, abandonou o Haiti

em direção à África fugindo da ditadura de Papa Doc² –, para contribuir com a construção das jovens e recentemente independentes nações africanas. Assim, em 1961, com apenas oito anos de idade, Peck partiu com a família para o exílio na República Democrática do Congo (então Zaire), onde passou a viver na capital Léopoldville (hoje Kinshasa). Esse primeiro e precoce movimento de deslocamento parece ter influenciado tanto a trajetória pessoal de Peck, cuja vida iria se construir entre idas e vindas por diferentes continentes, quanto as histórias dos personagens de seus filmes, cujas existências quase sempre se encontram marcadas pelo deslocamento geográfico, e pelo assombramento constante do passado sempre inacessível.

Do Congo, Peck partiu ainda jovem para estudar no Brooklyn, em Nova York (EUA) e depois para a França, onde terminou seus estudos escolares. Mudou-se para Berlim onde começou a estudar engenharia industrial e economia, retornando a Nova York no início dos anos 80, onde trabalhou por um ano como taxista, e depois como jornalista e fotógrafo, enquanto esperava por uma oportunidade de trabalho nas Nações Unidas. A espera vá lhe garantiu o tempo necessário para que tomasse consciência de que sua vocação não estava na carreira de assuntos internacionais, e sim no cinema. Retornou, então, a Alemanha, em 1981, para estudar na German Film and Television Academy. Datam dessa época seus primeiros curtas-metragens documentais cujas temáticas já antecipavam o engajamento político e o ativismo do diretor.

Em 1987, ainda como estudante de cinema, Peck realizou seu primeiro longa-metragem de ficção, *Hai-*

tian Corner (Canto do Haiti). Uma vez formado, deu aulas como professor de cinema na Alemanha, e na França, e como professor visitante na Tisch School of the Arts, em Nova York. Em 1993, realizou seu segundo longa-metragem de ficção, *L'Homme sur les Quais* (O Homem nas Docas), o primeiro filme haitiano a participar da competição oficial do Festival de Cannes e a ser lançado comercialmente em salas de cinema dos Estados Unidos.

Já reconhecido como importante realizador, tanto de filmes de ficção quanto de documentários, Peck retornou ao Haiti para uma brevíssima atuação (1996-97) como Ministro da Cultura no governo de René Préval. Em 2000, conquistou o reconhecimento internacional com o filme *Lumumba*, cinebiografia de ficção sobre Patrice Lumumba, político e importante líder independentista congolês barbaramente assassinado por seus opositores em 1961. Considerado, nos Estados Unidos, como um dos filmes políticos mais importantes daquele momento, *Lumumba* abriu as portas para que Peck realizasse, na HBO³, seu longa-metragem seguinte, *Sometimes in April* (Abril Sangrento, 2005), sobre o genocídio de Ruanda. (BO-NITZER, 2013).

Em 2009, Peck chamou novamente a atenção da comunidade cinematográfica com *Moloch Tropical*, longa de ficção – que, como sugere o título, dialoga temática e esteticamente com o filme *Moloch* (1999), do cineasta russo Alexandr Sokurov –, que retrata as últimas horas de um fictício presidente haitiano democraticamente eleito no poder.

Em 2002, graças à notoriedade de seus filmes, Peck foi convidado para ser membro do júri oficial do Fes-

tival Internacional de Berlim. Dez anos depois, em 2012, repetiu a dose ao fazer parte do júri oficial do Festival de Cannes.

Desde 2010, é Presidente do Conselho Administrativo de La Fémis, uma das mais renomadas escolas de cinema da França. Atualmente, como prova e sintoma de sua condição de cidadão do mundo, Raoul Peck vive entre New Jersey, nos EUA, Paris, na França, e Port-à-Piment, no Haiti.

Filho de uma elite altamente qualificada para os padrões haitianos da época, não resta dúvida de que a origem familiar de Raoul Peck lhe garantiu o direito de livre trânsito através das fronteiras dos diversos países nos quais, alternadamente, construiu sua vida profissional. Essa condição pessoal, no entanto, não lhe fez insensível ao drama de milhões de outras pessoas que, assim como ele, foram impelidas a se colocar em movimento – quase nunca por vontade própria – como única garantia de sobrevivência.

De uma forma ou de outra, os filmes de Peck – sejam os curtas-metragens ou os longas, as obras de ficção ou os documentários – sempre dialogam com os temas da imigração, do refúgio, da repressão política que leva à necessidade do deslocamento, da imobilidade causada pelo trauma, dos interesses escusos que estão por trás das “boas intenções” da ajuda humanitária do norte global. Embora não tematize a questão das fronteiras de forma direta, são elas – ou mais precisamente a crise gerada por elas – que estão na origem dos conflitos de muitos dos personagens de Peck. Senão as fronteiras, o movimento – sua necessidade ou direito a –, diante do qual as fronteiras representam uma estratégia de contenção. Como in-

siste Mbembe, “na verdade, o problema não são nem os imigrantes, nem os refugiados, nem os solicitantes de asilo. A fronteira. Tudo começa com ela, e tudo a ela nos remete” (2018c, tradução nossa).

Desde seus primeiros filmes, Peck tem um olhar atento, e altamente crítico, para os efeitos que essa crise – não de refugiados, mas sim de fronteiras – exerce sobre o homem ou a mulher que se encontram “fora de seu lugar”, geográfico ou emocional: um refugiado, um imigrante, um “deslocado”. Ainda que não fale sobre as fronteiras, seus personagens estão marcados pelo signo de sua travessia.

Movimento, imigração e violência em Canto do Haiti

Haitian Corner, longa-metragem de estreia de Raoul Peck, conta a história de Joseph Bossuet, um poeta haitiano que vive como imigrante na comunidade de haitianos no Brooklyn, Nova York. No passado, no Haiti, Bossuet foi preso e torturado pelos *ton-tons macoutes*, a temida milícia secreta do ditador François Duvalier – o Papa Doc. Agora, nos Estados Unidos, tenta sem sucesso dar algum sentido à sua nova vida de imigrante, deambulando pelas calçadas e vagões de metrô, entre a casa – onde vive com os pais e a jovem Sarah, por quem nutre algum afeto – e o trabalho desimportante numa marcenaria, entre os bares frequentados por outros imigrantes haitianos, e a livraria Haitian Corner que dá nome ao filme.

Apesar de continuar escrevendo seus poemas, Bossuet leva uma vida em suspensão, recusando propostas de edição de seus escritos, de trabalhos na editora haitiana do amigo Hegel, se esquivando da responsabilidade de cuidar do pai doente, ou de se fazer mais

presente dentro de casa. Mas a rotina de Bossuet é abruptamente quebrada quando, em visita ao local de trabalho de Sarah, ele escuta a voz de um homem que reconhece como sendo a de Theodor, seu torturador do passado. A partir daí, atormentado por essa descoberta, Bossuet usará de todos os meios para descobrir o paradeiro de Theodor, com o objetivo de acertar as contas com ele.

Entre as estratégias narrativas utilizadas por Peck para comprometer o espectador com o horror da tortura que subjuga o personagem principal, encontra-se a utilização do registro documental justaposto à narrativa ficcional. O filme inicia-se, de fato, com uma série curta de depoimentos, aparentemente de personagens reais, em tom documental: dois homens e uma mulher, cada um a seu tempo, narrando diretamente para a câmera, num tom quase monocórdio, os detalhes das rotinas de tortura sofridas no Haiti, sob a ditadura de Duvalier. Somente após esse breve prólogo é que a ficção se inicia.

Outra estratégia importante de Peck é a decisão de fazer os personagens falarem majoritariamente em língua crioula do Haiti, e não em inglês, o que seria convencional dadas as condições de produção do filme (realizado em solo norte-americano, com dinheiro de produção alemão) e/ou o local onde é ambientada a história. Mais do que uma estratégia de naturalização do processo de caracterização dos personagens – essa afinal é a língua utilizada pelos imigrantes haitianos quando conversam entre si –, utilizar o crioula é uma estratégia política de Peck, uma forma de inscrever a presença haitiana não somente em sua então iniciante filmografia, mas também de inserir a língua haitiana na economia cine-

matográfica global. Nas fronteiras e escritórios de imigração, o falante de créole pode até encontrar-se em situação de desequilíbrio de poder, dependente da ajuda de tradutores para compreender e ser compreendido. Mas, diante de Haitian Corner, é o espectador falante das línguas imperiais (especialmente o anglofalante) que necessitará apoiar-se nas legendas, e confiar nelas, para poder seguir a história que lhe está sendo contada.

Iniciada a trama ficcional, o enredo de Haitian Corner se desenvolve em dois tempos narrativos: o tempo real dos personagens, e o tempo da memória de Bossuet. O tempo da memória, por sua vez, subdivide-se em duas dimensões: a memória do afeto, filmada em preto e branco, sempre relacionada às lembranças felizes de Bossuet e Sarah quando crianças, no Haiti, e a memória do horror, ligada à lembrança das sessões de tortura que produzirá o trauma em Bossuet. Dessa forma, no filme – assim como só acontece para boa parte daqueles que imigram –, o Haiti, espaço de origem, existe apenas no plano da memória, não se apresentando mais como um espaço concreto e possível para os personagens. Para que não reste nenhuma dúvida sobre isso, Hegel, amigo de Bossuet, adverte: “O Haiti acabou. Você está aqui há dez anos e não quer entender isso”.

No entanto, esse local de origem permanece assombrando, de maneira diferente, diversos personagens do filme, lembrando-os constantemente da condição indesejável que é a de se viver emparedado entre dois mundos. Por um lado, é exigido que Bossuet se integre à sua nova vida, abraçando a condição de imigrante, para seguir em frente. Por outro, é sugerido – numa bravata feita por um amigo – que ele retorne ao Haiti, para organizar uma guerrilha e lutar contra o regime ditatorial. Bossuet não retro-

cede nem avança. E, quando acusado por Sarah de, nesta condição de paralisia, ter abandonado “seus sonhos, seu trabalho e sua família”, a ataca de volta, acusando-a de “burguesa” por tentar levar uma vida normal, apesar de tudo o que lhes aconteceu. A resposta de Sarah revela a forma como ela própria resolveu seu dilema de imigrante: “Eu quero viver”.

Mas é outra rápida passagem, envolvendo um personagem secundário, a que melhor ilustra a condição de paralisia que se acomete de alguns imigrantes. Num café, Bossuet vê um homem mais velho que lhe oferece um cigarro para depois se sentar sozinho, junto à janela do estabelecimento, olhar perdido para fora. É o primo de Bossuet que revela a história do homem:

“Está vendo esse cara? Há três anos que vive assim. Cada manhã, levanta, prepara sua mala, acha que vai para o Haiti. Pergunta na agência o preço da passagem. O resto do tempo passa aí... Assim vivem os haitianos aqui”.

Se Bossuet vivia uma vida aparentemente tediosa e sem muitas expectativas, a partir do momento em que descobre a presença de seu torturador no seio da comunidade em que vive sua vida passa a ter um único objetivo: encontrá-lo, confrontá-lo, vingar-se. Contraditoriamente, essa aparente tomada de movimento mostra-se, na verdade, como uma paralisia, uma prisão mental: nada mais vai acontecer na vida de Bossuet até que ele encontre seu algoz. Bossuet suspeita que outros membros da comunidade haitiana estão cientes da presença de Theodor. Ao confrontar de forma violenta um conhecido de quem desconfia, ele escuta deste uma frase que mais vale como uma sentença: “O exílio te deixou louco!”.

A partir daqui, até o confronto final entre Bossuet e Theodor, a narrativa vai vibrar simultaneamente em duas teclas: a da memória e a do trauma. Bossuet confronta Hegel sobre a presença do torturador, que tenta dissuadir o amigo dizendo que tudo não passa de imaginação sua. Mas Bossuet tem certeza de que era Theodor: “Essa voz, eu nunca a esquecerei. Tenho certeza que era ele”. Diante do tema do esquecimento, é Hegel quem rememora, logo em seguida, sua história como vítima da tortura (que lhe rendeu o problema físico que lhe afeta, não por acaso, a mobilidade):

HEGEL

Você vem me falar de esquecer? Nem sequer esqueci os cheiros nem os barulhos. Lembro até os detalhes sem importância. Esquecer, disse? Uma noite me apanharam após o toque de recolher. Eram militares e macoutes. Andavam juntos num jipe. Buscavam diversão. Me espancaram com uma barra. Caí, gritei, chorei e supliquei. Mas eles continuaram. Estava coberto de sangue e de excrementos. Quando desmaiei, me arrastaram até o próximo cruzamento, e passaram em cima de mim com o jipe. Por sorte só acertaram minha perna.

BOSSUET

Por que me conta isto?

HEGEL

Nunca contei para ninguém. O mais duro não é a dor da perna. É a vergonha.

Diante da confissão final de Hegel, não há mais o que possa ser dito entre os dois personagens, e Bossuet se cala. Essa rápida sequência aglutina duas importantes estratégias que envolvem o tema da memória e do trauma: o desejo de esquecer para poder

seguir em frente; e a necessidade de lembrar/contar para superar o trauma. A experiência traumática organizada, assim, na forma de uma narrativa faz com que a confissão de Hegel reverbere os depoimentos documentais do início do filme, dando dimensão e credibilidade à sequência ficcional, mas, também, em termos estruturais, trazendo unidade para o roteiro.

Para tornar a situação ainda mais difícil, Bossuet logo descobre que Hegel não somente está ciente da presença de Theodor, quanto também o ajudou a se estabelecer nos Estados Unidos em troca de uma lista com nomes de haitianos que seriam presos e eliminados pela ditadura de Duvalier. Em troca da “delação premiada” do torturador, salvaram-se vidas inocentes. A partir desse momento, sentindo-se sozinho, a jornada de Bossuet passa a ser uma dupla luta contra seus demônios internos, e de certa forma, contra toda a comunidade pela qual ele se sente traído.

O clímax do filme acontece quando Bossuet, ciente da localização de Theodor (finalmente fornecida por Hegel), toma coragem para ir confrontá-lo. A conversa se dá inicialmente de forma dissimulada, com

Theodor fingindo não reconhecer Bossuet. Mas diante do revólver que Bossuet empunha, Theodor “recupera” prontamente a memória. De maneira cínica, primeiro ele apela para a compreensão da antiga vítima: o que Bossuet teria feito em seu lugar? Theodor confessa ter sido traído por aqueles que eram responsáveis por suas ações. Alega ser, agora ele também, uma vítima assim como Bossuet, a condição de imigrante igualando a ambos. Mas a conversa toma um rumo diferente a partir do primeiro disparo do revólver. Alvejado no braço, apavorado diante da morte iminente, Theodor cai, chora e clama pela piedade de Bossuet, humilhando-se.

A jornada de vingança de Bossuet termina aí, ao ver seu algoz resumido à condição de vítima. Como se recuperasse o poder sobre si mesmo, poder que havia perdido pelas mãos de Theodor, Bossuet desarma o revolver, jogando no chão, ao lado de Theodor, a bala com a qual poderia ter matado seu inimigo. Filmada sem grandes arroubos, com a dose exata de tensão, este é um tipo de sequência que se tornará marca registrada do cinema de Raoul Peck: transformar o espectador em testemunha da violência que seus filmes denunciam (PRESLEY-SANON, 2013). Assim será com a menina Sarah testemunhando o pai sendo atacado covardemente pelos militares, em *O Homem das Docas*; com os corpos de Patrice Lumumba e de seus companheiros sendo esartejados e dissolvidos por policiais no meio da savana, em *Lumumba*; com o opositor do presidente do Haiti sendo torturado nos porões do castelo, em *Moloch Tropical*.

Haitian Corner termina de forma convencional. Depois de subjugar seu torturador, e renunciar a se transformar em um assassino, Bossuet sai para o amanhecer chuvoso no Brooklyn. Ele embarca em um ônibus enquanto a câmera, fixa, permite que observemos o veículo se afastar, fazendo supor – graças a esse expediente clássico da linguagem audiovisual –, que, talvez agora, ele possa colocar sua vida em movimento.

Há, ainda, um último aspecto interessante de ser observado, que diz respeito às implicações do nome do filme e sua tradução para a língua portuguesa. Embora “haitian corner” tenha sido traduzido corretamente para o português como “canto haitiano”, é preciso lembrar que, em língua portuguesa, “canto” é uma palavra homófona que remete tanto ao significado de “lugar escuso ou retirado” quanto ao

“ato de cantar”. A forte referência ao universo musical que paira ao redor do título em português pode confundir o espectador – uma vez que não encontra nenhum respaldo na história –, e também dissipa a força por detrás da ideia de “canto” como um “lugar escuso ou retirado”. No filme, o “canto haitiano” tanto pode ser a livraria na qual se reúnem os imigrantes haitianos – de fato, o é –, quanto o espaço geográfico ocupado por esses mesmos imigrantes no distrito do Brooklyn. Ainda que, de acordo com os dicionários de língua portuguesa, o substantivo masculino “canto” carregue também a possibilidade de significar “aresta”, “quina” ou “esquina, essas são acepções um pouco mais distantes de serem relacionadas ao vocábulo em português.

No entanto, mesmo em língua inglesa, são essas as acepções que nos parecem mais interessantes. “Corner” pensado como uma “quina” ou “esquina” é, segundo o dicionário Cambridge, o “ponto, área ou linha formada pelo encontro de duas linhas, superfícies, estradas, etc.”. O que é o contato das comunidades de imigrantes com as comunidades que os recebem senão a formação de uma “quina”, que guarda, pelo lado de dentro do encontro dessas duas linhas, a ideia de um “canto”, e, pelo lado de fora, a de uma “aresta”? A “esquina”, como vértice em que se encontram as arestas, como espaço público na extremidade do quarteirão, que aponta para fora, tanto remete à ideia de um lugar de passagem, quanto um lugar onde se marca um encontro. “Corner” enquanto “esquina” parece dizer muito mais sobre o filme de Raoul Peck, e, por extensão, sobre a condição de imigrante, do que a palavra portuguesa “canto” consegue carregar.

Outro personagens deslocados na filmografia de Raoul Peck

Se Raoul Peck não realizou, pelo menos até esse momento de sua carreira, um filme no qual os temas da fronteira e da mobilidade estivessem no centro da narrativa, é preciso perceber que o tema do movimento, ou de sua interdição, subjaz na rotina miúda de muitos dos seus personagens, em diversos de seus filmes.

Em *Haitian Corner* (1987), enquanto outros imigrantes haitianos estão levando suas vidas adiante – Sarah está prestes a se casar, ao mesmo tempo em que trabalha no novo empreendimento de seu noivo, Hegel ajuda outros imigrantes a se estabelecerem em Nova York, etc. –, Bossuet está como que emparedado entre o passado no Haiti e a impossibilidade de fazer avançar sua vida no presente, como poeta, o que faz com que ele se afaste da mãe, do pai, e da mulher que ama.

Em *O Homem das Docas* (1993) – segundo longa-metragem de ficção de Peck –, diante da prisão pai militar, Sarah e suas irmãs vivem escondidas enquanto aguardam uma possibilidade de sair do Haiti. Primeiro como clandestinas entre as freiras de um convento, depois trancadas no sótão da casa da avó. Em *Lumumba: A Morte do Profeta* (1992) – primeiro longa-metragem documentário de Peck –, é o movimento de exílio do jovem Raoul Peck, e a memória que este tem da mãe, que fazem desencadear a história de Patrice Lumumba. No filme de ficção realizado sobre esse mesmo importante personagem da história recente do Congo (hoje RDC) – *Lumumba* (2000) –, Patrice Lumumba alterna momentos de prisão e de liberdade, de interdição de sair do Congo em direção a França, de proibição de sair de sua própria casa que permanece vigiada pelos militares,

até a prisão final, a morte e a desmaterialização brutal de seu corpo. Em *Moloch Tropical* (2009), é a vez de vermos um presidente fictício do Haiti, Jean de Dieu, alienado e isolado em sua fortaleza – assim como Hitler no *Moloch* de Sokurov – enquanto o Haiti se dissolve numa terrível revolta popular, até sua decisão final de abandonar o país. Em *Morte em Pacot* (2014), um casal de classe média alta vive no entorno das ruínas de sua mansão destruída pelo terremoto de 2010, em Porto Príncipe, impossibilitados de moverem-se adiante, especialmente porque entre os escombros da casa encontra-se soterrado o corpo do filho adotivo do casal.

Como se vê, por esses poucos exemplos, o direito ao movimento, a privação da liberdade, a escolha sempre inquietante entre ficar ou partir, permanecer preso ao passado ou seguir adiante, faz parte dos dilemas cotidianos dos personagens de Peck. Esse movimento particular, “pequeno”, dos personagens espelha um outro grande movimento, coletivo, que hoje toma a forma dos grandes fluxos migratórios percebidos em todos os continentes. É como se o cineasta anteviesse, desde o início de sua filmografia, a importância e o impacto que o tema da mobilidade e da migração teria para o planeta no século XXI.

De acordo com Achille Mbembe, é preciso pensar esses movimentos migratórios sob outra perspectiva.

É preciso compreender o que se chama de “migrações” à luz desses fatores demográficos de longo prazo. Ainda, é preciso adicionar a isso outros fatores, de ordem ambiental, econômica e política. O fato é que para além das “migrações”, como tais, é de um processo de repovoamento do mundo que é preciso falar.

As “migrações”, legais ou ilegais, são apenas uma de suas manifestações. Uma nova era de circulação das populações está aberta (...) Esses vastos movimentos populacionais vão se acelerar. A Europa não é o único destino. O governo do movimento constitui, da mesma forma que a crise ecológica, um dos maiores desafios do século XXI. Além disso, a velha categoria política da “soberania” (o direito de decidir quem deve ser exposto à morte) se confunde doravante com o direito de quem pode se mover, e sob quais condições. (2017, p. 18, tradução nossa).

Conclusão

O cinema de Raoul Peck está atento à essa nova dimensão da necropolítica de Mbembe (2018) que agora aponta para o “governo do movimento”, para o controle de “quem pode se mover, e sob quais condições”. Seus filmes, compreendidos dentro da ordem cinematográfica sejam como “filmes da diáspora”, “cinema caribenho” são como pequenos exercícios de descolonização que mostram nas telas os efeitos desse controle sobre os corpos, negros, de seus personagens. Ainda de acordo com o Mbembe e Felwine Sarr, “as estruturas fundamentais dessa descolonização podem ser melhor percebidas na produção artística e estética, e na renovação do pensamento crítico” (MBEMBE; SARR, 2017, tradução nossa), duas dimensões que a cinematografia de Peck parece concatenar.

Reivindicado ora como cineasta haitiano, ora como “de expressão francesa”, ora como da diáspora, o certo é que o signo da travessia marca tanto a vida

quanto a obra de Raoul Peck, assim como salienta o roteirista francês Pascal Bonitzer, seu amigo e companheiro de trabalho:

(...) O que faz para mim a singularidade de Raoul Peck é que ele é talvez o único cineasta de expressão francesa de inspiração épica. Sua história pessoal, sua ubiquidade, seu próprio jeito de viver em muitos países e dois ou três continentes que lhes dão esse sopro ao lado da qual nossas pequenas histórias francesas podem parecer tão pequenas, essa raiva e essa ironia que atravessam seus filmes, a raiva e a ironia indômitas dos oprimidos. (2013)

Notas de fim:

1. “Arrancados de suas casas de origem, milhões de homens, mulheres e crianças aviltados tomaram os caminhos do êxodo. Um outro ciclo do grande repovoamento do mundo está em curso. Eles não são desertores. São fugitivos. Ameaçados por uma calamidade ou outra, eles escaparam de lugares que os viram nascer e crescer, nos quais eles viveram, mas que um dia tornaram-se inabitáveis, moradas impossíveis”. (Achille Mbembe, 2017c, tradução nossa).
2. Agrônomo, o pai de Raoul Peck foi preso pela ditadura de François Duvalier, o Papa Doc, por sua tentativa de sindicalizar os fazendeiros.
3. L’Homme sur les Quais começou a ser filmado no Haiti, mas teve sua produção interrompida devido ao golpe de Estado que derrubou o então presidente Jean-Bertrand Aristide, em 1991. As filmagens foram retomadas na República Dominicana (BONITZER, 2013).

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

_____; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BONITZER, Pascal. Raoul Peck. *A long story*. In: INSTITUT FRANÇAIS. Raoul Peck – 6 films. Cinema. Collections Talents. Paris: 2013.

INSTITUT FRANÇAIS. *Raoul Peck – 6 films*. Cinema. Collections Talents. Paris: 2013.

MBEMBE, Achille. *L'Afrique qui vient*. In: MABANCKOU, Alain (Org.). Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui. Paris: Édition du Seuil, 2017b. p. 17-31.

_____. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1, 2018a.

_____. *Le grand débarras*. AOC media – *Analyse Opinion Critique*. Maio de 2018. Disponível em: <<https://aoc.media/opinion/2018/05/02/le-grand-debarras>>. Acesso em: 3 de mai. 2018c.

_____; SARR, Felwine. *Africains, il n'y a rien à attendre de la France que nous ne puissions nous offrir à nous-mêmes!* Le Monde. Paris, 27 nov. 2017. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/11/27/africains-il-n-y-a-rien-a-attendre-de-la-france-que-nous-ne-puissions-nous-offrir-a-nous-memes_5221000_3212.html>. Acesso em: 28 de nov. 2017.

PIERRE-PIERRE, Gary. *At lunch with: Raoul Peck; Exporting Haitian culture to the world*. New York Times. Nova York, 8 de maio de 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/05/08/garden/at-lunch-with-raoul-peck-exporting-haitian-culture-to-the-world.html>>. Acesso em: 28 de nov. 2017.

PIERRE-PIERRE, Gary. *At lunch with: Raoul Peck; Exporting Haitian culture to the world*. New York Times. Nova York, 8 mai. 1996. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1996/05/08/garden/at-lunch-with-raoul-peck-exporting-haitian-culture-to-the-world.html>>. Acesso em 25 de mai. 2018.

PRESLEY-SANON, Toni. *Haiti: witnessing as revolutionary praxis in Raoul Peck's films*. Black Cinema. Indiana University Press, v. 5, n. 1, p. 34-55, 2013.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise filmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

Filmografia de Raoul Peck

– De Cuba Traigo Un Cantar (mídia-metragem, doc., 1982)

– Exzerpt (curta-metragem, experimental, 1983)

– Leugt (curta-metragem, 1983)

– The Minister of the Interior is on our Side (curta-metragem, 1984)

– Merry Christmas Deutschland (curta-metragem, ficção, 1984)

– Haitian Corner (Canto do Haiti, longa-metragem, ficção, 1987–88)

– Lumumba: La mort du prophète (Lumumba: A morte do Profeta, longa-metragem, documentário, 1992)

– L'Homme sur les quais (O Homem nas Docas, longa-metragem, ficção, 1993)

– Haiti - Le silence des chiens (mídia-metragem, doc., 1994)